

40 cm  
H 274

RAYMOND, Marcel.

BAROQUE et RENAISSANCE POÉTIQUE

Paris : José COETI, 1985.

Rousseau

A mon ami Fernand DESONAY,  
historien de Roussard.

I

Ce gentilhomme campagnard du bas Vendômois, le plus grand poète de la Renaissance, le premier lyrique de la France avant le XIX<sup>e</sup> siècle (où les titres sont contestés), semble avoir mené une vie de méditation et de rêverie, de travail et de plaisir, où s'accusent de vifs contrastes, où s'affine jusqu'à l'usure une sensibilité ardente, un peu fiévreuse, exaltée par l'amour des choses et de « la belle lumière du monde ». Demi-sourd à vingt ans, à la suite d'une maladie qui interrompt une carrière de page et d'écuyer où l'avait conduit la volonté paternelle, il cède à la vocation qui faisait de lui dès son jeune âge l'enfant des Muses. Longtemps alors, « de main nocturne et journalle », il feuillette les Latins et les Grecs sous Jean Dorat, helléniste limousin. La fontaine d'Arcueil lui est une source de poésie, et quand son maître y va commenter quelque beau texte, Homère, Pindare ou Eschyle, au murmure des eaux, à l'heure du

crepuscule, et qu'il se lève revêtu « d'un long surplis blanc », Ronsard croit saluer en lui un nouvel Orphée.

Mais il entend faire figure de gentilhomme et de courtisan dans la chambre du roi. S'il assume religieusement toutes les prérogatives du poète, son orgueil prend appui sur un préjugé féodal. Vers 1555, à trente ans, il apprend malgré lui « le chemin d'aller souvent au Louvre ». Pour y ronger son frein ! S'il lui arrive de courber l'échine, il se morigène en vers (il écrira plus tard à Sainte-Marthe : « Je hais la cour à mort... »).

Peut-être serait-il demeuré silencieux s'il avait été libre, quand la guerre éclata entre catholiques et protestants, lui qui devait avouer ensuite qu'il se souciait aussi peu des Papiers que des Huguenots. Mais, loyaliste par raison d'Etat, il avait aussi des motifs personnels de s'opposer aux novateurs ; assez proche de Montaigne en cela, il juge que c'est folie de se mêler de réformer le monde, et de le bouleverser pour la vanité d'une « opinion »...

Ronsard chante donc ses amours et les amours des grands. Toujours pris à son jeu, d'ailleurs, et sujet aux retours de flamme. Pour honorer une femme, il fallait l'adorer. Poète, il a salué la beauté partout où il l'a rencontrée. Sincère à chaque fois dans sa louange, qui s'accorde à son désir de poétiser tout au monde. En sorte qu'il importe assez peu de savoir s'il a pleuré la mort de Marie l'Angevaine, qu'il avait

courtisée à Bourgueil en sa jeunesse, ou la mort d'une autre Marie qui était de Clèves et qu'Henri III avait élue pour maîtresse. En son âme d'imagination, il ne fait pas de différence entre la paysanne et la princesse. Il a glorifié Cassandre et Hélène, mais il a porté aux nues de folâtres servantes, aimant en haut et en bas lieu, variant tour à tour la chasteté et le plaisir.

1574 est une année néfaste pour le poète ; son roi meurt, Charles IX, qui lui avait accordé sa protection. Henri III lui préfère Desportes et ses vers « doux-coulants ». Ronsard a cinquante ans ; la vieillesse déjà. Il sent qu'autour de lui tout commence à se disjoindre. Replié en soi, en la seule société de ses livres (« mes bons hôtes muets qui ne fâchent jamais »), il se retire dans son Vendômois et en Touraine, où il fit en tout temps de longs séjours et où il a des bénéfices, les prieurés de Saint-Cosme et Croix-val. Il retrouve la forêt de Gâtine, dont ses pères avaient été héréditairement les sergents-fleffés. Là, tout jeune encore, il avait vu danser les nymphes et les fées au seuil des « antres », dont l'image revient souvent dans ses vers et qui sont ces grottes rustiques où les villageois de l'ouest conservent leurs vins. Dans ce pays forestier, il a ses plus profondes racines et son rêve de poésie y a pris son essor. Philologue, mais humaniste de chair et de sang, sa dévotion à la beauté antique n'affaiblit pas ses liens terrestres. Ronsard est essentiellement un esprit agreste, païen et gaulois, chrétien et français tout ensemble, interrogateur et inquiet par nature, mais sans

doctrine arrêtée, persuadé que la sagesse est de vivre en poésie et qu'elle est la poésie même.

Et voici qu'il appelle la mort par son nom. Tandis que la souffrance et la fièvre font grimacer ses membres, au déclin de l'année 1585, il se fait transporter d'un lieu à l'autre pour tromper son mal, sous la pluie et le vent, par des chemins défoncés, peu sûrs, où s'amentent déjà les Ligneurs.

*Il faut laisser maisons et vergers et jardins,  
Vaisselles et vaisseaux que l'artisan burine,  
Et chanter son obsèque en la façon du cygne...*

Il aspire maintenant à n'être plus qu'un esprit. Et c'est dans un état de dououreuse et merveilleuse lucidité qu'il dicte à son lit de mort, au prieuré de Saint-Cosme (où l'on a identifié il y a peu ses ossements), les derniers sonnets, infailibles en leur démarche et d'une beauté qui semble se frayer un chemin hors du temps :

*Quoil mon Ame, dors-tu engourdie en ta masse?  
La trompette a sonné, serre bagage...*

## II

Ronsard est le grand poète de l'humanisme français de la Renaissance. Il a rêvé de « piller Thèbes et la Pouille ». Entrant d'enthousiasme dans l'intelligence des œuvres antiques, il a prétendu instaurer en France un art d'imitation. Fondateur du classicisme, c'est le titre dont on le salue le plus volontiers, depuis que Sainte-Beuve et les modernes ont revisé le jugement sommaire de Boileau.

L'étude de la poésie de Ronsard a quelque peu pâti de cet éclairage. Pour une critique traditionnelle, soucieuse d'entretenir le culte des grands modèles, la première raison d'être de cette poésie est de faire l'office d'un chaînon doré entre le classique ancien et le classique français. Mais il faut accorder à un écrivain, à son temps, le droit d'exister pour eux-mêmes. En cet ardent xvi<sup>e</sup> siècle, la vague de l'humanisme recouvre sans les détruire des croyances et des structures plus anciennes. Chez Ronsard, une conscience nourrie des Latins et des Grecs se superpose à un inconscient encore médiéval. Formule insuffisante, car si la conscience esthétiquede ce grand humaniste est « impure », le concept de « médiéval » est trop vague, la trame profonde de la culture, au moyen âge, étant composée pour une part d'idées et de topiques

hérités de l'Antiquité païenne et peu à peu assimilés.

Considérée dans son ensemble, l'œuvre de Ronsard n'est pas homogène. Des courants variés la traversent, la travaillent en plusieurs sens. Une discordance s'y laisse percevoir entre les intentions et les réalisations du poète. Ses divers visages ne manifestent pas le même sentiment de la vie et de la beauté.

Pour user d'un schéma commode (d'une portée restreinte et d'un caractère approximatif), je dirai qu'elle m'apparaît au point de croisement de trois traditions vivantes qui sont avant tout des traditions formelles :

La première est celle du lyrisme courtois, puisée non pas à sa source languedocienne ou française, mais chez Pétrarque et ses disciples italiens. Elle commande un style de vie, de pensée, de poésie. Un va-et-vient, qui tient à l'existence même, détermine le balancement rhétorique des antithèses : de l'idéalisme amoureux à l'impulsion charnelle, de la quête de l'éternel à l'abandon au temps qui s'écoule, de l'espoir au désespoir (*J'espère et crains, je me tais et soupire*). D'où une constante tension, et un approfondissement de la conscience. La mélancolie de l'amour insatisfait engendre la connaissance de soi. Le langage acquiert une vertu *cathartique*. Et ce langage purificateur tend naturellement à l'abstraction. Mais le poète risque de mener un grand jeu verbal pour le plaisir, ou comme on accomplit à la perfection un rite esthétique. Ici s'offre la pente du « manie-

risme », où la forme est cultivée pour elle-même, où elle se fait ornement. Maniérisme et préciosité, les deux notions sont étroitement contiguës. Aussi bien la préciosité appartient-elle en propre au langage de l'amour. Je pense à *Roméo et Juliette* et tout aussi bien à cette chanson d'un indigène du Brésil à sa bien-aimée où Montaigne décelait justement « un tour d'imagination ana-créontique ». Mais ce lyrisme courtois, harmonieux et pur, peut se manifester chez Pétrarque, et chez Ronsard, dans des formes si proches du classique qu'on ne les en distingue pas sans artifice.

La deuxième de ces traditions est celle de l'art exact, régulier, de la norme classique. C'est l'héritage des rhéteurs latins et grecs, tantôt pris à la source — Aristote, Quintilien, le mot *classicus*, dès la Basse Latinité, désignant l'auteur « classé », digne d'être imité dans les classes — tantôt transmis par les Latins du moyen âge ou par les Italiens de la Renaissance. C'est aussi l'héritage des poètes de l'Antiquité, des Latins plus que des Grecs ; mais je dirai que c'est un héritage poétique filtré, commenté par les Rhétoriciens. Il y a là tous les éléments d'une poétique. Poétique de la clarté, de la composition rigoureuse, avec proportions nettes et symétries visibles ; poétique volontaire, qui suppose une analyse des moyens d'expression, et qui semble être le reflet d'un ordre transcendant.

Peut-être convient-il d'observer dès maintenant que ce qui excite l'enthousiasme des hommes de la Pléiade, c'est moins la beauté mesurée

et rayonnante de la poésie antique que sa richesse. Une sorte d'ivresse et d'avidité passionnée les fait saluer d'abord en elle le déchaînement de « la vive énergie de la nature » (Du Bellay). Autre fait capital : la préférence des meilleurs hellénistes de la Pléiade, de Ronsard en particulier, pour les moins « attiques » des Grecs, Homère, Pindare, Eschyle d'une part, de l'autre l'*Anthologie*, les Alexandrins. De même, l'idée ronsardienne de la poésie divine, « fureur » dionysienne, mais aussi « théologie allégorique, énigmatique », est d'origine à la fois archaïque et alexandrine.

On définira plus malaisément la troisième de ces traditions vivantes. J'entends parler des courants autochtones de l'art et de la poésie du moyen âge en sa dernière époque, celle du gothique. Qu'il s'agisse de pièces à formes strictement fermées, telles que la ballade, le rondeau, le chant-royal, ou de pièces ouvertes, par exemple la suite d'octosyllabes à rimes plates, un des caractères de cette poésie est un certain *réalisme*. Mais ce vocable est ambigu. Ce réalisme-là, qui est en complet désaccord avec celui des scolastiques et s'ajuste mieux au propos des nominalistes, fait carrière alors que l'homme du moyen âge commence à éprouver toute la réalité des choses particulières, — des choses de ce monde-ci, et les nomme, et les dénombre une à une. C'est le réalisme d'une poésie *nominale*, où le nom propre de l'objet est mis en évidence dans toute sa fraîcheur (au détriment de l'image ou trope) ; c'est celui d'une

poésie *énumérative*, où les objets et leurs divers aspects sont patiemment détaillés. On se rappelle le goût des blasons, emblèmes, lapidaires, bestiaires. Les descriptions de la nature, des saisons, se font par le menu ; elles aboutissent à la stéréotypie. Voyez les miniaturistes, les peintres. Le monde à la loupe ! Et cependant animé, chez les plus grands (un van Eyck), par un sentiment puissant, qui fait souvent défaut aux poètes, dont le projet didactique est à peine voilé.

En fait, cette poésie nominale, énumérative, manque de forme et d'unité formelle, de composition et de structure interne. De même, selon Wœlflin, les peintres et sculpteurs de la fin du moyen âge se laissent guider par un principe assez inconsistant de simple coordination, ou même juxtaposition des parties. Il est rare qu'ils en viennent à concevoir celles-ci comme subordonnées à une idée ou à une vision d'ensemble. « L'essence de l'art du xv<sup>e</sup> siècle est la pluralité » notait déjà Huizinga (1). Et je cite encore cette remarque du même historien : « Pour ordonner une scène importante et mouvementée avec beaucoup de personnages, il eût fallu ce sens de la construction rythmique qu'avait possédé Giotto et que retrouva Michel-Ange ». Quant à l'opinion de Michel-Ange lui-même sur les peintres flamands, la voici, d'après son disciple Francesco de Holanda (2) :

(1) *Le Déclin du moyen âge*, p. 384.

(2) Cité par Huizinga, *op. cit.*, p. 330.

« En Flandre, on peint avant tout pour rendre exactement et à s'y méprendre l'aspect extérieur des choses [...] Les peintres, la plupart du temps, peignent ce qu'on appelle un paysage avec beaucoup de personnages. Quoique l'œil soit frappé agréablement, il n'y a là ni art ni raison, ni symétrie ni proportion, ni choix des valeurs et des grandeurs : bref, cet art est sans force et sans gloire ; il veut rendre minutieusement beaucoup de choses à la fois, dont une seule aurait suffi pour qu'on y voutât toute son application. »

Ce jugement, qui est d'un adversaire, est extraordinairement significatif. Au reste, Michel-Ange ouvre déjà la voie au baroque. Mais avant lui les « classiques », Vinci, Raphaël, se réclamaient de la raison, recherchaient symétrie, proportion, harmonie, par un choix sévère des éléments mis en forme.

