

*Gabriel A. Pérouse*

## L'OMBRE DE L'AMOUREUSE DANS LES AMOURS DE RONSARD

En prenant la parole dans ce lieu désormais familier, je voudrais d'abord remercier mon ami le Professeur Kazimierz Kupisz de m'y avoir convié une fois de plus: il sait avec quelle joie je lui ai répondu „oui”. Je désirerais aussi lui apporter, à lui ainsi qu'à ses collaborateurs et à ses étudiants, le salut de nos Universités françaises et lyonnaises: il nous faut dire à nos amis d'ici non seulement notre amitié, mais vraiment notre admiration émue pour la courageuse opiniâtreté qu'ils mettent à tisser et à consolider les liens culturels entre la Pologne et la France. Un Colloque est toujours difficile à organiser: me permettez-vous, chers amis, de supposer que celui-ci présentait des difficultés un peu spéciales, par les temps que nous vivons? Merci de les avoir affrontées et vaincues, et de nous avoir réunis, ici à Łódź, dans la solidarité de l'esprit et du cœur.

Le sujet de cette rencontre internationale est redoutable, tellement il est vaste, multiforme, tout en nuances. Mais, en même temps, il est exaltant. Car toute littérature est parole sur l'homme, et donc sur la femme; et, de même que celle-ci est centre du foyer, gardienne de toutes les „références” qui font le prix de cette vie, je me demande s'il est beaucoup de grandes oeuvres littéraires qui n'aient pas été inspirées par le désir de la femme, l'inquiétude de la femme-cela du moins s'il s'agit d'oeuvres d'hommes, car, s'il fallait traiter des oeuvres où la femme s'exprime elle-même, mon ami K. Kupisz en parlerait beaucoup mieux que moi.

La femme, le rapport de l'homme à la femme, sujet toujours présent, des anciens jusqu'à Jacques Lacan... Mais on n'écrit jamais directement (ou bien, en général, on écrit mal): la parole se glisse toujours dans un langage codé — et les „codes” de la Renaissance sont multiples et compliqués. Or l'écriture pétrarquiste est sans doute l'une

des plus fascinantes que nous ait transmises le XVI<sup>ème</sup> siècle. Le poète qui „pétrarquise” a l’air de chanter incessamment la femme — et il est des instants où le lecteur se demande pourtant si ce n’est pas une illusion, et d’autres moments encore où il se dit qu’elle est bien là, mais d’une présence comme paradoxale. J’ai donc voulu tenter, très modestement, de mettre cela un peu au clair, en abordant carrément le sujet par le recueil illustre des *Amours* de Pierre de Ronsard. Me pardonnerez-vous d’avoir choisi un propos aussi provocant pour ce mémorable Colloque?

Sans doute contre son gré, Ronsard est tenu, essentiellement, depuis un siècle et demi, pour un poète de la femme. Puisque la postérité a toujours raison, il faut bien croire qu’il mérite, en quelque façon, d’être considéré comme tel: et l’émotion de beauté qui anime pour nous certains sonnets des *Amours* nous en convainc en effet. Pourtant la critique moderne, lisant Ronsard avec plus de vigilance, non seulement a démontré que les *Amours* n’étaient pas (certes pas) la confession d’un cœur épris, le journal de ses rapports avec telle ou telle femme, mais a semé le doute sur la consistance même des figures féminines qui passent dans les sonnets, et finalement sur leur présence... C’est un des paradoxes des *Amours*, que l’insaisissabilité de ces personnages, alors que, par essence, ces livres devraient (au moins le pense-t-on naïvement) être consacrés à la femme aimée. De plus en plus, la critique fait apparaître que les divers Livres des *Amours* sont des entreprises littéraires, inscrites dans la „carrière” (au sens noble) d’un maître en poésie, et que ce poète s’avance vers nous dans la solitude.

Si c’était aujourd’hui mon sujet, je n’aurais pas de peine à montrer cette solitude de Ronsard. Le signe décisif des *Amours* est le signe de Narcisse, et, de fait, le poète y est seul comme Narcisse au bord de sa fontaine. Devant le miroir de son oeuvre, il se pose et se compose. Ronsard, le poète au miroir... Les états que l’homme vit dans la confusion (aspirations, désirs, retombées...), l’écriture les objective — ou, plus précisément, ici, l’acte d’écrire s’identifie à l’acte de se contempler. Dans ses *Amours*, Pierre de Ronsard se mire et se remire en train d’éprouver, plus souvent de mimer, les émotions complexes que l’on range (parfois un peu hardiment) sous le vocable générique d’„amour”. Et, du même mouvement, il stylise chaque attitude, puisqu’il a choisi d’écrire (= d’„aimer”) selon un rituel très défini, celui du „pétrarquisme”. Inlassablement il s’admire, en grand prêtre de cette liturgie: de cette complaisance narcissique naît l’euphorie, si perceptible à la lecture des *Amours*, cette euphorie qui rassure, qui est victoire

d'un moment sur ce „saturnisme" que l'on sent congénital chez le Vendômois — et promesse de victoire sur la mort même.

