

Avertissement au lecteur

Les « Rendez-vous de La Possonnière » proposent chaque année un cycle de conférences et de concerts autour d'un thème ronsardien. Les conférences sont assurées par des spécialistes reconnus s'appuyant sur l'état actuel de la recherche. Elles doivent permettre à un large public de mieux connaître l'œuvre de Ronsard et de bénéficier d'un éclairage nouveau sur les thèmes abordés.

Loin d'être une revue spécialisée destinée exclusivement à un public universitaire, les *Cahiers de La Possonnière* ont pour objectif de vous permettre de retrouver le contenu de ces présentations.

L'USAGE LITTÉRAIRE ET IDEOLOGIQUE DES REFERENCES ANTIQUES DANS *LES AMOURS DE CASSANDRE.*

J'ai tout d'abord grand plaisir à adresser mes remerciements les plus vifs à l'Association Pierre de Ronsard et particulièrement à Christine Iratçabal pour la parfaite organisation de cette délicieuse journée.

Une question très simple - mais qui me semble pourtant essentielle - est à l'origine de cette petite présentation, celle de la lisibilité du texte des *Amours*, et en l'occurrence des *Amours* de Cassandre (dans les éditions de 1552-1553). Pour dire les choses de façon un peu provocante (surtout en ces lieux ô combien chargés d'histoire ronsardienne), est-il si facile de lire Ronsard ou plutôt « ce » Ronsard ? Est-il bien sûr si facile de le lire aujourd'hui mais même, et surtout, à l'époque où ses contemporains le lisaient ? Car les difficultés que rencontrent aujourd'hui les lecteurs de cette œuvre ne doivent pas masquer celles que rencontraient effectivement les lecteurs du temps. Comme le dit avec sa sagesse coutumière, la SNCF « un train peut en cacher un autre ». En effet.

Ce qui heurte le plus la lecture, me semble-t-il, ce qui arrête le plus le fil de celle-ci et ce qui pose le plus nettement problème dans cette œuvre, c'est l'usage qui est fait par Ronsard des références érudites. C'est du moins à ce problème que j'ai été confronté d'abord comme lecteur puis comme enseignant devant expliquer aux étudiants un texte qui leur échappait tout à fait. Si l'on ne partage plus forcément aujourd'hui le jugement sans appel de Pierre de Nolhac sur le style - qu'il va jusqu'à qualifier de « pédantesque » de Ronsard (il ne s'agit pas du tout de cela et ce jugement de valeur l'empêche en fait d'apercevoir les vrais enjeux du texte) - l'on ne peut en revanche que partager son avis sur les aspérités - très volontaires et qui vont m'occuper par la suite - de la poésie ronsardienne :

Ronsard lui-même se montre pendant plus de dix années, comme grisé de sa science d'helléniste. [...] Un pédantisme puéril se révèle dans la recherche systématique des fables

les moins connues, des allusions les plus difficiles à saisir. Le commentaire de Muret fut nécessaire aux admirateurs de Ronsard pour comprendre le *Premier livre des Amours* dans une grande partie de ses détails. Ils devaient rencontrer avec soulagement les scholies par lesquelles s'éclaircissaient des vocables obscurs brusquement jetés dans le texte, comme si le poète, dédaignant le suffrage du vulgaire, n'eût daigné écrire que pour des savants. Il y avait sans doute, de son temps, peu de lecteurs capables d'entendre, sans le secours d'un Muret, que « le dieu médecin » en qui « vit encore l'antique feu du Thessale arbrisseau », c'est Apollon, « qui premier inventa la médecine » et aima Daphné, « pucelle Thessalienne qui fut changée en laurier » : que « la serve vertu du fort Thebain », c'est la vertu d'Hercule, serve « parce que tout ce que fit Hercule fut en obéissant à Eurysthée »¹.

La comparaison avec certains autres recueils de Ronsard montre à l'évidence, me semble-t-il, le décalage et la différence de nature du projet ronsardien pour ce texte.

Ce livre est effectivement un livre difficile et ce n'est pas sans raison que Ronsard se revendique de l'*Alexandra* de Lycophron dans la chanson 99². Le style de cet auteur antique est décrit, à l'époque même, comme particulièrement peu accessible, au point d'ailleurs qu'une édition commentée de ce texte (parue chez Jean Bogard en 1547) s'intitule tout simplement *Alexandra, obscurum poema*. Marc Antoine Muret ne fait d'ailleurs pas mystère, dans la préface de l'édition qu'il donne en 1553 des *Amours*, de l'obscurité du texte qu'il entreprend de commenter. Selon lui, si l'œuvre de Ronsard n'est pas toujours très simple à lire, elle l'est encore moins quand on ne dispose pas des précieuses notes de bas de page qu'il fournit au lecteur :

Lise hardiment mes Commentaires qui voudra : j'ose bien sans arrogance assurer, que peu de gens les liront sans i apprendre. Et tel de ces Messieurs, avec un branlement de teste, fera semblant de n'en tenir pas grand compte, lequel toutefois en soi-mesmes sentira bien, que sans l'aide d'iceus, qui lui demandé le sens de quelque Sonnet, il n'en fut pas sorti fort à son aise, Et pleust a dieu, que du tans d'Homere, de Vergile, & autres anciens, quelqu'un de leurs plus familiers eut employé quelques heures a nous eclarcir leurs conceptions. Nous ne serions pas aus troubles ausquels nous sommes, pour les entendre. [...] Comme je puis bien dire, qu'il i avoit quelques Sonets dans ce livre qui d'homme n'eussent jamais esté bien entendus, si l'auteur ne les eut, ou a moi, ou a quelque autre familierement declairés³.

Pour traduire un peu brutalement Muret, l'on ne comprend pas grand chose au texte de Ronsard si une glose savante n'accompagne pas le texte. Si l'on n'a pas la chance, rare, de faire partie des proches amis du poète, il y a peu de chance, vraiment, que l'on soit capable de percer le mystère de ces références aussi antiques qu'obscures dont il fait dans ce texte un si grand et si systématique usage. Si donc la question du sens se pose avec une telle acuité, si l'érudition est à ce point nécessaire que lit donc « naturellement » le lecteur de 1552 ? Que comprend-il à ce texte ? Bref, comment peut-on lire les *Amours* de Cassandre ? Comment le faire sans les notes ? Ou, pour le dire autrement, à quoi sert l'infinité des références ronsardiennes ?