Cet art minutieux, avec ses morceaux descriptifs interchangeables, n'est pas moins pratiqué par les poètes, dont la démarche pédestre entraîne souvent un piétinement de l'expression. Chez le plus grand, Villon, que Ronsard feint d'ignorer, quelques-uns de ces caractères se retrouvent, mais rehaussés par l'acuité du trait, la souplesse du style, qui font de ce graveur sur bois un musicien. J'ajoute que ce réalisme sera d'autant moins « objectif » que l'écrivain sera pénétré d'un sentiment plus puissant du réel. Sitôt qu'il sent fortement, le poète accentue, *déforme*, anime, transfigure. Le mouvement « déplace les lignes ». La vue du réel

se double parfois d'une seconde vue. Tel est le chemin du réalisme *lyrique*, ou de ce que Hugo nommera le « chimérisme gothique », qui a sa place naturelle dans le flamboyant. Ce réalisme-là éclate chez Rabelais, encore tout médiéval par son art, qui aboutit au fantastique, à l'irréalisme. Il éclate chez les grands flamands du xv<sup>e</sup> siècle, Breughel, et même Rubens. Chez Ronsard aussi, surtout quand le poète laissera s'épancher sa verve dans des pièces en vers suivis à rimes plates, difficilement classables et qu'on s'est borné souvent à taxer d'irrégularité. Mais ce qui les distingue toutefois des productions médiévales (outre les transformations de la langue), c'est leur élan fluviat, leur beauté « floride ». Nous sommes parvenus ici au lieu de passage du réalisme médiéval, singulièrement étoffé et façonné au contact des Anciens, à une poésie lyrico-épique qui anticipe sur le baroque.

Ce schéma explicatif, ces ordres de référence à trois traditions, celles du pétrarquisme, de l'art régulier, du réalisme gothique, ne sont rien de plus qu'une « préparation » commode. Il est tout-à-fait improbable qu'un poème de Ronsard se situe jamais tout entier et exclusivement dans une perspective ouverte par Pétrarque, ou par les Anciens, ou par les derniers gothiques. Un poète dans le plein exercice de sa puissance ne peut être séparé de lui-même. Toutefois, l'œuvre de Ronsard est multiforme ; elle paraît réaliser sa propre dissemblance. L'existence de ses visages disparates, ou plutôt complémentaires,

se justifiera mieux si on imagine l'auteur en un point de conflit, au croisement de toutes les influences de la vie et des livres.

## III

Dans l'opinion commune, Ronsard est le poète de l'amour et des roses. Le commun des lecteurs a raison. Mais cette vue est trop simple. L'amour et les roses, et les eaux solitaires, passent et s'écoulent sur un fond plus sombre. L'harmonie alterne du majeur au mineur. Il est vrai que Ronsard trouve son ambroisie dans la « douce lumière du soleil ». Avant de mourir, c'est vers ce « plaisant soleil » qu'il lève les yeux. Montaigne, lui aussi, qui se disait chrétien, juge « pardonnable », entre tous les cultes païens, la dévotion au soleil et cite à ce propos la *Remonstrance au peuple de France* où l'astre est magnifié...

*L'esprit, l'âme du monde, ardent et flamboyant...*

Mais il y a en Ronsard tout un côté nocturne, un monde d'inquiétudes et d'angoisses que la religion, la philosophie, la poésie même ne sont point parvenues à exorciser. Comme Verlaine, il est né sous le signe de Saturne, qui passe pour disposer l'homme à la contemplation et le livrer à l'humeur noire. Lui-même se dit

*...opiniâtre, indiscret, fantastique,  
Farouche, soupçonneur, triste et mélancolique. (1)*

Sans jamais cesser de s'interroger sur sa destinée personnelle et sur la destinée de l'homme, il accueille des suggestions variées, parfois contradictoires et peu compatibles avec l'orthodoxie, qui lui viennent de la philosophie, du folklore, des superstitions populaires. Au ciel de sa pensée, il y a place pour quelques grandes déités, qui ont nom Nature, Éternité, Destin ou Fortune. Des travaux assez récents (1), une attention nouvelle prêtée à des parties de son œuvre jusque-là négligées, ont permis d'apercevoir ce que fut en lui le sentiment quotidien de l'existence.

La trame de ses jours et de ses nuits est tissée de sa croyance aux démons. Le corps des démons, à l'ordinaire invisible, est composé d'air et de feu. Il leur arrive néanmoins de se rendre perceptibles ; ils revêtent alors l'aspect des serpents, corbeaux, orfayes, boucs, chiens noirs, chats et loups... De plus, ces fantômes de bêtes, s'éclairant à l'improviste et s'évanouissant au regard, sont quelquefois tronqués. Tout cela est fort « gothique », bien que la croyance aux démons ait pour garants de grands philosophes

(1) Dans *L'Élégie à Jacques Grévin*, Ed. de la Pléiade, II, 921 ; Ed. t. fr. mod., XIV, 195.

(1) Ceux d'Albert-Marie Schmidt, d'Henri Busson.

anciens, et la Bible. Que l'on songe aux démoneries de Bosch et de Breughel et à toutes les images de la tentation.

*Ils font noircir la Lune horriblement hideuse,  
Ils font pleurer le Ciel d'une pluie saignuse...  
Les uns vont habitant les maisons ruinées,  
Ou des grandes citez les places destournées...*

C'est par la porte des songes, au cœur de la nuit, qu'ils pénètrent l'esprit des hommes :

*Adonc nous est aduis que nous voyons nos peres  
Morts dedans un linceuil, et nos defunctes meres  
Parler à nous la nuit, et que voyons dans l'eau  
Quelqu'un de noz amys périr dans un bateau :  
Il semble qu'un grand ours tout affamé nous  
[mange,  
Ou que seuls nous errons dans un désert  
[estrange  
Au milieu des lions, ou qu'au bois un volleur  
Nous met, pour nostre argent, la dague dans  
[le cœur.*

L'émotion qui se dégage de ces vers atteste que Ronsard a connu ces hantises. Le même *Hymne des Démons* (1) rapporte qu'un soir de sa jeunesse, vers la minuit, l'amoureux fut assailli près d'un calvaire isolé par une meute

(1) *Les Démons*, à Lancelot de Carle, Edit. de la Pléiade, II, 167; Ed. t. fr. mod., VIII, 115. Voir l'édition critique publiée par A.-M. Schmidt.

de fantômes — cette chasse sauvage, dont le folklore a relevé partout les traces et qui passe en hurlant dans la ballade des *Djins* et dans celle de Goethe, *Le roi des Aulnes*. Après qu'il eut tiré l'épée et haché l'air en tous sens, les démons disparurent. Le poète imitait le geste du magicien dessinant, de son glaive, un cercle protecteur.

Entre autres offices, les démons répandent ici-bas les influences du *fatum* ; et c'est ainsi que Ronsard s'achemine, peu à peu, vers un sentiment de la vie universelle toujours plus oppressif. Il y a pourtant quelques lézardes dans ce bloc de fatalité. Car de bons démons portent à Dieu nos prières. Par eux, en retour, Dieu transmet à ses élus le don de prophétie, le don de poésie. Le poète peut goûter, pendant son extase, une liberté divine. Au reste, gardons-nous de ranger étourdiment cette démonerie, régie par une fatalité astrologique (à laquelle échapperaient par grâce les poètes et les sages) parmi les ridicules préjugés dont nous a dérivés le « progrès ». De très grands esprits, avant Ronsard et après lui, ont pu croire à ces choses que nous jugeons impossibles ou improbables sans que leur grandeur en soit entamée.

La pensée et les sentiments du poète sont caractérisés par l'instabilité ; il ne s'arrête à nulle chose parce que nulle chose ne s'arrête en soi ; sa vie est partagée en sa profondeur par la lumière et par l'ombre. A chaque fois qu'il suit sa pente, il dit les enchaînements et les métamorphoses. Le passage d'une forme à

anciens, et la Bible. Que l'on songe aux démoneries de Bosch et de Breughel et à toutes les images de la tentation.

*Ils font noircir la Lune horriblement hideuse,  
Ils font pleurer le Ciel d'une pluye saignouse...  
Les uns vont habitant les maisons ruinées,  
Ou des grandes ciez les places destournées...*

C'est par la porte des songes, au cœur de la nuit, qu'ils pénètrent l'esprit des hommes :

*Adonc nous est aduis que nous voyons nos peres  
Morts dedans un lingueil, et nos defunctes meres  
Parler à nous la nuit, et que voyons dans l'eau  
Quelqu'un de noz amys périr dans un bateau :*  
*Il semble qu'un grand ours tout affamé nous*

*Ou que seuls nous errons dans un désert*  
[mange,  
[estrange

*Au milieu des lions, ou qu'au bois un volleur  
Nous met, pour nostre argent, la dague dans*  
[le cœur.

L'émotion qui se dégage de ces vers atteste que Ronsard a connu ces hantises. Le même *Hymne des Démons* (1) rapporte qu'un soir de sa jeunesse, vers la minuit, l'amoureux fut assailli près d'un calvaire isolé par une meute

(1) *Les Démons*, à Lancelot de Carle, Edit. de la Pléiade, II, 167; Ed. t. fr. mod., VIII, 115. Voir l'édition par A.-M. Schmidt.

de fantômes — cette chasse sauvage, dont le folklore a relevé partout les traces et qui passe en hurlant dans la ballade des *Djinnis* et dans celle de Goethe, *Le roi des Aulnes*. Après qu'il eut tiré l'épée et haché l'air en tous sens, les démons disparurent. Le poète imitait le geste du magicien dessinant, de son glaive, un cercle protecteur.

Entre autres offices, les démons répandent ici-bas les influences du *fatum* ; et c'est ainsi que Ronsard s'achemine, peu à peu, vers un sentiment de la vie universelle toujours plus oppressif. Il y a pourtant quelques lézardes dans ce bloc de fatalité. Car de bons démons portent à Dieu nos prières. Par eux, en retour, Dieu transmet à ses élus le don de prophétie, le don de poésie. Le poète peut goûter, pendant son extase, une liberté divine. Au reste, gardons-nous de ranger étourdiment cette démonerie, nous de ranger étourdiment cette démonerie, régie par une fatalité astrologique (à laquelle échapperaient par grâce les poètes et les sages) parmi les ridicules préjugés dont nous a déliés le « progrès ». De très grands esprits, avant Ronsard et après lui, ont pu croire à ces choses que nous jugeons impossibles ou improbables sans que leur grandeur en soit entamée.

La pensée et les sentiments du poète sont caractérisés par l'instabilité ; il ne s'arrête à nulle chose parce que nulle chose ne s'arrête en soi ; sa vie est partagée en sa profondeur par la lumière et par l'ombre. A chaque fois qu'il suit sa pente, il dit les enchainements et les métamorphoses. Le passage d'une forme à

une autre, le passage de la vie à la mort, ou de la mort à la vie, voilà les idées qui l'habitent et persistent en lui à la façon d'une basse continue. Son panthéisme instinctif, son panpsychisme (en évidente relation avec l'intuition centrale des philosophes de la nature de la Renaissance) se font jour à chaque moment. Sous son regard, les choses ne sont jamais tout à-fait fixées, jamais pleinement rassurantes. Le temps les consume, elles se transforment. C'est qu'elles meurent...

*Tout est mortel, tout vieillit en ce monde...  
Il est bien dray qu'à parler proprement,  
On ne meurt point, on change seulement  
De forme en autre, et ce change s'appelle  
Mort, quand on prend autre forme nouvelle...*

Sur ce ton de noblesse familière qu'aucun poète n'a jamais retrouvé, Ronsard développe (dans le discours *De l'altération des choses humaines*) (1) le thème grandiose et monotone des transmutations naturelles :

*Leve, Chauveau, de tous costez les yeux,  
Voy ces rochers au front audacieux,  
C'estoyent jadis des plaines fromentuses ;  
Voy d'autre part ces grandes ondes ventuses,*

(1) Ed. de la *Pléiade*, II, 376; d'abord intitulé *Discours à Maistre Julvain Chauveau*. Ed. t. fr. mod., XV (1), 152. Nous citons le texte de l'édition originale de 1569.

*Ce fut jadis terre ferme, où les boeufs  
Alloient paissant par les pastiz herbeux.  
Ainsy la forme en une autre se change.*

Pensées confirmées par l'*Épigramme Contre les bûcherons de la forêt de Gâtine* :

*O Dieu, que véritable est la philosophie,  
Qui dit que toute chose à la fin périra,  
Et qu'en changeant de forme une autre vestira...*

« Mais où sont les neiges d'antan ? », interrogeait Villon. « *Ubi sunt ?* », demandaient prédicateurs et docteurs du moyen âge. Ils concluaient à la vanité des choses terrestres. *Memento mori*. Le seul Royaume est de l'au-delà. Ronsard, lui, sent son être lié à ces réalités d'ici-bas qui glissent comme le sable et l'eau courante :

*Ondes, sans fin vous promenez  
Et vous menez et ramenez  
Vos flots d'un cours qui ne séjourne... (1)*

Les êtres et les choses périssables, c'est-à-dire condamnés au « change », et que jamais on ne verra deux fois semblables à eux-mêmes, Ronsard les aime. Imaginons-le penché sur le travail obscur du ver à soie qui se révèle papillon ; il est le témoin des métamorphoses :

(1) Extrait de l'*Ode A sa Maistrresse*, citée plus bas in extenso.