Dans ce miroir, Ronsard reflète essentiellement sa figure. Non point uniquement, pourtant. On voit s'y mouvoir aussi des images confuses: silhouettes des êtres qui entourent sa vie et qui laissent, eux aussi, quelque impression sur le miroir, un peu en-deçà de la figure royale du poète, mais cependant visibles. Visibles et nécessaires, à vrai dire, car c'est avec ces ombres insaisissables (qui n'existent qu'autant qu'il leur fait place, et qu'il veut bien nous tendre le miroir) — avec ces ombres, dis-je, que le poète est censé vivre le drame rituel que nous chantent les *Amours*. Et, de ces ombres, la plus essentielle est celle de l'„amoureuse" (j'avertis que je prends ce terme, contrairement à l'usage, au sens de „celle avec qui l'on fait l'amour", comme disaient nos pères, c'est-à-dire que l'on cherche à séduire, en actes ou en songe).

Aujourd'hui, au sein d'un Colloque sur la Femme à la Renaissance, mon devoir m'apparaît tout tracé. Nous dirons un mot, pour commencer, sur ce que la critique moderne dénonce à juste titre: sur cette évanescente de l'amoureuse ronsardienne, cette ombre dont le magicien joue à sa guise pour motiver, diversifier, nuancer son chant de Narcisse en mal d'aimer. Ensuite, je voudrais montrer que les ombres ainsi convoquées sous la plume hautaine de Ronsard, ces ombres sont tout au moins, et néanmoins, des ombres de femmes: à contre-courant, cette fois, de la critique, je dirai que ces ombres nous en apprennent peut-être beaucoup sur la femme et l'image de la femme à la Renaissance. Pour conclure, nous dirons un mot d'Hélène de Surgères, car elle le mérite<sup>1</sup>.

On s'est donné beaucoup de mal pour affirmer (voire argumenter) des différences entre Cassandre et Marie, entre elles et Genève, et Astrée, et Sinope, et la deuxième Marie... Tâche ardue, dès lors que l'on constate (exemple classique) que Ronsard a plus d'une fois changé le prénom féminin qui figurait d'abord dans un sonnet, pour le remplacer par un autre prénom de femme, sans pour autant modifier le reste du texte. En tant qu'objets de ses désirs, les jeunes personnes étaient, semble-t-il, assez interchangeable et indifférenciées. Mais, du reste, le fait même de se poser la question en ces termes révèle que l'on ne s'est pas dégagé des pièges du „biographisme". Ne va-t-on pas chercher, incénuement, des justifications „réalistes", tirées des événements

<sup>1</sup> Dans les deux parties principales de l'exposé, nous ne prendrons en compte la poésie amoureuse de Ronsard que jusqu'en 1560. Pour la conclusion sur Hélène, nous citerons bien entendu le texte de 1578. Dans un cas comme dans l'autre, notre texte de référence est celui d'Henri Weber (éd. Garnier. Paris).

connus ou supposés de la vie du poète, pour ce qui s'explique, sans doute, par des choix esthétiques, stylistiques, liés au dessein de ce même poète? Les différences que nous apercevons, dans les sonnets, entre Cassandre et Marie, par exemple, ne sont pas celles qui existaient entre deux jeunes filles vivantes; elles sont bien plutôt les conséquences des choix de style que Ronsard a faits, très lucidement, à divers moments de son évolution poétique. Ses premiers essais dans le genre amoureux, d'un pétrarquisme tendu, aussi ambitieux en leur genre que ses toutes proches *Odes* pindariques, il les a placés sous la noble invocation de „Cassandre”, et c'est sous ce signe que sont venus cristalliser la grande majorité des sonnets qu'il avait écrits ou allait écrire dans ce ton. Antithétiquement, il a groupé sous le nom de „Marie” (nom modeste s'il en est) ses tentatives en style „humble”, „bas”, d'un pétrarquisme plus familier. L'auteur fécond des *Amours* avait trouvé là un bon système de classement de ses sonnets „amoureux”; et ces fameuses modifications du prénom de la destinataire, qui troublent tant les bonnes âmes, ces modifications s'expliquent par là-même: Ronsard attribue bravement à „Cassandre” les sonnets en „haut style”, à Marie les sonnets en style „bas”. Je ne suis heureusement pas le premier à apercevoir tout cela, mais je crois qu'il faut le répéter. On peut, du reste, aller plus loin: le fait même que notre poète, à un certain moment de sa tâche d'auto-édition, ouvre une rubrique d'*Amours diverses*, ce fait montre bien qu'il est en train d'opérer un classement (il n'y a pas de bon rangement sans une boîte fourre-tout); et, ce titre d'*Amours diverses*, il est bien clair que Ronsard et son public l'entendaient au sens de „divers essais d'écriture amoureuse” (en différents styles), et non pas au sens de „divers flirts”, ce qui eût été sottement provocateur de la part du révérend Ronsard<sup>2</sup>. Chercher la gloire par des prouesses d'écriture, voilà qui est digne d'intéresser le maître en poésie, et non point peindre avec une méticuleuse tendresse les menues particularités de telle ou telle fillette qu'il „aime”: cela, franchement, ne l'intéresse guère.