¹ Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, Paris, Champion, 1921, p. 92.

² « D'un gosier machelaurier / J'oi crier / Dans Lycofron ma Cassandre, / Qui profetise aus Troïens / Les moiens / Qui les tapiront en cendre ».

³ *Les amours [...] nouvellement augmentées par lui, et commentées par Marc-Antoine de Muret. Plus quelques odes de l'auteur, non encor imprimées*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1553, « Preface ».

UNE NECESSITE IMPOSEE PAR L'OBJET

Le choix fait par Ronsard de traiter de Cassandre impose (et pardon si je répète des choses bien connues) une modalité de style particulière. Par le fait même d'entreprendre un sujet de ce type — sujet qui flirte avec la geste guerrière et donc avec le genre de l'épopée - Ronsard s'impose un style spécifique de la même façon que traitant de Marie de Bourgueil il s'oblige à un certain type de références et à une certaine façon d'écrire. Rien de neuf sous le soleil puisque comme l'a autrefois bien montré autrefois Ernst Robert Curtius⁴, c'est à partir de Donat qui constitue à partir des œuvres de Virgile, les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Énéide*, les trois registres fondamentaux et, au-delà, à partir de la *Rhétorique à Herennius*, que se développe la tripartition célèbre entre les styles : style simple, style intermédiaire et style élevé ou si l'on préfère « humble », « médiocre » et « grave », tripartition que Ronsard reprend tout à fait à son compte. La figuration la plus connue de ce système est celle de la *rota Virgilio* dont Roland Barthes a autrefois appelé l'importance⁵. Pour dire les choses très simplement, il s'agit tout bonnement de savoir adapter le style au sujet. Et c'est donc très naturellement qu'abordant une histoire aussi prestigieuse (« grave ») que celle de la guerre de Troie, Ronsard s'impose des références élevées, c'est-à-dire érudites et difficiles à saisir. C'est qu'il faut faire fonctionner à la même hauteur le choix du sujet - *inventio* -, le choix des termes - *elocutio* (le choix de mots « élus ») - et leur agencement - *dispositio*. C'est d'ailleurs, s'il faut croire Ronsard sur ce point, de façon concomitante qu'il entreprend la composition de la *Franciade* et celle des *Amours*. Entre les deux textes, il n'y a pas, semble-t-il, de très nette solution de continuité :

Ja desja Mars ma trompe avoit choisie,
Et, dans mes vers ja françoys, devisoyt :
Sus ma fureur ja sa lance aiguizoit,
Epoinçonnant ma brave poésie.
Ja d'une horreur la Gaule estoit saisie,
Et soubz le fer ja Sene treluisoit,
Et ja Francus à son bord conduisoit
L'ombre d'Hector, et l'honneur de l'Asie,
Quand l'archerot emplumé par le dos
D'un trait certain me playant jusqu'à l'os, [o]
De sa grandeur le saint prestre m'ordonne :
Armes adieu. Le Myrte Paphien
Ne cede point au Laurier Delphien,
Quand de sa main Amour mesme le donne. (71)

C'est pour cette même raison que Ronsard fait le choix explicite du décasyllabe⁶. L'alexandrin ne serait pas capable de porter un tel sujet puisque, comme cela est bien connu et comme Ronsard le déclare dans son *Abrégé de l'Art poétique* de 1565,

⁴ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1986, t. I, p. 324.

⁵ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, 1970, p. 172-223.

⁶ Voir à ce propos André Gendre, « Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », *Ronsard en son IV^e centenaire. L'art de poésie*, Genève, Droz, 1989.

[l]a composition des Alexandrins doit être grave, hautaine, et (si faut ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ils sont plus longs que les autres, et sentiraient la prose, si n'étaient composés de mots élus, graves, et résonnants, et d'une rime assez riche, afin que telle richesse empêche le style de la prose, et qu'elle se garde toujours dans les oreilles, jusqu'à la fin de l'autre vers.

Il faut donc faire preuve de « gravité » pour traiter le sujet « décevement », c'est-à-dire le traiter comme il convient. C'est d'ailleurs le conseil que Ronsard adresse au peintre Denisot en même temps qu'à lui-même dans le sonnet 132. Il faut s'élever vers un style « altiloque », que ce soit avec le pinceau ou avec la plume (celle, sans doute, de l'aile dont il est question au premier vers) :

Haulse ton aïse, et d'un voler plus ample,
Forçant des ventz l'audace et le pouvoir,
Fay, Denisot, tes plumes esmouvoir,
Jusques au ciel où les dieux ont leur temple.

De cette volonté, le sonnet initial de *Vœu* témoigne clairement. Sonnet placé en 1552 entre, d'une part, les portraits de Ronsard et Cassandre et, d'autre part, le titre *Les Amours*, ce texte fait figure de programme et assume explicitement une valeur métadiscursive. C'est de lui-même et de la fabrique de ce recueil que va parler ce vœu. Et le lecteur est tout de suite prévenu quant à la nature du propos et quant au choix d'une poésie « altiloque ». En quelques vers apparaissent en effet - comme autant de signaux adressés au lecteur - le « divin troupeau » des Muses, le « mont natal » de l'Hélicon, le « chevalin crystal » de l'Hippocrène, sans parler même de « l'astre fatal » qui fait de Ronsard lui-même un poète élu. Une telle concentration étonne tant elle est massive :

Divin troupeau, qui sur les rives molles
Du fleuve Eurote, ou sur le mont natal,
Ou sur le bord du chevalin crystal,
Assis, tenez vos plus saintes escolles :
Si quelque foys aux saultz de vos carolles
M'avez receu par ung astre fatal,
Plus dur qu'en fer, qu'en cuyvre ou qu'en metal,
Dans vostre temple engravez ces paroles :
 RONSARD, AFFIN QUE LE SIECLE A VENIR,
DE PERE EN FILZ SE PUISSE SOUVENIR,
D'UNE BEAUTE QUI SAGEMENT AFFOLE,
 DE LA MAIN DEXTRE APPEND A NOSTRE AUTEL,
L'HUMBLE DISCOURS DE SON LIVRE IMMORTEL,
SON CUEUR DE L'AUTRE, AUX PIEDZ DE CESTE IDOLE.