Vois-tu le ver, honneur de la Touraine...  
 C'estoit un œuf qui en ver s'est changé ;  
 Après avoir domny toute sa soye,  
 (Qu'un bon ouvrier en mainte étroite voye  
 Doit joindre à l'or pour les habits d'un Roy),  
 Ce ver fasché, comme ennuyé de soy,  
 Soudain se change, et vole par les prés,  
 Fait papillon aux ailes diaprées  
 De rouge, verd, azur et vermillon.  
 Puis, se faschant d'estre tant papillon,  
 Devient chenille, et pond des œufs, pour faire  
 Que par sa mort il se puisse refaire.  
 Ne vois-tu pas qu'un œuf engendre un coq  
 Cresté, grifé et barbu, qui le chog  
 D'un autre coq ne croint à la bataille ?  
 Engendre un paon que la Nature esmaille  
 Des yeux d'Argus, et des couleurs d'Iris ?... (1)

« Comme ennuyé de soi... », quelle admirable projection psychique que ce *tædium vitæ* attribué au ver à soie ! Un esprit engourdi végété au sein de la nature. Une semence de conscience suscite partout des volontés obscures. Et il ne faut point voir là de ces développements amenés par le sujet ou par le hasard. C'est une des dominantes de la poésie de Ronsard qui s'impose ici, et jusque dans les plaintes de l'amour :

*J'errois en mon jardin, quand au bout d'une allée  
 Je vy contre l'Hyver boutonner un soucy.*

(1) Extrait du discours déjà cité De l'altération des choses humaines.

En un sourd travail, la germination s'accomplit sous la neige. Quelque chose ne cesse pas de passer : c'est la vie, qui se poursuit elle-même.

Le carpe diem d'Horace est intensifié par le sentiment du temps perdu, de la vie menacée :

*Vivez si m'en croyez, n'attendez à demain,  
 Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie...*

On ne descend pas deux fois au même fleuve. L'intuition du mouvement, de l'existence qui se fait et défait, commande le déroulement de ces poèmes de la continuité et de la durée. La sagesse est d'« obéir à Nature », d'accepter en soi l'« altération des choses »...

*Puis du livre ennuyé, je regardois les fleurs,  
 Feuilles, tiges, rameaux, espèces et couleurs,  
 Et l'entrecoûpement de leurs formes diverses...*

*Tantôt j'errois seulet par les forests sauvages  
 Sur les bords enjochés des peinturés rivages,  
 Tantôt par les rochers reculés et déserts,  
 Tantôt par les taillis, verte maison des cerfs.  
 J'ainois le cours suivi d'une longue rivière,  
 Et voir onde sur onde allonger sa carrière,  
 Et flot sur flot en roulant s'attacher... (1).*

(1) Ed. Pléiade, I, 276; Ed. Jacques Lavaud (E. Droz), 90.

Admirable continuité de la méditation, de la promenade, de la rivière qui « va murmurant » sans fin, de la destinée ordonnée par les astres et inscrite aussi au cycle de l'année qui revient sur ses pas à l'automne. Prétendre se fixer, dit le poète,

[vent...

*C'est vouloir peindre en l'onde et arrêter le*

## IV

D'un tel sentiment de l'existence, on pourrait douter qu'un art classique puisse naître spontanément. D'autant que la mélancolie de l'âge mûr est à chaque instant talonnée en Ronsard par sa « fureur », et que le vin de la jeunesse se reprend à bouillonner dans les veines d'un poète que vient pénétrer un rayon orphique (si l'orphisme est l'art secret de communiquer avec la nature, de la connaître en ses arcanes et d'agir sur elle par la vertu de l'incantation).

La première pièce publiée par Ronsard — en réalité une « avant-première » publication, puisqu'elle vit le jour en 1547 dans un Recueil de Jacques Peletier — est une ode irrégulière, une « fausse » ode, qui fut plus tard retranchée, *Des beautés qu'il voudrait en s'amie*. On la rattacherait au blason marotique, mais aussi, indirectement, à la tradition médiévale des bestiaires,

lapidaires et autres inventaires de la Création. Une beauté du corps féminin y est nommée après l'autre. Thème semblable (en 1554) dans *l'Élegie à Janet, peintre du Roy* (lisez François Clouet) (1). Ce que le poète attend du peintre, c'est un portrait de ces mêmes beautés. Procédant par addition, linéairement, il pose les touches, les traits un à un. Mais la mythologie le fournit de comparaisons et d'images. Certes, nous demeurons dans la sphère de l'art minutieux, celui de Clouet pastelliste, avec cette différence toutefois que prédominent, chez Ronsard, les formes arrondies, galbes, arcs et sinuosités...

*Après fay luy son beau sourci voutis  
D'Ebene noir, et que son pli tortis  
Semble un Croissant qui montre par la nue  
Au premier mois sa vouture cornue :  
Ou si jamais tu as veu l'arc d'Amour,  
Pren le portrait dessus le demi tour  
De sa courbure à demi-cercle close...*

Oreille, joue, bras, cuisse, nombril, tout est prétexte à belles courbes ou contre-courbes ; Fernand Desonay a vu là l'indice d'un goût baroque. Mais ces cercles ou segments entrecroisés ne suggèrent en aucun cas une « représentation » directe du corps humain. Le verbe « sembler » et toutes les formes de comparai-

(1) Ed. de la Pléiade, I, 105; Ed. t. fr. mod., VI, 152.

son assimilent la femme à l'univers, et la métamorphosent. Le corps devient fleurs, fruits, pierres précieuses, orbes astrales, figures empruntées à la Fable ; le poète ne cesse pas de transposer.

L'évocation du paysage par le moyen du langage est souvent plus immédiate, surtout après 1565, où Ronsard, à Saint-Cosme et Croixval, hante de nouveau les jardins et s'enfoncé dans une nature bocagère. Dans l'*Hylas* (1), le poète médite auprès de la source où l'enfant grec se perdra, source bordée de fleurs, ombragée d'un chêne. Théocrite, que Ronsard suit vaguement, est bien plus succinct...

*Ceste fontaine estoit tout à l'entour  
Riche de fleurs, qu'autrefois trop d'amour  
De corps humain fist changer en fleurettes  
Peintes du teint de palles amourettes :  
Le lis sauvage, et la rose, et l'œillet,  
Le roux souci, l'odorant serpoulet,  
Le bleu glayieul, les hautes gantelées,  
La pasquerette aux feuilles pioles,  
La giroflée et le passe-velours,  
Et le narcis qui ne vit que deux jours...*

Nous restons ici dans la ligne de la poésie nominale, énumérative. Le nom seul, ou à peine rehaussé d'une épithète, garde comme un

(1) Ed. Pléiade, II, 381. Nous donnons le texte du *Septième Livre des Poèmes*, de 1569.

fétiche l'éclat, la fraîcheur et l'odeur de la plante constamment abreuée. Sitôt après, Ronsard magnifie l'arbre, le chêne, « maison sa-crée » aux nymphes — « Haute maison des oiseaux bocagers », chante-t-il dans l'*Élégie contre les bûcherons de la forêt de Gâtine* ; mais l'appel aux divinités importe moins ici que le rendu poétique de l'ombre mouvante des rameaux, projetée sur l'eau calme :

*Un ombre lent par petite secousse,  
Erroit dessus, ainsi que le vent pousse,  
Pousse et repousse et pousse sur les eaux  
L'entrelassure ombreuse des rameaux.*

Un impressionnisme subtil, que nous verrons à l'œuvre ailleurs, commande le mouvement de la phrase, avec ses suspens, ses répétitions, ses reprises, règle le choix du mot confus d'« entrelassure », qui, accolé à « ombreuse », contribue à estomper, à assombrir délicatement le dernier vers. Les choses se prennent à vivre dans le langage ; plutôt que les choses, leur ombre, avec son léger va-et-vient dans le miroir. C'est l'ombre mouvante qui est objet de poésie. L'illusion visuelle retient toute l'attention du poète.

La même année (1569), paraît le curieux poème de *L'Ombre du Cheval*, remerciement « raillard » du poète à son ami Belot, qui lui fit don d'un cheval en peinture. En échange, Ronsard fait naître du vide un cheval fantôme, pareil à celui « du gentil Pacolet », qui fut docile aux ordres de l'enchanteur Maugis :

*Il vole en l'air, boit en l'air, d'air se paist,  
C'est un corps d'air, l'air seulement luy plaist,  
Et la fumée et le vent et le songe,  
Et dedans l'air seulement il s'allonge.  
Les beaux coursiers viste-pieds de Junon  
Vivent ainsi : ils ne mangent sinon  
Qu'air, qu'ambroisie... (1)*

Un autre jour, ce sont les nues qui ouvrent à l'illusion un autre empire. Qu'il fait bon les suivre dans l'air, étonnant « les cœurs humains », les assimiler aux « nouvelles » de la guerre qui courent dans Paris, et jouer avec les mots « nuelles », « nuages »...

...lors mille impressions

*Se font en l'air d'imaginacions  
Qui d'un grand tour se pourmeinent ensemble (2)*

Mais dès 1553, dans une pièce du *Libret de Folastries* qui fut plus tard retranchée, intitulée *le Nuage ou l'Ivrogne*, Ronsard donnait dans le « chimerisme gothique ». Au reste, les affinités de sa nature avec le réalisme franco-flamand, apparenté au grotesque, pourvoyeur d'un certain baroque, apparaissent dans plusieurs des *jeux ou gâtés* ou *folastries*, voisins des *fatrasies* médiévales ou *coq-à-l'âne*. L'esprit

(1) Ed. Pléiade, II, 374; même texte dans l'édition originale; éd. t. fr. mod., XV (1<sup>re</sup> p.), 142.

(2) *Les Nues ou Nouvelles*, éd. Pléiade, II, 925; Ed. t. fr. mod., XIII, 267.

de la satyre — *satyra, satira, sive mixtura*, disaient les Latins — y mélange des images disparates, tous les tressaillements et toutes les métamorphoses d'un monde hilare. Un vent de folie souffle dans le nuage où l'ivrogne voit se dessiner des figures tronquées dignes de Bosch et de Breughel :

*Je voy deça, je voy delà :  
Je voy mille bestes cornues,  
Mille marmots dedans les nues ;  
De l'une sort un grand Toreau,  
Sur l'autre sautelle un cheureau,  
L'une a les cornes d'un Satyre  
Et du ventre de l'autre tire  
Un Cocodrite mille tours.*

*Je voy des villes et des tours,  
J'en voy de rouges et de vertes,  
Voy-les-là, je les voy couvertes  
De sucres et de poix confis.  
J'en voy de mors, j'en voy de vifs,  
J'en voy, voyez-les donc ! qui semblent  
Aux blez qui soubz la bize tremblent.*

*J'avise un camp de Nains armer.  
J'en voy qui ne sont point formez,  
Troncez de cuisses et de jambes,  
Et si ont les yeux comme flambes  
Au creux de l'estomac assis ;  
J'en voy cinquante, j'en voy six  
Qui sont sans ventre, et si ont teste  
Efroyable d'une grand' creste...*

Aux êtres avortés, issus de l'inconscient médiéval, s'ajoutent les êtres fabuleux de la mythologie, géants, centaures, satyres qui se mêlent et se chevauchent. Vient l'orage, et le délire orgiaque :

*Je voy tout le ciel qui se fend  
Et la terre qui se crevace,  
Et le chaos qui les menace..*

Les propos du buveur stupéfait s'arrêtent au coup de foudre jailli du nuage, dont le poète imite le fracas par l'onomatopée extra-linguistique :

*Bré bré bré bré, voicy la foudre,  
Crag crag crag !... Noyez-vous decoudre  
Le ventre d'un nuau ? J'ai veu,  
J'ai veu, crag, crag ! j'ai veu le feu,  
J'ai veu l'orage, et le Tonnerre,  
Tout mort, me brise contre terre ! (1)*

Procédé encore primitif que cet amoncellement d'images, chacune menant son jeu à part et son trépiginement, sans qu'un mouvement de grande amplitude entraîne jamais le poème à la conquête de son unité. Tout s'échappe d'un cours rompu. Telle est la « loi » de la *fatrasie*, simple formule d'un instinct vital qui libère le

(1) Ed. Pléiade, II, 761. Le texte original a été reproduit par F. Fleuret et L. Perceau, avec les autres pièces du *Livret de Folastries*, Biblioth. des Curieux, 1920.

trop-plein de ses forces. Pas de composition à proprement parler, mais une juxtaposition, ou une superposition d'éléments de plus en plus expressifs. Frapper toujours plus fort ; il ne saurait y avoir d'autre principe d'unité que celui du *crecendo* dans l'ordre du sentiment, ici le fantastique plaisant. Nous sommes loin de l'ordre classique.

Mais l'Antiquité enferme toutes choses. L'art des Grecs et des Latins est multiforme. Ronsard trouvait chez les premiers l'exemple d'une poésie dionysiaque, et il s'est complu, lui aussi, à écrire des Dithyrambes, à célébrer la *Pompe du Bouc sacrifié* en l'honneur de Jodelle et de la tragédie. Il a dédié un *Chant de folie à Bacchus*, un *Hymne à Bacchus*. Cette poésie libre et satyrique, à la puissance débordante, contient jusque dans ses poussées naturalistes, quelques-uns des ingrédients indispensables à l'élaboration de ce qu'Eugenio d'Ors a nommé *barrochus rupestris*.

C'est le lyrisme qui manquait aux visions du *Nuage*, une façon d'enchaîner les mots et les images, la grandeur et la noblesse dans l'orgie, la cohérence, l'élan dionysien. Le premier en date des *Hymnes* (1554), l'*Hymne de Bacchus* (1), vient réaliser ces vœux : sa couleur, sa luxuriance, je ne sais quoi d'emporté, d'héroïque dans le mouvement, tout le tableau central du poème fait songer à l'art plastique des Flia-

(1) Ed. Pléiade, II, 274; Ed. t. fr. mod., VI, 176.

mands et précisément à Rubens. Le discours s'engendre lui-même au gré de la « force divine » qui pèse au cœur de l'homme. Nulle impassibilité « parnassienne » ; le respect du dieu n'exclut pas la familiarité :

Tu montas sur un char que deux lynces farou-  
Tranoyent d'un col felon, maschantes en leurs  
[ches

Un frein d'or écumeux; leur regard étoit feu,  
Pareil aux yeux de ceux, qui de nuict ont trop  
[beu.

Un manteau Tyrien s'escolloit sur tes hanches,  
Un chapelet de lis mезlez de roses franches,  
Et de feuille de vigne et de terre espars,  
Volligeant, ombrageoit ton chef de toutes pars.  
Deuant ton char pompeux marchoyent l'Ire et  
[la Crainte,

Les peu-sobres Propos, et la Colère, teinte  
D'un vermillon flambant, le Vice et la Vertu,  
Le Somme et le Discord, d'un corselet vestu,  
Son asne talonnoit le bon vieillard Silene,  
Portant le van mystiq sus une lance pleine  
De pampre, et publioit, d'une tremblante voix,  
De son jeune enfanson les festes et les loix.  
A son cri sauteloget le troupeau des Menades,  
Des Pans et des Sylvains, des Lenes et des  
[Thyades...

Leurs tresses secouées,  
A l'abandon du vent, errogent entre-nouées  
De longs serpens privez...

Rayonnement du regard, flamme du vermillon, dessin vague du chapeau de feuilles et de fleurs, du manteau qui « s'écoule » sur les hanches de Dionysos, tresses serpentinees livrées au vent, partout « le mouvement déplace les lignes », les formes s'estompent ou s'envolent. Dira-t-on que le sujet l'exigeait ? Mais voici le poète qui participe à la rage des initiés et entre dans la danse :

Je sens mon cœur trembler, tant il est agité  
Des poignans aiguillons de ta divinité...

Qu'un beguin serpentin me serre les cheveux...  
Et que l'esprit d'Aeole en soufflant les tourmente  
Comme la feuille esparse ès chesnes d'Ery-  
[manthe

Ja la terre fremist sous les pieds furieux,  
Ja la nue poudreuse oste le jour aux yeux,  
Tant les champs sont foulez des troupeaux des  
[Evantes,  
Qui vont jusques au Ciel les poudres elevantes.

Un frémissement gagne peu à peu toutes les parties du tableau dont l'éclat s'efface, pour finir, dans la poussière montant du sol mille fois battu, par se mélanger, aux yeux du contem-plateur, avec les vapeurs du vin. « L'Esprit d'Eole » s'est emparé de la vision. Il s'amuse, parce qu'il est ennemi de la stabilité, à rendre de moins en moins discernables les contours des objets, l'identité des êtres.

L'esthétique des *Hymnes* de Ronsard, de sa poésie héroïque en général, mériterait une étude

spéciale. Son culte de la sagesse allégorique, son goût des « Fables plaisantes et colorées » s'y laissent voir ouvertement ; jamais peut-être, il n'a été, malgré son vif désir d'égaliser les Anciens, plus différent. Ces poèmes sont, d'intention, philosophiques ou initiatiques. Mais sa pensée, du fait qu'il est plus sensuel que métaphysicien, ne se porte pas directement au-delà des phénomènes. Le sensible le retient dans ses lacs ; inquiet, mais attaché aux choses, aux fables, aux spectacles qu'elles déroulent, il s'abandonne aux apparences, à la Nature qui l'enivre par la surabondance de ses pouvoirs.

C'est à l'imagination des poètes de rivaliser avec cette nature en ses créations, avec l'art plastique en ses inventions ; les poètes, « d'une petite scintille, font naître un grand brasier, et d'une petite cassine font un magnifique palais, qu'ils enrichissent, dorent et embellissent par le dehors de marbre, jaspe et porphyre, de guilochis, ovales, frontispices et piédestals, frises et chapiteaux, et le dedans des tableaux, tapisseries eslevées et boffées d'or et d'argent, et le dedans des tableaux cizelés et burinez, raboteux et difficiles à tenir ès mains, à cause de la rude engraveure des personnages qui semblent vivre dedans... » (*Seconde Préface de la Franciade*). Le goût de la matière, de l'ornement travaillé, des formes pleines ou creusées, compliquées, se trahit à chaque ligne de cette déclaration. On songe aux décorations en stuc des galeries de Fontainebleau, par le Primatice et Jean Goujon. Le style doit restituer le détail

des reliefs et des structures. Le poète, s'il « ne se laisse pas prendre par les choses », aime à les prendre.

Ce n'est pas la sobriété que Ronsard admire chez Homère, ce que feront les classiques du xvii<sup>e</sup> siècle — et les derniers venus d'entre eux iront jusqu'à blâmer ses vulgarités. Ce n'est pas le poli de Virgile, son abondance onctueuse (*lactea ubertas*) qui d'abord l'enchantent. C'est leur puissance expressive, leurs peintures de la vie qui remplacent la vie, qui la font voir et toucher sous les espèces du verbe. Car, dit-il d'Homère, « s'il fait bouillir l'eau en un chaudron, tu le verras premier fendre son bois, puis l'allumer et le souffler, puis la flamme environner la panse du chaudron tout à l'entour, et l'escume de l'eau se blanchir et s'enfler avec un grand bruit... » (*Idem*). Ainsi, tout est action dans la « poésie héroïque », action multiple, coupée de comparaisons poursuivies pour elles-mêmes, en sorte que le regard n'est jamais séduit par une peinture qu'il n'en soit bientôt distrait par une autre, comme si des pôles d'attraction différents empêchaient le discours de progresser d'une marche rectiligne : « la poésie héroïque... ne peut longuement traicter un mesme sujet, mais passer de l'un à l'autre en cent sortes de varietez » (*Idem*).

Ronsard, après cela, peut bien recommander au poète, visant Du Bartas, de ne pas dessiner dans les nues des « grotesques, chimeres et monstres », de se méfier des « imaginations frénétiques ». Lui-même, et dans les *Hymnes* plus

que dans la *Franciade*, a usé jusqu'à l'extrême des vertus expressives de la langue, des verbes, « des épithètes significants et non oisifs ». Il enchérit sur son maître Virgile, le jour où il met en scène les harpies... :

*Vomissant de leur gorge une odeur si mauvaise,  
Que toute la viande en devenoit punaise.*

*Toujours d'un craquetis leur maschoire cliquoit,  
Tousjours de palles feïn leur bec s'entrecho-*  
[quoit.

*Comme la dent d'un loup, quand la faim les-*  
[poingonne

*De courre apres un cerf, la maschoire lui*  
[sonne

*L'une sur l'autre en vain, et par l'air d'un*  
[grand bruit

*Fait craqueter sa gueule après le cerf qui fuit.  
Ainsy bruïoient les dents de ces monstres*  
[infames...» (1)

« Sur toutes lettres les rr », note Ronsard, « qui sont les vraies lettres héroïques, font une grande sonnerie et batterie aux vers » (*Seconde Préface de la Franciade*). Partout dans les *Hymnes*, les *Poèmes*, et dans la *Franciade*, de vives descriptions, des actions violentes sont projetées dans la lumière : combats singuliers à multiples péripéties où les muscles se bandent, où les corps se contorsionnent ; « cri des sol-

(1) *Hymne de Calays et de Zethés*, éd. t. fr. mod., VIII, 265.

dats, froissés de piques, brisement de lances, accrochement de haches, et le son diabolique des canons et arquebuses »... On pourrait se demander si ces « sonneries et batteries » ne doivent pas quelque chose à l'exemple du musicien de *La Bataille de Marignan*.

Ailleurs, les tempêtes présentent à l'homme, de toutes parts, l'image de la mort. Ou bien ce sont les torrents et les eaux débordées que son imagination suit jusqu'au fleuve et à la mer, symboles de la *vis poetica* :

*Et comme on voit ces Torrens qui descendent  
Du haut des monts, et flot sur flot se rendent*

*A gros bouillons en la vallée, et font*

*Rendant la terre, une corne à leur front,*

*Et c'est pourquoy les Peintres, qui les feignent,*

*Fleuves-Taureaux, au front cornu les peignent,*

*Fumeux, bruïans, escumeux et venteux,*

*Et de leur corne ouvrent au devant eux*

*Un long chemin sans que rien les ampesche,*

*Pour s'emboucher ou dans la rive fresche*

*Du prochain fleuve, ou au bord reculé*

*Du vieil Neptune au rivage salé :*

*Ainsi je cours de course desbridée,*

*Quand la fureur en moy s'est desbordée*

*Sans craindre rien, sans raison, ny conseil... (1)*

Abstraction faite de tout symbolisme et de toute recherche des « similitudes », rien ne sa-

(1) Ed. *Pléiade*, II, 323; nous donnons le texte de l'édition de 1579.

tisfait un goût capricieux autant que ces images développées, homériques, qui font progresser le poème par boutées.

Cette poétique ne tend à rien moins qu'à la mesure, à l'harmonie, à la constitution d'ensembles stables formés de parties articulées. L'essentiel est de manifester « la vive énergie de la nature ». Le poème lui-même s'assimile à une nature, à un univers bruissant où tout est *dramatisé*. Baroquisme en puissance ? C'est trop peu dire. Cette puissance est en train de passer à l'acte dans le style même. Mais on trouvera des indices plus probants de « baroquisme » dans le choix des thèmes et des motifs, dans l'état générateur du poème, dans l'attitude du poète. Un réalisme lyrique toujours en train de se dépasser lui-même, où le moi se fond dans le sentiment de la vie universelle, met en pleine lumière le dynamisme sans frein congénial de la verve ronsardienne.

En revanche, dans les pièces à forme fixe ou divisées en strophes isométriques (le sonnet, l'ode), le tempérament intime du poète, plus contraint et assujéti à des ordres réguliers, laisse voir moins ouvertement son instabilité et sa pente naturelle.

Avant le temps les temples fleuriront,  
De peu de jours ta fin sera bornée,  
Avant ton soir se clorra ta journée,  
Trahis d'espoir tes pensers periront ;

V

Sans me fleschir les escripts fletiront,  
En ton desastre ira ma destinée,  
T'a mort sera pour m'amour terminée,  
De tes soupirs tes neveux se riront.

Tu seras fait d'un vulgaire la fable,  
Tu bastiras sur l'incertain du sable,  
Et vainement tu peindras dans les Cieulx :

Ainsi disoit la Nymphe qui m'affole,  
Lors que le Ciel pour sceller sa parole,  
D'un dextre éclair fut presage à mes yeulx. (1)

Cassandra parle et prophétise. Elle dit le sort néfaste du poète : il aime et chante en vain. Chacun des onze premiers vers se détache à la façon d'un oracle, dans un temps éternel. A chaque mot semble impartie une présence lapidaire.

(1) Première version, Ed. t. fr. mod., IV, 22; Ed. Piésade, I, 10.

Le ton a toute la noblesse qui convient au futur prophétique. L'articulation est nette; c'est celle de l'unité multiple. Le parler de Cassandre se dessine linéairement, la coupe tombant comme un balancier après la quatrième syllabe. Aucun flou ni fléchissement. Ce sonnet de couleur pétrarquiste (sonnet de jeunesse), hésiterions-nous à le mettre au dossier du classique ronsardien ?

Mais on ne peut pas dire que le poète ait jamais abandonné tout-à-fait ce style. Il l'a diversifié seulement, assoupli; il l'a adapté, à partir de 1555, au cadre plus large de l'alexandrin. Il l'a musicalisé, par l'accord ou le contraste des sonorités, par le jeu plus habile du souffle poétique. Relisons ce sonnet :

*Genèvres herissez, et vous, hour espineux,  
L'un hoste des deserts, et l'autre d'un bocage,  
Lierre, le tapis d'un bel antre sauvage, [neur.  
Sources qui bouillonnez d'un surgeon sablon-  
Pigeons, qui vous baisiez d'un baiser savoureux.  
Tourtres qui lamentez d'un eternal veufage,  
Rossignols ramagers, qui d'un plaisant langage  
Nuict et jour rechantez vos versets amoureux;  
Vous à la gorge rouge, estrangere Arondelle,  
Si vous voyez aller ma Nymphe en ce Printemps  
Pour cueillir des bouquets par ceste herbe nou-  
[uelle,*

*Dites luy, pour-neant que sa grace j'attens, l'elle,  
Et que pour ne souffrir le mal que j'ay pour  
J'ay mieux aimé mourir que languir si long-  
[temps. (1)*

Thème de convention, apostrophe aux êtres de la Nature, bêtes, plantes — non pas n'importe lesquelles — que le poète élit comme porte-parole, suscitant l'idée d'un lien quasi féodal de « compagnonnage » de l'homme aux créatures. Mais on saluera ici la maîtrise du langage d'un parfait musicien, les brusques passages du grave à l'aigre, les coups d'archet répétés, à l'emporte-pièce :

*Vous à la gorge rouge, estrangere Arondelle...*

Le modelé phonétique très hardi, souligné par l'inversion syntaxique, donne au vers sa pleine efficacité. Et le sonnet se ferme en un mouvement progressif, amorcé au dixième vers (*Si vous voyez...*), nettement dessiné au douzième (*Dites luy...*).

On a exagéré longtemps la dissemblance d'inspiration et de style du *Premier Livre* (à Cassandre) et de la *Continuation* ou de la *Nouvelle Continuation des Amours* (à Marie).

(1) Publié d'abord dans les *Amours diverses* en 1578. Texte de l'éd. J. Lavand (E. Droz), p. 75; Ed. Pléiade, I, 260.