Si le *Vœu* est traditionnellement un moment d'humilité (qu'on pense par exemple aux premiers vers de l'*Odyssée* ou de l'*Énéide*) où le poète remercie les dieux ou les Muses de leur soutien et de leur aide (et Ronsard est bien obligé de s'en souvenir et d'en tenir un peu compte tout de même quand il évoque à la fin du sonnet son « humble discours »), ce vœu là n'est qu'assez peu orthodoxe. Ronsard prend ici les Muses par la main non seulement pour, *stricto sensu*, leur dire ce qu'elles doivent écrire sous sa dictée, mais encore pour parler de lui et de sa grandeur ! « Dans

vostre temple engravez ces paroles». Voilà donc les Muses promues secrétaires du grand homme... La majuscule est ici non seulement la simulation d'un texte gravé dans le marbre du temps mais aussi le signe typographique d'une écriture d'une gravité particulière. Il ne s'agit plus tant de sonnets amoureux que d'un « discours » continu, plus d'un simple recueil mais d'un « livre », plus d'un petit son (sens que le lecteur du temps entend encore dans le terme de « sonnet ») mais d'une inscription *aere perennius*. La stratégie est la même dans le sonnet 63 où Ronsard interpelle un poète qui passerait par là et lui dicte, à nouveau, l'épithaphe (l'épigramme) qu'il devra graver dans le bois d'un cyprès.

Cette exigence d'adéquation entre le sujet du poème et le niveau d'écriture auquel doit se situer l'auteur n'est - de façon assez curieuse je dois dire - plus perçue au siècle suivant, puisque Nicolas Rapin, qui n'avait sans doute pas eu la bonne idée de se procurer l'édition de Muret, ne semble pas avoir bien compris que, pour Ronsard, Cassandre n'est précisément pas une petite jeune femme dont il s'éprend un jour, mais un sujet noble s'il en est et une figure majeure de l'épopée troyenne. Non, affirme Rapin, qui fait sur ce point la leçon à Ronsard, et paradoxalement au nom du respect du sacrosaint principe d'adéquation, il faut décidément le sens de la mesure pour écrire dignement de celle qui n'est après tout qu'une habitante de Blois. Pour un sujet pareil, soyons sérieux, il faut renoncer à toutes ces prétentions stylistiques qui ne sont en fait que de ridicules enflures :

Mais c'est un écueil aux esprits mediocres que ce grand style : on s'écarte des expressions naturelles, quand on en cherche de sublimes & de relevées, par des termes trop grands & trop nombreux. [...] Car la vertu la plus essentielle au discours, après la clarté, c'est la pudeur & la modestie, comme remarque Demetrius le Phaléréen, *Il faut*, dit-il, *de la proportion entre les paroles et les choses* : & rien n'est plus ridicule que de traiter un petit sujet d'un grand style : parce que ce qui est disproportionné, est tout-à-fait faux, ou du moins, badin & puerile [sic]. C'est ce que Socrate reproche au Sophiste Gorgias le Leontin, qu'il raille plaisamment parce qu'il affectoit de dire les petites choses d'un grand air. La plupart de nos Poètes François tombent dans ce vice, manque de genie : leurs Vers, où la Logique est fort négligée, ne sont le plus souvent que du Phebus ou du Galimatias ; je n'en cite pas d'exemple, car ce ne seroit jamais fait. Du Bartas & Ronsart qui voulurent s'élever par de grands mots de leur façon, composez à la manière des Grecs, & dont nostre langue n'est pas capable, tomberent dans l'impropriété, et ils devinrent eux-mesmes barbares. Ceux qui les suivirent firent la mesme faute. Malherbe a esté le premier qui nous a remis dans le bon chemin⁷.

Alors *flatus vocis*, la poésie de Ronsard ? barbarie par excès de grec ? Voilà qui serait pour le moins paradoxal. Le plus curieux dans l'affaire, c'est que Ronsard ne semble pas loin dans certains sonnets de donner raison à son éminent détracteur comme s'il semblait parfois conscient qu'une telle débauche de moyens (tant de figures de style, tant d'érudition) ne convient pas forcément bien à la jeune femme de Blois. Prévoyant peut-être la critique et voulant sans doute s'en prémunir, Ronsard n'hésite en effet pas dans certains sonnets à désigner lui-même le « Phebus » de son texte par des stratégies d'écriture et à dégonfler tout d'un coup les boudruches érudites qu'il a pourtant mises en place dans le reste du recueil.

⁷ René Rapin, *Les réflexions sur l'éloquence, la poésie, l'histoire et la philosophie*, Amsterdam, Abraham Wolfgang, 1686, II, XXX, p. 146-147.

L'IRREVERENCE PAR RAPPORT AUX REFERENCES ANTIQUES

Tout se passe en effet comme si, à la lecture continue du recueil, Ronsard se lassait d'essayer de faire évoluer Cassandre dans l'univers troyen qui est naturellement le sien et l'installait tout de go en plein terroir vendômois, donc dans des terres - comme on le sait bien ici - qui lui sont beaucoup plus familières. La rupture est parfois assez spectaculairement exhibée :

Un voyle obscur par l'orizon espars
Troubloyt le ciel d'une humeur survenue,
Et l'air crevé d'une graisle menue
Frappoyt à bonds les champz de toutes partz :
Desja Vulcan les bras de ses souldardz
Hastoyt despit à leur forge cognue,
Et Juppiter dans le creux d'une nue
Armoyt sa main de l'esclair de ses dardz :
Quand ma Nymphette en simple verdugade
Cueillant des fleurs, des raiz de son oeillade
Essuya l'air grelleux et pluvieux,
Des ventz sortiz remprisonna les tropes,
Et ralenta les marteaux des Cyclopes,
Et de Jupin rasserena les yeulx. (142)

La surprise est totale. Nous étions partis pour une épopée (*arma virumque cano*) avec les soudards, les armes et les dards) et nous voilà tout à coup en train de gambader dans les prés et de parler jupons et verdugade. Jupiter, à peine entrevu, cède aussitôt la place à Jupin, son *alter ego* tout de même passablement dégradé tandis qu'une simple Nymphette prend possession d'un authentique champ couvert de fleurs (qui n'est plus du tout celui de la bataille).