On s'est même trompé sur le sens de ce changement de manière. Tout vient d'être dit là-dessus et mis à sa vraie place par Fernand Desonay au livre II de son *Ronsard poète de l'amour*. A l'école des élégiaques latins et néo-latins, à l'exemple des *Anacreontica*, Ronsard répudie « l'humeur pindarique » et aussi jusqu'à un certain point les tours pétrarquistes. Il passe du décasyllabe à l'alexandrin, abandonnant du même coup le lyrisme tendre et la véhémence du *flatus*. En Anjou, il lui plait d'épouser les mouvements « d'humilité consciente » de l'idylle bocagère.

Ce changement, il l'a voulu. Dans l'élegie *A son Livre*, on le voit louer « un beau style bas, populaire et plaisant », semblable à « une eau qui distille ». Adieu au ton oraculaire, aux appels incantatoires, au genre orphique. Un lyrisme plus intime cherche ici ses points d'appui dans la langue parlée. Peu de figures stylistiques. « Il est incontestable », écrit Fernand Desonay, « que le ton de Ronsard amoureux s'adressant à Marie est, en général, le ton d'une parfaite « égalité » — je ne trouve pas d'autre mot pour désigner ce « beau style bas ».

Maîtrise de l'artiste ? Sans doute. Mais parfois le poète paraît absorber tous les pouvoirs de l'artiste pour céder à un esprit d'enfance. Un air de printemps, une fraîcheur de rosée se répand sur les choses. La vie est tout entière poésie ; elle s'identifie, en une parfaite détente, à un mouvement de descente au jardin, de descente vers l'amour :

*Marie, levez-vous, vous estes paresseuse,  
Ja la gage alouette au ciel a fredonné,  
Et ja le rossignol doucement jargoné  
Dessus l'espine assis sa complainte amoureuse.*

*Sus debout ! allons voir l'herbelette perleuse,  
Et vostre beau rosier de boutons couronné,  
Et vos ceillels mignons ausquels aviez donné  
Hier au soir, de l'eau d'une main si songneuse.*

*Harsoir en vous couchant vous jurastes vos yeux  
Destre plus-tost que moy ce matin esveillée ;  
Mais le dormir de l'Aube aux filles gracieux*

*Vous tint d'un doux sommeil encor les yeux sil-  
[léo.]  
Ça ! Ça ! que je les baise et vostre beau tetin  
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever  
matin. (1)*

Un alexandrin végétal, qui bondit un instant (au vers 5, au vers 13), ou s'infléchit comme un

(1) Ed. Pliade, I, 128. Nous donnons ci-dessus le texte remanié. Voici la version originale :

*Mignongne, levez-vous, vous estes puresseuse,  
Ja la gage alouette au ciel a fredonné,  
Et ja le rossignol frisquement jargoné,  
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.*

*Debout dong, allons voir l'herbelette perleuse,  
Et vostre beau rosier de boutons couronné,  
Et vos ceillels aimés, ausquels avés donné  
Eger au soir de l'eau, d'une main si songneuse.*

geste, comme une caresse ; diversement mais assez faiblement coupé, faiblement accentué, doux et coulant, murmurant comme l'eau ; alexandrin sans pareil dans l'histoire de la poésie française. L'esprit de l'ancienne *reuerdie* est ici entièrement renouvelé, réincarné. Et voici d'autre part Verlaine et sa poésie de circonstance, de l'instant vécu. En toute candeur et spontanéité, dirait-on, il prononce des paroles simples (mais de quelle simplicité raffinée ! ) où l'instant de bonheur se recueille et s'étale dans tout l'espace formel qui lui est dévolu pour réaliser sa parfaite idée :

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des  
[branches...]*

Ou :

*J'arrive tout couvert encore de rosée...*

Mais le langage verlainien est toujours chargé de mémoire, le bonheur est toujours menacé, il ne peut que se glisser entre le passé et le futur. Sur les premiers appels de Ronsard à Marie de Bourguell, sur cette invitation au jardin, il

*Hier en vous couchant, vous me fistes promesse  
D'estre plus-tost que moi ce matin éveillé,  
Mais le sommeil vous tient encor toute sillée :*

*Jan, je vous punirai du peché de paresse,  
Je vois baiser cent fois vostre cil, vostre tetin,  
Afin de vous apprendre à vous lever matin.*

(Ed. t. fr. mod. VII, 140.)

semble que toute servitude de l'inconscient, toute astreinte ou détermination soit levée. Cette liberté, cette « premièreté », nous aide à former de la « Renaissance » l'image la plus attirante et la plus délicate.

Peu importe qu'en 1574 ce soit une autre Marie (on peut du moins le croire) que Ronsard a chantée, dans l'épigramme funéraire à la manière de *l'Anthologie*, inspirée de Propertius et d'Ausonius, et partout citée :

*Comme on voit sur la branche au mois de may  
En sa belle jeunesse, en sa première fleur  
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,  
Quand l'Aube de ses pleurs au pinct du jour  
[la rose  
[l'arrose :*

*La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose,  
Embasant les jardins et les arbres d'odeur ;  
Mais battue ou de pluie, ou d'arcessive ardeur,  
Languissante elle meurt feuille à feuille décroise.*

*Ainsi en ta première et jeune nouveauté,  
Quand la Terre et le Ciel honoroient ta beauté,  
La Parque t'a tuée, et cendre tu reposes.*

*Pour obseques regoy mes larmes et mes pleurs,  
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,  
Afin que vif, et mort, ton corps ne soit que  
[roses. (1)*

(1) La ponctuation est celle de l'édition originale de 1578.

Nul déchirement, nulle passion ou pathos, pas trace de désespoir dans ce poème funèbre, qui respire la sérénité. (Plus d'une fois, les épigrammes de l'*Anthologie* laissent pressentir une horreur des espaces infernaux qui est ici absente.) Au contraire, la mort est acceptée, comme le terme naturel de l'existence, régie par un *fatalum*. Il en sera autrement, dix ans plus tard, quand le poète, aux approches de sa mort, sentira son corps se défaire et les liens céder, qui rattachaient ce corps à la vie. Un rite est ici célébré, ces obsèques, ce cortège pour une offrande païenne.

Et tout cela trouve son expression formelle :

1°. Le tableau se partage symétriquement. L'image de la destruction de la rose qui s'effeuille occupe deux vers (7 et 8), au centre exact du sonnet (le déséquilibre des quatrains aux tercets est compensé par cet artifice). Ce sont les vers les plus lents, sur qui pèsent chaleur et pluie. Ils sont précédés d'un suspens syntaxique d'une exquise suavité (vers 5 et 6) : ce reculement de la rose amoureuse qui exhale son odeur. Ici seulement, le tableau s'approfondit... Ensuite, vient le calme énoncé du second terme de la comparaison : *Ainsi en ta première et jeune nouveauté...*

2°. Les parties se proportionnent harmonieusement et s'articulent sans crescendo ou gradation trop sensible. La ligne s'élève et s'infléchit sans rupture (malgré le suspens qui marque le début du second quatrain). Cette mort pourtant prématurée est attendue, sans surprise.

Aucun enjambement, pas une touche débordante. Une lumière également répartie, point trop vive, enveloppe le tableau sans nul effet de clair-obscur.

3°. Le sonnet se ferme par le mot *roses*, que le premier vers plaçait à la rime. Il n'est construit, contrairement à l'usage, que sur trois rimes : les deux rimes des quatrains, *rose* et *eur*, subtilement apparentées par les sonorités, sont reprises aux tercets. Partout des échos intérieurs, assonances et allitérations. Parfois, ce sont les mêmes vocables :

*En sa belle jeunesse, en sa première fleur.*

*Ainsi en ta première et jeune nouveauté,  
Quand la terre et le ciel honoroient ta beauté...*

*La grâce dans la feuille, et l'amour se repose...*

*La Parque t'a tuée et cendre tu reposes...*

Les fleurs des obsèques répondent à la fleur de la jeunesse, les pleurs du poète aux pleurs de l'Aurore. Impossible de dénombrer tous ces effets qui manifestent de secrètes symétries (de la femme et de la rose, de la vie et de la mort, de la terre et du ciel). Il ne s'agit donc point seulement de charmer l'oreille : ces échos, ces reprises de la même note, de la même touche sont autant d'éléments de structure. Par eux s'organise et s'harmonise un microcosme. Ici, je crois discerner une influence nette de la musi-

que sur la poésie. Certes, chez les Anciens, chez les Trouvères, les exemples sont nombreux d'assonances, d'allitérations, de reprises, de refrains. Mais comment ne pas supposer que Ronsard a subi l'attrait des architectures mouvantes des musiciens où, en particulier dans le contre-point fugué, les mêmes portions du même air sont répétées par des voix différentes, à des hauteurs différentes ?

Tout contribue à assurer la stabilité d'un ensemble tectonique, à dessiner la figure de la perfection. Figure fermée, comme celle de la rose et de la jeune femme, comme la vie qui s'achève dans la mort, sans la moindre issue vers un monde infernal ou paradisiaque. Mais la matière verbale est délicatement modelée, et *vivante*. N'est-ce pas un caractère de l'art Renaissance ? La pureté de la fleur, du lait, des larmes, de l'aube, du corps féminin n'est pas celle d'une essence intellectuelle. Songeons par comparaison aux cristaux de la *Délie*, à la semi-abstraction où se ment la haute poésie du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le premier vers du sonnet, déjà, s'allonge comme un rameau printanier, s'incline sous le poids de la rose. On ne rapprochera pas ce style des édifices sévères de Pierre Lescot et Philibert de l'Orme, bâtis d'après l'Antique. En revanche, les reliefs sculptés par Jean Goujon sur la façade du Vieux-Louvre fourniraient un ordre d'analogies moins décevant, comme aussi les nymphes aux longues draperies trempées d'eau ruisselante de la *Fontaine des Innocents*.

Et ces analogies se révéleraient, j'en suis sûr, moins fragiles si l'on prenait pour point de comparaison les effigies du corps féminin, marquées parfois d'un soupçon de mièvrerie, qui ornent les *Amours* et les *Odes*. Cet art n'est que légèrement idéalisé, relativement aux peintures et sculptures de la fin du *Quattrocento*, par exemple. Les formes y sont plus tendres, contournées et fuyantes.

## VI

Le sonnet à Cassandre prophétesse nous a paru d'un pétrarquisme assez classique. D'autres sonnets du 1<sup>er</sup> Livre (1552) font voir justement où Ronsard dissemble de lui-même. Dans un cadre étroit, toute la frénésie du poète trouve à se déployer. A qui est saisi d'un souffle panique, le recours au mythe grec s'impose. Qu'il aspire à être Jupiter, métamorphosé en une plume d'or pénétrant Danaé, ou Jupiter-taureau, enlevant Europe, ou encore Narcisse — et *Elle* serait une fontaine, où il se plongerait « une nuit à séjour » — on se gardera de considérer les symboles du poète comme une imagerie artificielle. Un profond rêve d'amour sensuel s'exprime naturellement par le mythe. Ronsard, ici encore, est partagé ; à l'idéal de l'amour chaste, qu'il a souvent chanté, sa nature résiste.

Dans un autre sonnet, pareillement érotique, et d'une grande puissance, où il se souvient de

Virgile et peut-être d'Horace, le poète utilise le mythe de Gaïa, la Terre, fécondée par Aether :

*Or que Juppin epoint de sa semence,  
Hume à longz traitz les feux accoustumez,  
Et que du chault de ses rains allumez,  
L'humide sein de Junon ensemence ;*

*Or que la mer, or que la vehemence  
Des ventz fait place aux grandz vaisseaux armez,  
Et que l'oyseau parmy les boys ramez  
Du Thracien les tançons recommence :*

*Or que les prez, et ore que les fleurs,  
De mille et mille et de mille couleurs,  
Peignent le sein de la terre si gage,*

*Seul, et pensif, aux rochers plus segretz,  
D'un cuœur muet je conte mes regretz,  
Et par les boys je voys celant ma playe. (1)*

En plein désaccord, en parfaite dissonance avec la nature, abrevuée par l'amour des dieux, l'amoureux solitaire erre avec sa pensée. Mais il faut citer une partie de l'excellent commentaire de Fernand Desonay : « Ronsard, dès le début de ce sonnet dont il espère un choc qui le délivre, se veut véhément. *Or que crée l'effet*

(1) Texte primitif. Ed. t. fr. mod. IV, 123; Ed. Pléiade, I, 69; la correction du second vers (*Veut enfanter ses enfants bien aimez*) n'est pas heureuse.

de contraste ; mais le groupe mélodique *Hume à longs traitz* doit élargir le phrasé : on dirait d'un puissant coup d'archet au violoncelle. Les vers 3 et 4 ont une résonance profonde ; la noblesse de cet accouplement divin décuple en Ronsard l'exigence amoureuse. Mais les mots, encore une fois — le choix des mots, la musique des mots (songez à l'effet de rime riche que fait *ensemence* succédant à *semence* du vers 1) — ont cent fois plus d'efficacité que l'imagerie mythologique. *Hume-humide, feur-chault-allumez, rains-sein*, sans compter *epoint-traitz* : voilà les harmoniques de ce premier quatrain ».

Et plus loin : « Quelle sûreté, quelle ampleur de rythme dans *Or que la mer, or que la vehemence / Des ventz...* / Ronsard pratique l'enjambement avec une rare maîtrise. L'effet qu'il recherche n'est pas de surprise, comme il advient aux poètes qui se fient aux jeux de l'esprit, mais de sonorité : et l'on entend toujours cet appel aux puissances auditives du langage — craquer les mâts et claquer les voiles sous les coups du grand vent de mer.

Il serait vain de s'attarder sur le premier tercet :

*Or que les prez, et or que les fleurs,  
De mille et mille et de mille couleurs...*

Nul poète n'avait, avant Ronsard, cédé ainsi au plaisir de se laisser émuouvoir par un trouble qui ne procède point d'une révélation pittoresque, mais d'un flux, d'une onde, d'une vague

de passion et de poésie toujours déferlante. La terre est *gaye*, dit le poète : c'est la note musicale, c'est l'allegro. Mais son cœur à lui est muet... » (1)

Je soulignerai encore la force de l'attaque (le souffle panique l'exige), et l'ampleur du mouvement lyrique, la complexité musicale de l'ensemble. Baroque? Insuffisamment caractérisé sans doute. Mais il y a là plus que des amorces : le besoin élémentaire, irrépressible, d'une expression vive, violente, contrastée.

Evidemment, tout cela ne serait pas sans l'exemple des musiciens. Depuis Marot, depuis Scève, la poésie française a pris son vol sur les ailes de la musique. Qu'on veuille bien ne pas oublier que Ronsard est allé jusqu'à dire : « Les vers, sans la musique, ou sans l'accompagnement d'une ou plusieurs voix, ne sont du tout agréables. » Il a donc pu croire, quelque temps, que sa poésie ne serait elle-même, et pleinement efficace, que chantée, ou doublée d'un accompagnement musical. Sans doute était-ce une erreur. Le temps n'était plus du lyrisme grec, ou des Troubadours. Une erreur ou un malentendu, qui s'est terminé par une disjonction inévitable, la poésie ayant sa musique propre, le poète nuancant à l'infini un langage musical, très différent toutefois de celui des musiciens. Mais cette aventure est extrêmement révélatrice. Ce qui est sûr, c'est que cette influence latérale est

(1) Ronsard, poète de l'Amour, Livre I, Cassandre, p. 84.

de toute importance, bien qu'on ait grand peine à la mesurer. Le principe lyrique, le rythme des vers et des strophes, la musicalité des mots et des syllabes est un des principes constitutifs de son art.

Ce qui sépare la poésie du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, souvent lente et pédestre, et celle de la Période, n'est-ce pas un peu l'équivalent de ce qui distingue de la simple mélodie l'harmonie polyphonique : une matière verbale plus riche, plus étoffée, plus façonnée aussi, travaillée, diversifiée, avec des « passages » infiniment plus souples, c'est-à-dire une poésie plus mouvementée, plus vivante ? J'ai dit que le vers s'envole. Même non accompagné de musique, il se chante. Il nous touche musicalement. Et ce n'est pas tout : la structure interne du poème — cette hypothèse est indispensable — doit quelque chose à l'art des musiciens.

Mais Ronsard ne prise rien tant que « l'heureuse liberté » du poète. A l'époque même où il compose le sonnet sur la mort de Marie que nous avons analysé (1574), il écrit pour Hélène ce sonnet du bal, qui satisfait en lui un goût sensiblement différent :

*Le soir qu'Amour vous fist en la salle descendre  
Pour danser d'artifice un beau ballet d'Amour,  
Vos yeux, bien qu'il fust nuict, ramenerent le*

*jour,  
Tant ils sceurent d'esclairs par la place res-  
pandre.*

*Le ballet fut divin, qui se souloit reprendre  
Se rompre, se refaire, et tour dessus retour  
Se mesler, s'escarter, se tourner à Pentour,  
Contre-imitant le cours du fleuve de Meandre.*

*Ores il estoit rond, ores long, or estroit,  
Or' en poincte, en triangle en la façon qu'on voit  
L'escadron de la grue evitant la froidure.*

*Je faut, tu ne dansois, mais ton corps voletoit  
Sur le haut de la terre; aussi ton corps s'estoit  
Transformé pour ce soir en divine nature. (1)*

Admirons ici la pantomime du langage, reproduisant (du 5° au 11° vers), à l'aide de coupes et de rejets multipliés, les courbes et les contre-courbes, tous les méandres du ballet. Le motif aurait pu donner lieu à un tableau où se seraient compensés, sous le regard du spectateur, des élans opposés. Mais le poète n'est pas simplement devant un spectacle. Il participe févreusement aux mouvements de la danse, il se coule en chacune de ses figures, cependant qu'un transfert vient doubler cette métamorphose, transfert du terrestre au céleste par l'image du vol des grues, de là au divin. Cette sublimation, discrètement préparée aux vers 3, 4 et 5 — les yeux d'Hélène ramènent le jour, ils répandent des éclairs — s'opère au vers douzième par le moyen d'une brusque rupture : *Je faut, tu ne dansois...*

(1) Ed. Jacques Lavaud (E. Droz), p. 79; Ed. Pléiade, I, 262.

Tout le sonnet, étrangement et progressivement animé, s'écartèle enfin et prend un dernier essor.

Une reviviscence du gothique, dans et à travers les formes de la Renaissance, tel serait un des aspects majeurs du baroque de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Les descriptions de la mort charnelle prolongent ou renouvellent la poésie et la peinture des charniers, qui caractérisent le moyen âge à son déclin. Les gisants, les figures sculptées en bas-relief des tombeaux à effigie sont le plus souvent des cadavres, dénudés ou voilés. C'est ainsi que Germain Pilon représente Henri II et Catherine, ou Valentine Balbiani, femme du chancelier de Birague. Et le squelette de René de Chalons, à Bar-le-Duc, élève de la main droite son cœur, pour une suprême offrande. Le goût du macabre se répand à la cour d'Henri III. Parmi les poètes, d'Aubigné donne l'exemple, dans les mois qui précèdent et suivent les massacres de la Saint Barthélemy; l'expérience de la guerre et du sang versé colore presque toute la poésie de son *Printemps*.

À son lit de mort, Ronsard dicte à son secrétaire des sonnets qui sont de la même veine :

*Je n'ay plus que les os, un squelette je semble,  
Decharné, denervé, demusclé, depoulpé... (1)*

C'est son tombeau que le poète sculpte ainsi, d'un ciseau qui ne pardonne pas.

(1) Ed. Pléiade, II, 635.

Mais à côté de ces sonnets de la mort, voici que se glissent dans ses œuvres complètes quelques sonnets d'amour quasi-villonesques, ou pré-baudelairiens. La « déclaration » à la femme aimée, toujours orgueilleuse, se fait presque outrageante. Est-ce à Hélène qu'il s'adresse ? J'en doute. A Cassandre retrouvée (et veuve depuis 1583) ? ou bien à une inconnue ? L'idée de la métamorphose du poète en Cygne (idée qui s'épanouira dans le sixième et dernier des sonnets de la mort) le hante déjà :

*Vous estes déjà vieille, et je le suis aussi.*

*Joignon nostre vieillesse et l'accollon ensemble,  
Et faisons d'un hyper qui de froidure tremble,  
Autant que nous pourrons, un printemps adouci.*

*Un homme rest point vieil s'il ne le croit ainsi;  
Vieillard n'est qui ne veut; qui ne veut, il assem-  
[ble*

*Une nouvelle trame à sa vieille, et ressemble  
Un serpent rajenni quand l'an retourne ici.*

*Oster moy de ce fard l'impudente encrousture:  
On ne scauroit tromper la loy de la nature,  
Ny derider un front condamné du miroir,*

*Ni durcir un tetin desjà pendant et flasque.  
Le Temps de vostre face arrachera le masque,  
Et deviendray un Cygne en lieu d'un corbeau  
noir. (1)*

(1) Ed. Pléiade, II, 639. Ce sonnet n'apparaît qu'en 1587 dans les Œuvres de Ronsard.

Ultime appel à l'union de l'homme et de la femme, et fort pressant, mais qui a de quoi donner le frisson; « décharnés, dénervés... », tels apparaissent déjà, tels s'entrevoient l'un l'autre, malgré les artifices et le « change », l'amant et l'amante. Cependant que le poète triomphe de la mort « dans cette voix étrange ».

## VII

Fernand Desonay a plaidé pour une lecture du texte original des *Odes* et des *Amours*. Son plaidoyer est presque toujours convaincant. Il fait dépendre ses arguments du principe qu'il faut saisir la poésie à sa source, et accorder le plus haut prix à l'expression spontanée du sentiment de la vie et de la beauté. Ronsard, se corrigeant, tend à une forme plus coulante, à une égalité plus sensible, à une continuité plus évidente. Il supprime les mots et les sons répétés, les rimes intérieures, les parallélismes dans la construction — effaçant ainsi quelques-uns des traits où se marquerait le mieux l'influence qu'ont eue sur lui les musiciens de son temps. Il lui arrive aussi de supprimer des « vestiges d'érudition ». Travail toujours repris d'une édition à l'autre, qui a pour résultat indéniable de rapprocher, avec les années, la poésie du lecteur moderne. C'est, je pense, la raison principale pourquoy on a longtemps préféré, ou cru

préférer (les préjugés sont bien forts, et peu de lecteurs y regardent de près) la version la plus récente, celle de 1584.

Mais on se tromperait en disant que le poète, de 1550 à la fin de sa vie, incline, à mesure qu'il se corrige, d'un goût baroque (ou orienté vers le baroque) à un goût classique. Cette thèse ne tiendrait que si on faisait de la véhémence la loi du baroque et de la soumission à la « règle » le critère du classique. Au demeurant, cette règle varie. Celle qu'on entrevoit qui s'établit progressivement, quand on suit pas à pas Ronsard autocratiquement, c'est à peu près celle qui triomphera par les soins de Malherbe (du moins si on considère la chose *grosso modo*), et qui se réduit en premier lieu à une série de défenses.

Quant au texte original, il est d'abord (faut-il le dire ?) plus archaïque. Cela s'entend du vocabulaire, mais aussi de la syntaxe où l'idée, comme chez les Anciens, est en général enveloppée, nouée, où l'inversion est fréquente. Presque partout, l'élan affectif est plus saisissant, plus vif, le rythme plus libre et heurté, avec des effets multipliés de *rubato*. Une puissance de choc promeut le poème, multipliant ruptures et rejets. Quelquefois, l'embaras est visible, et les faiblesses ne sont pas rares. Mais les trouvailles abondent, et les vers « donnés ». D'ailleurs, la comparaison des versions successives d'une même pièce n'est vraiment fructueuse que si on est capable de lire chacune d'elles en toute liberté, c'est-à-dire comme si elle était la première. Enfin, il y a un sentiment poétique qu'il

faudrait retrouver : celui de Ronsard sans doute, mais celui-là aussi auquel pouvait donner naissance la culture humaniste du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. (1)

Toutefois, il faut admettre que par le choix (ou l'invention) de l'ode, le jeune Ronsard était conduit d'une part à intensifier sa puissance créatrice, mais d'autre part à la contenir. La division en strophes, avec ces schémas réguliers, invite ou contraint à la composition. Elle oppose des gênes au déchainement naturel de la *vis poetica*. Ainsi débute le discours de Calliope à Jupiter, dans l'*Ode à Michel de l'Hospital* :

*Donne nous, mon Pere, dit-elle,  
Qui le ciel regis de tes loix  
Que nostre chanson immortelle  
Puisse les Dieux de nostre voir :*  
*Fay nous Princesses des montaignes,  
Des antres, des eaux et des bois,  
Et que les prez et les campagnes*

(1) « L'éclairage d'une texte littéraire par un contexte historique qui le déborde et qui tient aux façons de sentir, de penser, des contemporains, révèle, ici, son efficacité. Nous avons désappris l'Olympe, qui n'est guère, à nos yeux, qu'une pierreuse montagne de Grèce. Mais le lecteur du XVI<sup>e</sup> siècle se mouvait à l'aise parmi les souvenirs du mythe de Pégase. » (Fernand DESONAY, *Ronsard, poète de l'Amour*, Livre II, p. 120). Sans doute; mais rien n'est plus difficile que d'essayer de « sentir historiquement », comme le conseillait Lanson. Rien n'est plus difficile, et parfois plus décevant. La culture peut en fournir le moyen. « Il faut tricher avec les siècles », disait Mallarmé.

S'animent dessoultz nostre vois :  
 Donne nous encore davantage,  
 La tourbe des Chantres divins,  
 Les Poetes et les Devins  
 Et les Prophetes en partage.

Fay, que les vertueux miracles  
 Des vers medecins enchantez  
 Soyent à nous, et que les Oracles  
 Par nous encore soyent chantez.  
 Donne nous ceste double grace  
 De fouler l'Enfer odieux,  
 Et de sçavoir la courbe trace  
 Des feux qui dancent par les Cieux :  
 Donne nous encor la puissance,  
 D'arracher les ames dehors  
 Le salle bourbier de leurs corps,  
 Pour les re-joindre à leur naissance.

Donne nous que les Seigneurs,  
 Les Empereurs et les Princes  
 Soyent veus Dieux en leurs provinces,  
 S'ils reuerent nos honneurs.  
 Fay que les Rois decorez,  
 De nos presentz honorez,  
 Soyent aux hommes admirables,  
 Lors qu'ilz vont par leur cité,  
 Ou lors que plains d'equité  
 Donnent les loix venerables. (1)

(1) Ed. Pléiade, I, 386; Ed. t. fr. mod., III, 138. Nous donnons le premier texte.

Étonnant départ, étonnante propagation du feu verbal — bien que l'*Épode* ne vaille pas la strophe et l'antistrophe, bien que la tension s'y affaiblisse. Voyez avec quelle sûreté la phrase est relancée, dans les deux ensembles massifs de douze octosyllabes, et relancée symétriquement au vers 5, au vers 9 : *Donne-nous... Fay...*, en plein accord avec le système des rimes, deux fois croisées, puis embrassées. Et chaque proposition ou fragment de vers s'interrompt après un vers fort. N'est-ce pas là déjà un *dessin* tout classique ? (je ne m'avance pas au delà). Quant à l'*épode* de dix heptasyllabes, elle est divisée en deux groupes de quatre et six vers (suivant une proportion qui se retrouve dans la coupe du décasyllabe). Les rimes, elles, présentent la figure qui sera celle, ou une de celles, de l'ode malherbienne, deux quatrains s'y équilibrant autour de deux vers centraux à rimes plates. Une secrète vertu numérique commande tout le développement du discours, qui s'appuie en outre sur quelques registres de phénomènes *conducteurs* de la parole poétique, en particulier les dentales et les labiales. Dans la version corrigée, intervient un renversement qui marque l'insistance, et qui est aussi un procédé rythmique :

*Donne-nous, mon pere, dit-elle,  
 Pere, dit-elle, donne-nous...*

Il est manifeste que le beau désordre des odes pindariques, en ce qu'elles peuvent avoir de réussi, est « un effet de l'art ».