Comment qualifier ce curieux sonnet ? Peut-on parler ici d'hybridation générique ? je ne le crois pas car les deux moments sont très nettement distincts et la *volta* qui sépare les deux quatrains du sizain sépare aussi clairement les deux styles et les oppose sans qu'une quelconque hybridation puisse même s'opérer. Faut-il parler alors d'ironie à l'égard de son sujet ? Ronsard traiterai-il tout à coup sa haute Dame de haut ? « Nymphette en simple verdugade », Cassandre n'est plus en tous les cas plus la farouche guerrière de Troie, si effrayante qu'on nous présente dans les premiers sonnets. Nymphette sans envergure, elle cueille désormais des fleurs au milieu du pré et l'on oserait presque lui parler sans trembler... Nous ne sommes en fait pas loin ici, nous semble-t-il, d'un traitement grotesque du sujet (que Muret n'aperçoit d'ailleurs pas du tout) puisque coexiste dans le même ensemble le noble et non noble, le grandiose et le trivial, le sublime et le terre-à-terre. Qu'on compare par exemple ce sonnet bipartite avec les deux trophées que Pantagruel puis Panurge composent à la suite de leur victoire au chapitre 27 du *Pantagruel*. Les choses sont, d'une certaine façon et toutes proportions gardées, assez semblables. Qu'on pense aussi au *Livret des Folastries*, et notamment à la Folastrie 8, intitulée « Le nuage ou l'Yvrongne ». Voilà un Ronsard qui finalement n'est pas si éloigné du nôtre. De la même façon la chanson 211 éloigne définitivement Cassandre des ruines troyennes :

Petite Nymphé folastre,
 Nymphette que j'idolatre,
 Ma mignonne dont les yeulx
 Logent mon pis et mon mieux ;
 Ma doucette, ma sucrée,
 Ma Grace, ma Cytherée,
 Tu me doibs pour m'apaiser
 Mille fois le jour baiser.
 Avance mon cartier belle,
 Ma tourtre, ma colombelle,
 Avance moy le cartier
 De mon payment tout entier.
 Demeure, où fuis tu Maistresse ?
 Le desir qui trop me presse,
 Ne scauroit arrester tant
 S'il n'a son payment contant.
 [...] Las, revien, mon sucre doux,
 Sur mon sein, sur mes genoux,
 Et de cent baisers apaise
 De mon cueur la chaulde braise.
 Donne m'en bec contre bec,
 Or un moyte, ores un sec,
 Ore un babillard, et ores
 Un qui soit plus long encores
 Que ceulx des pigeons mignards. (211)

La rupture par rapport au projet initial, par rapport à l'horizon posé par le *Vau* notamment, est évidente. Exit alors l'Hippocrène, exit Ovide et exit encore le commentaire savant. Muret semble d'ailleurs tout déçu de constater dans la seule toute petite ligne de commentaire qu'il peut consacrer à cette chanson qu'il n'a absolument rien à dire là-dessus... « Cette chanson est assez aisée de soi ». De fait, il n'y a pas grand chose à en dire en fait d'élucidation de références (et cela du coup « colle » assez mal au le projet qu'il annonçait dans les premières pages de son édition). Sont-ce d'ailleurs des façons de parler à la farouche guerrière ? Réclamer ainsi son quartier, c'est-à-dire le paiement (érotique) de son trimestre, ce qu'elle lui doit légitimement, est-ce bien acceptable ? Mais où est donc passée la sœur de Pâris et de Polyxène ? Où est passée celle dont le nom rimait au sonnet 80 avec les conquêtes d'Alexandre ? Transformée en douce tourterelle, en petite colombe et même en sucre d'orge (« mon sucre doux »), celle qui d'un regard pouvait foudroyer le poète est désormais tout à fait méconnaissable. Est-ce là le vrai résultat des « cent métamorphoses » promises par Ronsard aux sonnets 9, 41, 61, 87 et 127 ? De fait, il s'agit bien là de formes changées (*mutatas formas*) en nouveaux corps (*in nova corpora*). C'est donc bien, d'une certaine façon, être fidèle à Ovide que de changer ainsi de style et de faire évoluer son objet poétique en même temps que son écriture.

En fait, tout se passe comme si les tentatives d'appariement de Cassandre à l'univers troyen n'avaient pas tout à fait fonctionné, comme si la greffe blesoise sur la tige troyenne n'avait pas produit la rose (ou, au choix, la ronce) attendue et comme s'il fallait, en cette seconde partie de

recueil, proposer autre chose. Je dis « comme si » parce qu'évidemment tout cela est une construction poétique et participe d'une stratégie d'écriture. La *dispositio* du recueil vise en effet d'une part à faire le récit, c'est-à-dire à raconter l'histoire inscrite dans le temps, d'une relation amoureuse et d'autre part à emmener peu à peu la Cassandre troyenne sur les bords du Loir, peut-être simplement pour se donner un autre terrain de jeu (poétique). Le dit de façon quasi explicite le sonnet 160 qui, revendiquant un style plus bas, délaisse Calliope, muse de l'épopée, pour Thalie, muse de la bucolique. Le déplacement géographique d'Illion à la Gâtine vendômoise est évidemment aussi le signe d'un déplacement esthétique :

Sainte Gastine, heureuse secretaire
De mes ennuis, qui resons en ton bois,
Ores en haulte, ores en basse voix,
Aux longz sospirs que mon cuoeur ne peult taire :
Loyr, qui refrains la course volontaire
Du plus courant de tes flotz vandomoys,
Quand acuser ceste beaulté tu m'oïis,
De qui tousjours je m'affame et m'altere :
Si dextrement l'augure j'ay receu,
Et si mon oeil ne fut hyer deceu
Des doulx regardz de ma douce Thalie,
Dorenavant poete me ferez,
Et par la France appelez vous serez,
L'un mon laurier, l'aultre ma Castalie. (160)

À ce déplacement stylistique et géographique (la géographie n'étant finalement que la métaphore du changement de style) correspond assez logiquement un travail particulier sur les figures de l'élévation. Autant il fallait « parler haut » (altiloquement) quand il s'agissait de dire la fière et farouche guerrière et donc, avec Denisot, de hausser sa plume, autant en cette seconde partie de recueil, les choses semblent assez différentes. Toutes les images d'élévation semblent d'ailleurs en prendre pour leur grade. C'est comme si désormais tout ce qui avait été élevé au pinnacle devait redescendre, même brutalement, sur terre. Ainsi Icare est-il évoqué de façon assez dégradante. Le fils sublime de Dédale n'est plus, à lire Ronsard, qu'un « emplumé », un presque volatile dont les ailes fondent dès la première chaleur :

Ce fol penser pour s'en voler plus hault,
Après le bien que haultain je desire,
S'est emplumé d'ailles jointes de cire,
Propres à fondre aux raiz du premier chault. (168)

« Translaté de baragouin en françois » comme dirait Rabelais, cela semble bien signifier ce renoncement à l'objet « hautain » et au discours « altiloque » qui l'accompagne.

À ce nouvel univers (qui n'est plus celui, sublime, de la Cassandre troyenne), il faut un jeu de références autres, moins élevées et plus médiocres et donc plutôt, celles que peuvent fournir le roman médiéval et renaissant, autrement plus familier d'ailleurs des lecteurs que l'*Alexandra* de

Lycophron. L'on voit alors apparaître dans le texte des allusions qui n'ont plus rien d'antique et notamment quelques-unes au *Roland furieux* de l'Arioste :

Du tout changé ma Circe enchanteresse
Dedens ses fers m'enferme emprisonné,
Non par le goust d'un vin empoisonné,
Ny par le just d'une herbe pecheresse.
Du fin Gregeoy's l'espée vangeresse,
Et le Moly par Mercure ordonné,
En peu de temps du breuvage donné,
Forcerent bien la force charmeresse,
Si qu'à la fin le Dulyche troupeau
Reprint l'honneur de sa premiere peau,
Et sa prudence auparavant peu caute :
Mais pour la mienne en son lieu reloger,
Ne me vaudroyt la bague de Roger,
Tant ma raison s'aveugle dans ma faulte. (sonnet 74)

La comparaison est fort audacieuse car faire de Cassandre une autre Alcine c'est laisser entendre aussi qu'elle n'est une femme enchanteresse qu'en apparence seulement et qu'en réalité c'est une vieille et laide sorcière... La référence permet tout de même de développer tout un pan franchement érotique des *Amours* de Cassandre que la référence troyenne interdisait tout à fait (d'autant que Cassandre, comme on le sait, a été l'objet d'un viol commis par Ajax le petit, le fils d'Oilée et non le fils de Télamon). Voilà qui annonce la crudité du livret des *Folastries* publié lui aussi en 1553 :

Entre tes bras, impatient Roger,
Pipé du fard de magicque cautelle,
Pour refroydir ta chaleur immortelle,
Au soyr bien tard Alcine vint loger.
Opiniatre à ton feu soulager,
Ore planant, ore nouant sus elle,
Dedans le gué d'une beaulté si belle,
Toute une nuit tu apris à nager.
En peu de temps, le gracieux Zephyre,
Heureusement empoupant ton navire,
Te fit surgir dans le port amoureux :
Mais quand ma nef de s'aborder est preste
Tousjours plus loing quelque horrible tempeste
La single en mer, tant je suis malheureux. (118)

Cela étant dit, il y a plus, me semble-t-il, dans ce changement d'univers de référence, dans ce passage d'un registre « altiloque » à un registre médiocre, que le remplacement d'un code par un autre. Car, à la différence du monde troyen, le monde du roman médiéval est - et cela est essentiel - très bien connu du lecteur du temps (il n'y a qu'à voir le succès de la geste d'Amadis de Gaule

pour s'en convaincre définitivement). Dans cet univers familier, le lecteur évolue sans peine, tout comme il se trouve d'ailleurs très à son aise dans l'univers blésois ou dans cette extension du « jardin de France » qu'est la campagne Vendômoise.

PERDRE SON LECTEUR, DEAMBULER DANS LE TEXTE

À la différence de la référence moderne, la référence antique ne sert pas tant à permettre la lecture qu'à la rendre plus difficile, qu'à, même, la gêner et à rendre, finalement, la compréhension du texte problématique. Le « vrai » texte des *Amours* n'est à cet égard pas la version de 1553, commentée par Muret et qui propose de façon systématique et à la suite de chaque sonnet une explication de ce que le texte peut avoir d'abscons, mais celle de 1552. Qui n'a jamais essayé de lire cette édition, directement, sans le secours des notes, ne peut avoir d'idée un tant soit peu exacte de l'impression de lecture qui devait (et qui est toujours) être celle des hommes du temps (et dont témoigne, comme nous l'avons dit d'emblée, Muret lui-même). Ainsi en va-t-il du sonnet 79 :

A ton frere Paris tu sembles en beauté,
A ta sœur Polyxene en chaste conscience,
A ton frere Helenin en profete science,
A ton parjure aïeul en peu de loiauté.
A ton pere Priam en meurs de roiauté,
Au vieillart Antenor en mieleuse eloquence,
A ta tante Antigone en superbe arrogance,
A ton grand frere Hector en fiere cruauté.
Neptune n'assit onc une pierre si dure
Dans tes murs, que tu es, pour qui la mort j'endure :
Ni des Grecs outragés, l'exercite vainqueur
N'emplit tant Ilion de feus, de cris, et d'armes,
De soupirs, et de pleurs, que tu combles mon cœur
De brasiers, et de morts, de sanglos et de larmes. (79)