Mais il suffit que la fureur s'amortisse, que l'âme du poète se détende, qu'il passe du sentiment panique ou de l'impulsion étroite à la mélancolie pour que la disposition même des parties de l'ode laisse voir immédiatement une structure très précise, qui ressemblera même en certain cas à un schéma géométrique :

Quand je suis vingt ou trente mois  
Sans retourner en Vendomois,  
Plein de pensées vagabondes,  
Plein d'un remors et d'un souci,  
Aus rochers je me plains ainsi,  
Aus bois, aus antres et aus ondes.

Rochers, bien que soies agés  
De trois mil ans, vous ne changés  
Jamais ny d'estat ny de forme ;  
Mais tousjours ma jeunesse fait,  
Et la vieillesse qui me suit,  
De jeune en vieillard me transforme.

Bois, bien que perdies tous les ans  
En l'hyuer vos cheveux plaisans,  
L'an d'après qui se renouvelle,  
Renouvelle aussi vostre chef ;  
Mais le mien ne peut derechef  
R'avoïr sa perruque nouvelle.

Antres, je me suis veu chés vous  
Avoir jadis verds les genous,  
Le cors habile, et la main bonne ;

Mais ores j'ay le cors plus dur,  
Et les genous, que n'est le mur  
Qui froidement vous environne.

Ondes, sans fin vous promenés  
Et vous menés et ramenés  
Vos flots d'un cours qui ne séjourne ;  
Et moy, sans faire long séjour  
Je m'en vais de nuict et de jour,  
Au lieu d'où plus on ne retourne.

Si est-ce que je ne voudrois  
Avoir été ni roc ni bois,  
Antre, ni onde, pour défendre  
Mon cors contre l'age emplumé,  
Car ainsi dur, je n'eusse aimé  
Toy qui m'as fait vieillir, Cassandre.

Cette ode *A sa Maitresse* (1), qui est d'abord une ode au pays de Vendômois, et à la Nature, est à tous égards exemplaire. Au vieillissement de l'homme, à son propre vieillissement, le poète oppose l'éternel retour des choses, qu'il interpelle dans l'esprit de familiarité noble que nous connaissons : les rochers (strophe 2), les bois (3), les antres (4), les ondes (5). Cette confrontation est encadrée par une strophe d'introduction où le poète se présente, avec « son remors et son souci » et nomme une première fois ceux qu'il s'apprête à apostropher — et par une strophe de conclusion, imprévue celle-ci et

(1) Ed. Pléiade, I, 154; Ed. t. fr. mod., VII, 98.

quasi épigrammatique, puisque l'amoureux y avoue préférer à l'insensibilité de la nature la souffrance qui l'a fait vieillir.

La régularité de la structure paraîtra à quelques lecteurs trop manifeste. Mais la « pointe » finale, qui laisse voir un autre regret que celui de la jeunesse, qui attribue au remords, au souci, une autre cause que l'exil, entr'ouvre le poème à l'aide d'un suspens nostalgique. En outre, la matière verbale, moins polie que celle du sonnet sur la mort de Marie, rend le cas de l'ode moins net, son caractère « classique » plus discutable. Les quelques rugosités, duretés de l'expression (autorisées en partie par la syntaxe du xvii<sup>e</sup> siècle : *Car ainsi dur je n'eusse aimé toi...*), s'accordent avec la peinture d'une nature faite de rochers, grottes, arbres, broussailles — le Vendômois, la forêt de Gâtine — lieu fort terrestre, concret, avec trous et angles à vif. *Le langage est modelé sur les choses*. Cette pantomimique est plus riche en d'autres pièces. On soulignera néanmoins la délicatesse du mouvement des ondes...

*Et vous menés et ramené*s

*Vos flots d'un cours qui ne séjourne...*

C'est la fluidité de l'eau, la vague et le remous qui déterminent le rythme de la phrase, le retour des mots et des sonorités. Glissements et murmures passent dans l'expression. Le poète impose autour de lui un ordre humain, mais il cède aussi à l'action des choses, qui l'impres-

sionnent et organisent son langage. Dans le sonnet *Sur la mort de Marie*, les échos intérieurs agissaient comme un principe de structure ; les répétitions et reprises attestent plutôt ici le besoin de l'esprit de communiquer avec une nature toute proche.

Il est des pièces plus significatives que l'ode *A sa Maîtresse*. Elles sont dans toutes les mémoires. On n'échappe plus, quand on l'a une fois goûté, au charme de ce dialecte poétique où l'instabilité s'allie à la grâce ; issu de la langue parlée, de sa vivacité primesautière, ce dialecte est pourtant stylisé avec un tact subtil. Qu'il ouvre la voie à un certain maniérisme, il se peut ; mais l'ode ci-dessus, et tant d'autres qui l'égalent ou la surpassent, en est totalement exempte.

Il est arrivé que Ronsard atteigne à la fois à la puissance, à la noblesse et à la grandeur. On ne fréquente pas Pindare, Eschyle, Homère impunément. Peu à peu, se dégageant des servitudes de l'imitation, il parvint à exprimer sans réticence son sentiment « saturnien » d'une nature enfermée dans le cercle de la vie et de la mort. Lyrisme épique, auquel il tendait de par sa vision globale de l'univers et sa communion intime avec les forces cosmiques. Rien de plus beau, en ce genre, que l'*Hymne des Etoiles* (1) (1575), en réalité une ode, et étrangement mé-

(1) Ed. Pleiade, II, 196. Nous reproduisons exactement le texte de 1575.

commue. Ronsard est bien seul, en son siècle, à s'être élevé et maintenu pendant plusieurs strophes à un si haut palier.

Il chante le cours fatal des « choses mondaines », qui atteste la puissance astrale. Non séparé, comme un empire dans un empire, l'homme est *inséré* dans un monde irréfragable. Et le poète, contemplant ce monde, éprouve qu'il est tout entier « en servage » :

*De là, les semences des fleuves,  
Sortent et rentrent dans la mer ;  
De là les terres font germer  
Tous les ans tant de moissons neuves,  
De là, naissent des fleurs,  
Les glaces, les chaleurs,  
Les pluies printanieres ;  
De là, faut que chacun  
Souffre l'arrest commun  
Des Parques flandieres.*

*En vain l'homme de sa prière  
Vous tourmente soir et matin :  
Il est trainé par son Destin,  
Comme est un flot de sa rivière :  
Ou comme est le tronçon  
D'un arraché glaçon,  
Qui roule à la traverse,  
Ou comme un tronc froissé  
Que le vent courroussé  
Culbute à la renverse*

.....

*Nostre esprit, une flamme agile  
Qui vient de Dieu, dépend de soy ;  
Au corps vous donnez vostre loy,  
Comme un potier à son argile.*

*Du corps le jour dernier  
Ne diffère au premier  
C'est une chaisne estrainte.  
Ce qui m'est ordonné  
Au point que je fu né  
Je le suy par contrainte.*

.....

*Astres qui tout voyez,  
Ou soit que vous soyez  
Des bosses allumées,  
Ou des testes de clour  
Ardantes de feu roux,  
Dans le ciel enfermées,*

*Je vous salue, heureuses flammes,  
Estoilles filles de la nuit,  
Et ce Destin qui nous conduit  
Que vous pendistes à nos trames.  
Tandis que tous les jours  
Vous devidez vos cours  
D'une danse estherée,  
Endurant je vivray,  
Et la chance suivray,  
Que vous m'avez livrée.*

.....

Le mot de classique prendrait ici, me semble-t-il, un sens particulier, hors de toute considération d'école et de style collectif. Il désignerait

avant tout une réussite personnelle, effort et victoire de soi sur soi, plénitude conquise, non pas vision statique d'un monde dont l'équilibre serait donné, ou soumission à une loi de beauté préexistante. La sérénité d'un tel art ne saurait être qu'ardente et menacée. Une passion profonde, une tristesse amère (l'homme vieillit, la France est déchirée) sont condensées dans l'armature des strophes. Les puissances du poète sont tenues, elles aussi, « en servage ». L'ode, ou Hymne, *aux Etoiles* est un chant d'expérience. Et toujours l'accent porte sur les germes, les métamorphoses, les débâcles — ce sont les forces sourdes ou fracassantes de la vie que le poète incarne dans ce langage sublime et inexorable.

Mais ce classique-là, qui vise à intégrer les pouvoirs du poète et à maîtriser par l'esprit les éléments mis en œuvre, semble exiger comme une condition nécessaire la présence antérieure d'une nature effervescente, d'un conflit qu'il faut surmonter, d'une tension au delà de laquelle la beauté pourra enfin s'épanouir. De ce point de vue, le poète tient du héros. Il ne hait rien tant que des conventions dont il n'aurait pas éprouvé la raison d'être. Ce qui importe par dessus tout, c'est la vertu (*virtus*) qui fait sortir l'ordre du désordre, d'un sentiment originialement baroque, ou romantique, de la vie.

## VIII

En 1553, Ronsard se détourne de l'ode ; en 1556, il abandonne presque le sonnet, pour y revenir plus tard en l'honneur d'Astrée et d'Hélène. Ce renoncement à la forme régulière et à la forme fixe signifie d'abord qu'il ne croit plus désormais que tout poème est fait pour être chanté, que s'évanouit en lui l'arrière-pensée qu'il pourrait l'être.

Certes, Ronsard est partout lui-même ; dans l'ode pindarique aussi bien que dans le sonnet, dont il varie extraordinairement le style. Il sent toutefois plus à l'aise, nous l'avons dit, dans les vers *dénoués*, *démesurés*, souvent débordants (à rejets multipliés), où sa verve l'entraîne. *Hymnes*, *poèmes*, *discours*, *éloges*, *églogues*, montrent son goût pour les suites d'alexandrins ou décasyllabes à rimes plates, au rythme Nivial, qui s'engendre librement sans que le poète se soucie de remplir un cadre ou même d'accomplir un dessein clairement conçu *a priori*. La plupart de ces « suites », ou rhapsodies, ont quelque chose d'incoordonné, elles progressent quelquefois à l'aventure, l'esprit du poète y est comme immanent à un flot verbal qu'il n'essaye pas, ou rarement, de maîtriser tout-à-fait. Il en résulte que la réponse à toute question portant sur la structure d'ensemble du poème risque de laisser insatisfait. Mais on au-

rait tort, je crois, dans la plupart des cas, d'en conclure précisément que Ronsard passe du principe classique de la forme fermée, articulée, au principe baroque de la forme ouverte, complexe. Bien plutôt s'agirait-il à mon sens d'une tendance à éluder le stade de la forme fermée, tectonique, le poète glissant inconsciemment du principe encore médiéval de la juxtaposition des parties à un mode de structure ouverte assez indéterminé, qu'on pourra dire pré-baroque. Là encore, on voit se perpétuer (mais la puissance lyrique donne le change) des habitudes de composition lâche, antérieures à la Renaissance.

Les *Vers d'Eurymédon et de Callirée* ne sont pas de ceux qu'on lit aujourd'hui le plus volontiers. Rangeons-les parmi les œuvres « forgées sur le commandement des Grands », ici Charles IX, épris de Marguerite d'Autri d'Aquaviva. On y discerne d'ordinaire, très justement, les traces d'une préciosité fort à la mode après 1570. L'examen de la pièce élégiaque sur *Le Bain de Callirée* est instructif. En voici le premier mouvement :

*Je voudrois ce jourd'huy, par bonne destinée,  
Me changer d'homme en femme...*

*Je verrois dans le baing la belle Callirée :*  
*Je faux, mais je verrois la belle Cytherée.*

*Je verrois des beautez la parfaite beauté*

*Sans soupçon, comme femme, en toute privauté;*  
*Beauté que les amours en son baing accompai-*

*gnent*

*Et mignons, en la cuve, ainsi qu'elle, se baignent.  
L'un rage dessus l'eau, l'autre se joue au fond ;  
L'un luy jette des fleurs à pleines mains au*

*[front,*  
*L'autre lui tient la teste, et l'autre de son aile  
L'esvente doucement, et sa mère papelle.*

*Venus en est bien aise, et se sourit de voir  
D'une si douce erreur ses fils se décevoir.*

*L'eau, la cuve et le baing, de flammes elle allume,  
Et l'air tout à lentour d'odeurs elle parfume ;  
Et jalouse, voyant de ce beau corps le traict,  
S'imagine soy mesme, et conçoit son portraict.*

*Si j'avois pour jouyr de chose tant aimée,  
Pour ce jour ma nature en femme transformée,  
Je pourrois sans vergongne à son baing me*

*[trouver,  
La voir, l'ouyr, sentir, la toucher et laver,  
Ministre bien-heureux d'une si douce estude,*

*Tantost je verserois de l'eau tiede en la cuve,  
Et tantost de la froide, et d'un vase bouillant  
L'eau chaude dans la froide ensemble remestant,  
Je laverois son corps, et dirois bien-heureuse*

*Telle eau, qui deviendroit de la belle amoureuse,  
Et le feu amoureux, qui deviendroit plus chaud  
Par l'autre de ses yeux, qui jamais ne défaut.*

*Le feu matériel se consume en sa cendre,  
Si bois dessus du bois on cesse de respandre,  
Dont la flamme se paist. Mais celuy de ses yeux  
Sans matiere est nourry, comme celuy des cieuz,  
Et vit en ses regards de chaleur si extreme,  
Que l'esclair qui en sort, embrase le feu mesme.  
Que n'ay-je maintenant autant de loy qu'un*

*[Dieu ?*

*J'attacherois la cuve et la cruche au milieu  
Des astres les plus beaux, et en ferois un signe,  
Comme l'enfant Troyen des astres le plus  
[digne... (1)]*

Mauvais goût ? L'erreux serait de poser d'abord cette question, après quoi tout serait dit. L'exercice de l'esprit « précieux » peut être le fait de la raison ou de l'imagination ; il peut se poursuivre à froid, travail au petit point, à points comptés, ou aboutir au contraire, si l'affectivité s'en mêle, à une sorte d'incandescence des images. Il va de soi que ces différences de tension, de température, ne seront pas toujours aisément perceptibles dans la forme. C'est l'intuition qui permettra de séparer la préciosité pedestre que l'on voudrait nommer bourgeoise, et qui s'applique à dessiner des figures fermées, de celle qui a des ailes, dont le jeu est plus noble et dont le baroqueisme me semble plus évident.