À moins de supposer un lecteur vif comme l'éclair et doué de l'encyclopédie des savoirs (et il n'y a pas lieu, me semble-t-il, de créditer les lecteurs de Ronsard d'une science si supérieure à la nôtre en ces matières), il est sûr que ce curieux portrait de Cassandre n'aide pas vraiment à s'en faire une idée claire et ce d'autant moins, me semble-t-il, que la vitesse de lecture surimpose si vite une référence à l'autre qu'on n'a tout simplement pas eu le temps de se souvenir d'Helenin (« mais de qui s'agit-il déjà ? ») que déjà on nous parle de l'éloquence d'Antenor et de plusieurs autres ancêtres de Cassandre. Toute la famille y passe et l'on sait combien la fille de Priam et d'Hécube a de frères et sœurs (cela permet évidemment littérairement de multiplier les parallèles). Loin de gagner en netteté, Cassandre devient aussi multiple qu'étrange. Toujours évocatrice d'autre chose qu'elle-même, elle est comme diffractée dans ses nombreux avatars et disparaît finalement tout à fait derrière une avalanche de dénominations qui sont autant d'allusions possibles et d'histoires à se remémorer. Toujours double, Cassandre échappe à sa propre identité et devient au fur et à mesure du sonnet de plus en plus impossible à cerner. Le paradoxe saute aux yeux. Ces

comparaisons qui devaient théoriquement rendre l'identité de la jeune femme plus évidente, ces références antiques qui devaient l'illustrer ne font finalement que la multiplier et, ce faisant, la rendre plus diverse et incertaine.

Voilà peut-être là la raison profonde qui motive ces nombreuses comparaisons érotiques fondées sur le « double ». Dans le sonnet 41 on parle ainsi de ce « mont jumelet » qui ne désigne pas seulement, dans le registre amoureux, les deux seins de l'aimée ou, de façon métapoétique, les deux monts du Parnasse. Non, si le mont est double, c'est aussi et surtout en raison de ce dédoublement constant de l'œuvre. De la même façon si la lèvre est « jumelle » dans le sonnet 50 c'est aussi fondamentalement pour dire cette tension entre une femme réelle (j'aurais même tendance à dire un nom) et l'univers qui l'évoque sans cesse sans parvenir pourtant à la dire. Elle est jumelle non pas parce qu'elle est double mais parce que ce qui se joue a lieu dans deux univers jumeaux. La plainte est pour cette même raison redoublée : « Mon dieu, mon dieu, que ma dame est cruelle ! » comme pour rendre palpable par le phénomène d'écho cette tension. L'image qui s'impose est alors logiquement celle des Dioscures, les deux frères, qui vivent et meurent chacun leur tour :

Ores je vi, ores je ne vi pas
Egal au sort des freres d'Oebalie. (50)

Là encore la comparaison avec les *Regrets* est éclairante. Dans bien des sonnets de Du Bellay, les choses sont beaucoup plus simples et l'on a bien souvent une seule référence par strophe. Bien sûr ce n'est pas toujours le cas mais l'impression générale est tout à fait autre. Bref, que ressort-il de cela ? Un désordre qui est sans doute à l'image du chaos qu'impose l'« exercice vainqueur » à la ville assiégée, un désordre qui est aussi, dans le monde de la fiction poétique, celui de l'âme du malheureux amant soumis aux traitements sévères que lui impose la belle mais cruelle Cassandre.

Mais peut-on en rester là ? Peut-on vraiment se contenter de ces analogies ? Quand Ronsard, évoquant son amour pour Cassandre, et particulièrement pour sa chevelure et qu'il en fait le « labyrinthe de vostre crespue voie » (sonnet 17), ne dit-il pas quelque chose d'autre sur le texte même qu'il désire écrire et qu'il écrit effectivement ? Cette image - pétrarquiste il est vrai - du labyrinthe qui s'impose à la fin du recueil (sonnet 163) prend chez lui, me semble-t-il, une valeur métadiscursive :

Puis que je n'ay pour faire ma retraite.
Du Labyrinth qui me va seduysant,
Comme Thesée, un filet conduysant
Mes paz douteux dans les erreurs de Crete (163)

Pour dire à nouveau les choses un peu brutalement, le lecteur se perd dans les *Amours* de Cassandre comme dans ce labyrinthe amoureux qu'évoque Ronsard et les références érudites me semblent d'abord avoir cette fonction de rendre - très volontairement - le texte moins lisible, et non pas plus lisible comme on pourrait le croire de prime face. Dans quel but ? celui, très simple, de mettre le lecteur dans un état d'incertitude, d'hésitation et d'égarement propice à l'irruption et à l'écoute d'une parole poétique.

C'est significativement, nous rappelle Ronsard, d'une chute oblique - le fameux *clinamen* - que se fait le monde mais c'est aussi ce désordre - qui constitue finalement le recueil - que doit expérimenter le lecteur. Ces « petits corps » que sont les sonnets vont de travers et « s'entracrochent » comme ils peuvent, formant bien un petit monde mais qui n'est pas forcément un *cosmos* très lisible :

Les petitz corps, culbutans de travers,
Parmi leur cheute en byaiz vagabonde
Hurtez ensemble, ont composé le monde,
S'entracrochans d'acrochementz divers (37)

Faire rimer « monde » et « vagabonde » et faire de ce même monde le résultat du « divers » et du « travers », voilà qui ne va pas de soi et qui dit quelque chose de la difficile lecture que Ronsard suppose (et propose) à son lecteur.

En fait, la référence arrête, elle empêche et oblige le lecteur à suspendre un instant sa lecture. Elle n'est pas là pour faciliter la compréhension mais, au contraire, pour briser le *continuum*. L'antonomase, par exemple, à moins d'être tout à fait lexicalisée, oblige à un travail culturel qui nécessite un certain temps et arrête la lecture. Qui, vraiment, comprend d'emblée que les « freres d'Oebalie » sont les Dioscures ? qui connaît, même à l'époque, ce terme de géographie ancienne et cette région du « païs de Lacédémone » ? Cette figure fait naître de la bizarrerie là où il aurait été si simple de parler de Castor et de Pollux. Ce faisant, elle suscite volontairement un espace de trouble et fait entendre au lecteur l'écho d'une parole qui lui échappe et comme l'illusion du souvenir d'un discours antérieur à lui. Ainsi, au sonnet 120 :

Non la chaleur de la terre, qui fume
Béant de soif au creux de son profond,
Non l'Avantchien, qui tarit jusqu'au fond
Les tiedes eaux, qu'ardent de soif il hume :
Non ce flambeau qui tout ce monde allume
D'un bluëtter qui lentement se fond,
Bref ny l'esté, ny ses flammes ne font
Ce chault brazier qui m'embraize et consume.
Vos chastes feux, espriz de vos beaulx yeux,
Vos doulx esclairs qui rechauffent les dieux,
Seulz de mon feu eternisent la flamme :
Et soit Phebus attelé pour marcher
Devers le Cancre, ou bien devers l'Archer,
Vostre oeil me fait un esté dans mon ame. (120)

Ce qui pouvait être familier ne l'est plus une fois que Ronsard le met en vers. Qui comprend ainsi immédiatement de quoi parle le poète quand il évoque par ce très bizarre « Avantchien » les jours « caniculiers qui sont les plus chaus, & les plus dangereux de l'année » comme nous l'apprend Muret ? Ronsard lui-même le reconnaît implicitement quand, au vers 7, il reprend tout ce qui précède en donnant alors son véritable nom à ce qu'il vient de décrire et que personne n'a reconnu, « bref l'esté ». Il ne s'agissait finalement que de cela. Cela dit, la référence se complique

encore du fait de l'inscription du sonnet dans un ensemble plus vaste. En effet cet « avantchien » du sonnet 120 évoque aussi nécessairement dans l'esprit du lecteur ce « petit chien qui ma maîtresse suit » du sonnet 117. Voilà qui complique encore davantage l'affaire et crée finalement un univers étrange où les termes semblent s'interpeller, s'interroger et se répondre sans que ce soit nécessairement le cas.

La référence érudite crée une brèche dans le texte et cette brèche est propice, me semble-t-il, à l'effet poétique recherché par Ronsard. Elle rend la parole vraiment poétiquement prophétique car elle suscite l'illusion d'une prophétie et semble vouloir faire entendre plus qu'elle ne dit. On comprend alors sans vraiment comprendre. Mieux même, la référence érudite met le lecteur face à la matérialité d'un texte qui se dérobe et se refuse en partie à lui. Elle le confronte à des termes qu'il ne connaît pas, ne peut pas facilement connaître (qui peut dire où se situe l'Ébalie ? et si même il ne s'agirait pas par hasard d'une quelconque sœur des Dioscures ?) ou, plus simplement encore, qu'il ne peut pas reconnaître derrière la figure du style. Ce faisant, la référence érudite lui met sous les yeux quelque chose qui évoque l'obliquité de la parole prophétique. L'irruption, au sein du discours amoureux topique, de cette parole plus « haute » que lui, d'un savoir qui lui échappe définitivement, rend le texte tout à fait étrange pour le lecteur et le fait ressembler à cette parole prophétique dont Cassandre est l'incarnation. Il faut d'ailleurs, me semble-t-il, prendre Ronsard au pied de la lettre quand il proclame dès le sonnet 27 :

Je suis semblable à la prestresse folle,
Qui bégue perd la vois et la parolle,
Dessous le Dieu qu'elle fuit pour neant.

Le trouble dont il est question dans ce recueil n'est donc pas simplement celui de l'amant-martyr, subissant constamment l'épreuve topique du « *dissidio interiore* » pétrarquiste, pris entre le chaud et le froid (sonnet 12), entre l'espoir et la déception (sonnet 33), ou entre la vie et la mort. Si trouble il y a, il s'agit d'abord du trouble du lecteur dont la lecture est rendue presque constamment incertaine, comme le notait Muret que nous citons tout d'abord : « Nous ne serions pas aus troubles ausquels nous sommes, pour les entendre ». Le personnage du récit amoureux - Ronsard si l'on veut et si on distingue clairement le personnage de l'auteur - ne joue alors plus que le rôle d'une première réception qui prescrirait au lecteur la nature de la sienne.

Pour bien lire les *Amours* de Cassandre, faut-il donc avoir une érudition encyclopédique que le lecteur - même le mieux armé, même à la Renaissance - n'a pas ? Faut-il se lancer à corps perdu dans l'acquisition d'une compétence ronsardienne ? Faut-il essayer de battre Muret sur son propre terrain ? Cela ne me semble ni nécessaire ni judicieux car une telle entreprise, me semble-t-il, perd chemin faisant l'intérêt du brouillage volontaire mis en place par Ronsard. Les *Amours* de Cassandre ne sont pas une énigme à résoudre mais une prophétie à entendre.

Ronsard n'est pas le premier à user de ce stratagème et, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire tout à l'heure, il met ses pas dans ceux de Lycophron et... de Nostradamus. Du premier je ne retiens qu'un passage de l'*Alexandra*, si peu clair, si volontairement compliqué qu'il suffira à montrer, me semble-t-il, quelle peut être dans certains sonnets la tentation ronsardienne. Il faut dire, tout de même, qu'il s'agit d'une prophétie :

Je vois une torche ailée qui court à l'enlèvement de la colombe, de la chienne de Pephné, qu'un vautour de rivière couva et fit éclore de la coque sphérique d'un œuf. [...] Pleurant, tu reviendras dans ta patrie naguère réduite en cendres, tenant dans les bras le simulacre de la Bacchante de Pleuron aux cinq maris. Car les boiteuses filles du vieil Océan [les Parques], sur leur triple quenouille, ont décrété que des maris célèbreraient avec elle cinq hyménées ; qu'elle verrait [dans sa couche] deux loups ravisseurs, aigles au vol rapide, aux yeux perçants ; [qu'elle y verrait] celui dont la tige sort de Plynus et des rives du Carique, demi-Crétois barbare, Épéen, non pas Argien de naissance. La déesse d'Enna [qu'on honore sous les noms d'] Hercynne, Erinnyes, Thuria, Xiphiphore, ensevelit un jour son aïeul dans le tombeau de son estomac, après avoir mis ses chairs en miettes et dévoré l'os de l'omoplate. Celui-ci, rendu à la vie, après s'être dérobé au redoutable amour de Neptune qui voulait l'enlever, fut envoyé par Érechthée dans les plaines de Létrina, pour broyer les pierres de la vaste lice de Molpis qui sacrifia sa vie à Jupiter Ombrius, et pour tuer l'assassin de ses gendres par une ruse coupable et meurtrière que prépara le fils de Cadmile⁸.