Il n'est pas contestable que nous avons affaire ici à celle du second genre. De l'eau à l'air, au feu, à l'éclair, au corps astral, on va du moins au plus subtil, par une dématérialisation croissante. Mouvement correspondant à celui que nous avons observé dans le *Sonnet du Bal* — et même but : la divinisation de l'objet. Une échelle ascendante assure le passage du simple fluide au spirituel pur. Callirée, assimilée à Vé-

(1) Ed. de la Pléiade, I, 198. Nous donnons le texte de 1578.

nus au bain, finit au ciel, quintessence, accompagnée des attributs étoilés de la cuve et de la cruche. On objectera que tout cela est « soufflé », que cette ardeur sent l'artifice. Je n'en disconviens pas. Mais considérons l'idée de la beauté qu'elle tente d'incarner. Aussi peu naturaliste que possible, fort éloignée du grotesque ou du baroque « rocailleux », n'empruntant à la nature que des objets à métamorphoser, qui vont échanger dans le poème leurs propriétés et leurs reflets au point de se fondre ensemble dans une sorte d'étingèlement atmosphérique. L'arc en ciel, la flamme, la bulle ont aussi droit de cité en poésie (1). Certaines œuvres baroques d'Italie et d'Espagne nous aident à concevoir cet idéal, qui diffère autant qu'il est possible de l'art des Franco-Flamands.

J'ajouterai que cette idée de la beauté s'incarne encore imparfaitement dans le *Bain de Callirée*. Non seulement la chaleur fait défaut (il sera toujours loisible de discuter un jugement de cette espèce) mais les traits ne s'effacent pas assez, ne le cèdent pas suffisamment à une intensité unifante, qui serait celle d'un vrai style *flamboyant*. En d'autres termes, la nature des éléments mis en forme — cette transposition du terrestre au divin — serait ici d'un baroqueisme plus décidé que les formes elles-mêmes. Celles-ci progressent longtemps au moyen de parallélismes ou d'oppositions régulières, suscitant des symétries provisoires. La

(1) Cf. J. Roussier, *op. cit.*

phrase est fréquemment coupée, où se répondent les deux temps des hémistiches ; il est rare que le mouvement dépasse ou transcende le mètre. Presque toujours, les éléments se coordonnent, et l'on peut dire qu'un ensemble faiblement tectonique s'accommode d'un dessin encore linéaire. (1)

## IX

Aucun poème, peut-être, parmi les moins classiques, dont la perfection soit plus achevée et qui réalise mieux ses promesses qu'une élégie à Marie Stuart (2), la jeune veuve de François II (élégie publiée en 1565, composée probablement peu après le 14 août 1561, et sur laquelle Michelet le premier a attiré l'attention) — bien qu'elle tombe, après une cinquantaine de vers, au niveau du discours amoureux, puis tourne en plainte sur l'amertume de la mer malaisément franchissable. Avant de s'embarquer, la reine a fait don de son portrait à son poète préféré. Le voici donc devant Marie en deuil enveloppée de ses voiles blancs, telle qu'elle était vêtue lorsqu'il la vit s'avancer pour la dernière fois, tout explorée, dans les allées du parc de Fontainebleau...

(1) Voir appendice II.

(2) Ed. Pléiade, II, 293; Ed. t. fr. mod., XIV, 152.

*Bien que le trait de vostre belle face  
Peinte en mon cœur par le temps ne s'efface,  
Et que tousjours je le porte imprimé  
Comme un tableau vivement animé,  
J'ay toutesfois pour la chose plus rare  
(Dont mon estude et mes livres je pare)  
Vostre portrait qui fait honneur au lieu,  
Comme un image au temple d'un grand Dieu.  
Vous n'estes vive en drap d'or habillée,  
Ny les joyaux de l'Inde despoillée  
Riches d'esmail et d'ouvrages, ne font  
Luire un beau jour autour de vostre front :  
Et vostre main des plus belles la belle  
N'a rien sinon sa blancheur naturelle,  
Et vos longs doigts cinq rameaux inégaux  
Ne sont pompeux de bagues ny d'anneaux,  
Et la beauté de vostre gorge vive  
N'a pour carcan que sa blancheur naïve.  
Un cresse long, subtil et délé,  
Ply contre ply retors et replié,  
Habit de duell, vous sert de couverture,  
Depuis le chef jusques à la ceinture,  
Qui s'enfle ainsi qu'un voile quand le vent  
Soufle la barque, et la single en avant.  
De tel habist vous estiez accoustrée  
(Partant helas! de la belle contrée  
Dont aviez eu le Sceptre dans la main)  
Lors que pensive, et baignant vostre sein  
Du beau cristal de vos larmes roulées,  
Triste marchiez par les longues allées  
Du grand jardin de ce royal chasteau  
Qui prend son nom de la source d'une eau.  
Tous les chemins blanchissoient sous vos toiles,*

Ainsi qu'on voit blanchir les rondes voiles,  
 Et se courber bouffantes sur la mer,  
 Quand les forçats ont cessé de ramer :  
 Et la galère au gré du vent poussée  
 Flot de sur flot s'en-va toute eslançée  
 Sillonnant l'eau, et faisant d'un grand bruit  
 Pirouëter la vague qui la suit.  
 Lors les rochers, bien qu'ils n'eussent point  
 Voyant marcher une si belle Dame, [d'ame,  
 Et les deserts, les sablons, et l'estang  
 Où vit maint Cygne habillé tout de blanc,  
 Et des hauts Pins la cyme de verd peinte,  
 Vous contemploient comme une chose sainte,  
 Et pensoient voir (pour ne voir rien de tel)  
 Une Déesse en habit d'un mortel  
 Se promener, quand l'Aube retournée  
 Par les jardins poussoit la matinée,  
 Et vers le soir, quand desja le Soleil  
 A chef baissé s'en-alloit au sommeil...

Je ne sais si le décasyllabe français, le décasyllabe comme vers « héroïque », s'est trouvé jamais à pareille fête, a vibré plus longuement, s'est vu animé, soulevé par une lame d'une telle amplitude. Le seul usage de l'enjambement donne lieu à des effets extraordinaires de continuité, de « roulement ». La phrase, constamment allongée par le *et* de liaison et de mouvement épique, se propage à la manière des fluides, comme le vent marin, ou la vague « pirouettante » qui se brise au flanc de la galère, puis retombe en gouttelettes rapides (pas plus de six syllabes) que le flot absorbe.

Il faut distinguer maintenant trois ordres d'images, et trois plans : 1° la personne royale, sa gorge blanche, ses longs doigts, « cinq rameaux inégaux », le cristal des larmes, la blancheur du vêtement; 2° le parc royal, Fontainebleau, avec un étang « où vit maint cygne »; 3° ces deux plans (comme pour un effet que le montage cinématographique nous a rendu familier) s'écartent un moment, s'anéantissent pour laisser place à une *marine*, qui s'approfondit jusqu'à l'horizon; la galère s'éloigne, dont les voiles bouffantes, boursouffées par le vent de mer, étaient déjà suggérées par le dessin contourné des crêpes et des voiles de deuil gonflés par le vent de terre. Puis les images des jardins se rassemblent autour de la reine pour opposer aux formes en mouvement, entraînées dans une même fuite, l'immobilité des rochers et des pins, symbolisant les destins immuables, cependant que la présence de la durée est affirmée délicatement par la marche du soleil et le glissement insensible de l'Aube au Soir. Ainsi, aucune dimension de l'espace et du temps ne manque à ce tableau de la fatalité de l'existence autour d'une reine en pleurs.

Art noble, puisant dans tout le vocabulaire français, contrairement à ce qui se passera après Malherbe, et concret (tandis que la poésie classique du XVII<sup>e</sup> siècle tend à idéaliser, à réduire à une essence intellectuelle les éléments qu'elle utilise). Art noblement expressif, puisque le mouvement des choses, et jusqu'au tourbillon de l'écumme, est restitué par une panto-

mime verbale. Ne parlons pas de panpsychisme, comme on le ferait à propos d'un Paracelse (Ronsard assure que les rochers « n'ont point d'âme »); néanmoins, toute la nature est un univers vivant, bruisant. On hésite à qualifier cet art de linéaire. L'unité du morceau, rhapsodie en blanc mineur, ne réside pas précisément dans un ajustement de parties distinctes. L'entre-lac des lignes se brouille, les formes se soulèvent, s'envolent, elles invitent le regard à se perdre dans l'infini de la mer et du ciel. On serait presque tenté de se référer à l'idée welflinienne du *pictural* : le tableau est habité par des masses, des touches, il est peuplé de reflets dont l'un renvoie à l'autre. Le regard est invité à se porter d'avant en arrière vers la profondeur. L'unité est à la fois d'une tonalité psychique partout répandue et d'un rayonnement de blancheur où les échos, les éléments se répondent, et à laquelle vient s'assimiler, aux derniers vers, un cygne royal, image réfléchie sur l'étang de la galère posée sur la mer.

Tout ici fait naître le sentiment d'une création puissamment organisée, d'une structure mouvante, ouverte. Sans doute est-ce l'étude des Anciens qui a permis un tel épanouissement. Mais cette poésie, en ses caractères les plus originaux, n'a rien de spécifiquement gréco-latin ; à bonne distance de l'art exact, qui veut la soumission à la règle, comme aussi de l'art classique idéal, où triomphe un ordre d'essence architecturale, avec proportions et symétries. Elle nous suggère l'idée d'un autre ordre, plus musi-

cal (j'use ici du mot par métaphore), et que la notion du baroque vient éclairer, qui consomme avec l'instinct profond d'un grand poète inquiet. C'est avant tout la nature qu'il faut poétiser, diviniser, la nature dans la profusion de ses formes et de ses métamorphoses, et c'est en cédant à sa « fureur » que le poète coïncide avec la force qui commande les genèses de cette nature.

Mais l'erreur serait d'admettre qu'un poème ne peut être apprécié qu'en fonction d'une notion générale de l'art et de la beauté qu'il aurait mission d'incarner. Ce serait renverser l'échelle normale des valeurs. Ce qui existe pleinement, en poésie, ce n'est pas la beauté transcendante, encore moins l'idée que nous pouvons concevoir d'elle ; c'est l'œuvre particulière. Nos références au classique ou à son contraire, au précieux, au gothique, au baroque, ont pour seule raison d'être de nous rapprocher de l'unique. Si *l'Élégie à Marie Stuart* n'est pas un poème d'appartenance classique, elle n'est pas non plus absolument, typiquement baroque, en sa forme et en son esprit. Aucun poème de Ronsard n'atteste aussi délibérément son baroqueisme que les *Tragiques* par exemple (commencés en 1577) ou les premières stances du *Printemps*, qui datent de 1572.

Au début de ce travail, nous avons esquissé un système de coordonnées, simple schéma explicatif, disions-nous, dont le seul but était de nous permettre de prendre mieux conscience

de la situation d'une œuvre d'art verbale, celle du grand poète humaniste de la Renaissance. Ce qui importe, c'est de contempler, d'aimer, ce qui est né une seule fois, mais à quoi nous pouvons revenir comme à une source intarissable.

A dessein, nous avons renoncé à suivre la chronologie. On aurait tort de croire, en effet, que cette poésie « évolue » pendant plus de trente-cinq ans dans le sens du baroque, ou que le poète, tout au contraire, sa maîtrise croissant avec le temps, s'achemine progressivement vers le classique. Cette thèse-ci ne serait soutenable que si l'on fondait le classique sur quelques préceptes touchant la versification et l'euphonie, sur le désir de continuité et de « politesse » dans l'élocution, si l'on le ramenait à des règles. En fait, dans cet art Renaissance, où s'entrecroisent et parfois se combattent des tendances diverses, on voit s'ébaucher des ordres esthétiques différents, mais qui demeurent toujours apparentés les uns aux autres. Le même poète, et aussi le même peintre, le même sculpteur, inclinera dans l'un ou l'autre sens. Il pourra se complaire dans les formes symétriques ou proportionnelles, il tentera de stabiliser des élans divergents, de les enfermer dans une eurhythmie ; ou bien il cédera au dynamisme interne. Sa création s'organisera fortement autour d'un centre, ou bien elle sera livrée à des puissances centrifuges. Ces puissances, il faudra pourtant qu'il en conjure le débordement, tel Rubens tenant en main la roue ardente, toujours en danger d'éclater, que figure l'*Enlèvement des Filles de Leucippe*.