C'est peu de dire qu'on n'y comprend pas grand chose. Particulièrement intéressante par rapport au sujet qui est le nôtre la démultiplication des noms propres. La déesse Enna est ainsi convoquée sous quatre autres noms, Hercynne, Erinnyes, Thuria et Xiphiphore. À quoi sert cette démultiplication sinon à confronter le lecteur à la matérialité même du texte, à son signifiant mystérieux ? à lui faire éprouver sa capacité à lire tout de même une suite de sons inutiles et auxquels il ne comprend pas grand chose ?

À ceux qui pourraient penser que c'est là une façon bien moderne (et pour tout dire anachronique) de lire les *Amours*, il faudrait rappeler le goût de Ronsard pour le genre des « Prédications » et l'admiration qu'il manifeste particulièrement pour la poésie de Nostradamus (dont on sait par parenthèse quel usage Ronsard fait dans son « Discours à Guillaume des Autels »). Ainsi le sonnet 192 n'est en effet pas sans évoquer assez nettement les *Centuries* de Nostradamus. Qu'on compare les deux textes. Celui de Ronsard tout d'abord :

Quand le grand œil dans les Jumeaus arrive,
Un jour plus dous seréne l'Univers,
D'épics crestés ondoient les chams vers,
Et de couleurs se peinture la rive.
Mais quand sa fuite obliquement tardive
Par le sentier qui rouille de travers,
Atteint l'Archer, un changement
De jour, d'épics, & de couleurs les prive. (192)

Est-ce vraiment autre chose que ceci ? Il faut, me semble-t-il, être assez habile homme pour distinguer nettement les deux textes, ou si du moins on y arrive, peut-être me concèdera-t-on tout de même qu'il existe entre eux d'étonnantes similitudes :

Au mois troisiésme se levant du Soleil,
Sanglier, Leopart, au champ Mars pour combattre,
Leopart lassé au ciel estend son œil,
Un Aigle autour du soleil voir s'ébatre⁹.

⁸ Lycophron, *Alexandra*, Paris, Auguste Durand, 1853, 86.

⁹ Nostradamus, *Les premières centuries*, éd. Pierre Brind'amour, Genève, Droz, 1996 (Macé Bonhomme, 1555), I, 23, p. 79.

Ce goût pour le genre de la Prédiction n'est pas pour surprendre car, prophétesse s'il en est, Cassandre parle par définition la langue oblique d'Apollon Loxias. Parler par détour, parler sans pouvoir être compris, jouer la Cassandre est donc une nécessité imposée par le projet même de Ronsard. Dès lors ne pas comprendre, donner cette impression de « galimatias » que Rapin reprochait à Ronsard ce n'est pas échouer, c'est au contraire réussir.

Ce n'est donc sans doute pas non plus par hasard que Ronsard évoque au sonnet 194 ce mode de lecture si particulier qui est celui des « sorts virgiliens ». La méthode est connue, évoquée longuement par Rabelais dans le *Tiers Livre* mais aussi, et on n'y prête peut-être moins attention, par Ronsard dans les *Amours*. De quoi s'agit-il ? tout simplement, comme l'explique, de lire « a l'aventure » le texte d'un grand Ancien, Virgile, Homère ou même la Bible :

C'étoit une chose usitée aus anciens d'ouvrir un Homere, ou un Vergile, ou autre tel poëte a l'aventure, & des vers qu'ils rencontroient a cette fortuite ouverture colliger les choses qui leur devoient avenir.

Prendre un vers à Virgile, une comparaison à Homère, une référence à Lycophron, en bref à ces « vieux Barbus » qu'évoque de façon assez irrévérencieuse le sonnet et construire ainsi son propre monument, tout cela n'est pas sans évoquer la façon dont Ronsard compose ses sonnets et son recueil. La lecture s'en ressent évidemment. Il y a dans ce patchwork antique, dans cette galimafrée de références antiques, quelque chose du jeu oulipien.

Mais j'en ai assez dit et il est, de plus, temps de conclure. L'on a souvent rapproché, et avec une certaine justesse, l'écriture de Ronsard de la peinture de l'école dite de Fontainebleau. Et de fait, la précision du trait, le goût pour l'antiquité, considérée comme trésor de figures à imiter, la finesse du traitement, tout cela est en commun. Dans cette perspective il y aurait aussi à considérer combien ces tableaux et notamment ceux d'Antoine Caron († 1599) - dont l'univers fourmille de signes énigmatiques - mettent aussi en place, à partir des références antiques un véritable travail de brouillage (*L'Empereur Auguste et la Sibylle de Tibur, Les massacres du triumvirat*, etc), travail qui a fait qu'on a pu dire qu'il anticipait le courant maniériste.

Cela dit, c'est moins à l'école de Fontainebleau que je pense qu'au *Songe de Poliphile* (traduit et publié pour la première fois en français par Jean Martin en 1546, année d'ailleurs de la rencontre avec la femme aimée dans le recueil). L'errance de Poliphile au milieu des décombres d'une antiquité énigmatique tout cela correspond mieux encore à l'impression du lecteur, impression qu'on pourrait résumer par la perplexité de Poliphile :

Ces choses me furent bien nouvelles, même les énigmes, lesquels je lus et relus plusieurs fois pour les cuider entendre : mais leur signification me sembla fort ambigüe et telle que ne la sus interpréter [...] ¹⁰.

Stéphan GEONGET
Institut Universitaire de France
Université François-Rabelais de Tours
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

¹⁰ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie nationale, 1994 (Paris, Kerver, 1546), « La Salamandre », p. 44.