Dans l'évocation d'une femme, pour que s'amorce la dramatisation guerrière (arc, flèches, prison, cuirasse...) qui est essentielle au pétrarquisme tel que l'entend Ronsard, il faut que l'ennemie suscitée par Cupidon soit d'une beauté désirable, qu'elle soit agaçante, cruelle, finalement intraitable et victorieuse dans sa chasteté marmoréenne,

<sup>2</sup> Glissement métonymique qui est loin d'être sans exemple dans l'histoire de la terminologie littéraire au XVI<sup>ème</sup> siècle: j'ai montré ailleurs comment „nouvelle” avait évolué du sens d'„événement nouveau” au sens de „récit de cet événement”; de même, „amour”, nom d'un état de l'être, se dit ouvertement du livre qui relate, „récite” cet état.

malgré quelques défaites d'un instant. Ces traits sont obligés, et le poète constamment les proclame: quelle difficulté, en effet, à les affirmer à propos d'un prénom? Car, ce qui importe, c'est l'effet produit dans l'imaginaire du poète par ces manières d'être prêtées à la „dame” — effet qui va se traduire en prises d'attitudes et de parole, elles-mêmes constitutives de la poésie amoureuse et de ses effets sur le lecteur („doulour”, „esjouir”...). On comprend que, dans cette auguste alchimie, la „personnalité” de la jeune fille qui peut-être a procuré le premier émoi n'ait aucune véritable importance. De même que, si elle était brune, on ne se gêne pas pour la faire blonde, on lui donne le caractère qu'on veut, au mépris de toute cohérence. En ce sens comme dans d'autres, et si ces ombres ont eu des archétypes vivants, dotés de volonté propre, les *Amours* font fi de leur liberté et ressortissent au viol beaucoup plus qu'à l'amour: nous en reparlerons à propos d'Hélène.

Par essence, l'ombre de l'amoureuse est et doit être une ombre instable. Une trop grande netteté des traits rendrait incommode la mythification, la constante „mythologisation” à laquelle l'amoureuse doit pouvoir se prêter. L'imagination du poète a besoin que sans cesse soit possible la dérive vers les rivages de Troie: Cassandre, qui tout à l'heure n'était que tendresse et sourire („... doucement rire et doucement chanter / et moi mourir doucement auprès d'elle”), devient sombre prophétesse et guerrière implacable; la mignonne Marie elle-même devient déesse. Oui, les ombres des amoureuses, chez Ronsard, sont comme les taches du plafond, auxquelles nous prêtons toutes les formes, selon le degré de fièvre de notre fantaisie, selon les images que nous venons de voir et qui nous demeurent sur la rétine. J'aimerais oser dire, comme on l'a dit à propos du paysage, que l'amoureuse de Ronsard est un état d'âme (indissociable d'une certaine tension du pouvoir d'écrire)... Toute attention à l'individualité d'un être objectif introduirait une sorte de „contrôle du réel”, fatal aux débordements narcissiques du poète, affamé de se voir vibrer et chanter devant la beauté du monde.

A propos de l'évanescence de l'amoureuse ronsardienne, l'essentiel est dit, dès lors qu'on a saisi la nature littéraire du phénomène: dans cette „poésie d'amour”, la poésie importe plus que l'amour. Mais on peut ajouter, dans le même sens, d'autres sortes de causes à cette inconsistance; et c'est là que peuvent être alléguées légitimement quelques données biographiques — qui nous introduiront à la deuxième partie de cet exposé.

Le jeune Ronsard avait connu très tôt le milieu mondain, celui des cours, mais n'y avait participé que bien brièvement. La maladie, et la prise de conscience de ses dons d'écrivain n'ont pas tardé à le faire

entrer dans le monde retranché — le monde sans femmes — qui est celui des clercs. Homme d'Eglise par nécessité et bientôt par intérêt (la question de ses convictions religieuses n'est pas ici en cause, et je me garderai d'en rien dire), tonsuré, voué au célibat, à l'étude solitaire, Ronsard a acquis plus d'un trait de la mentalité cléricale, et le regard qu'il posera sur la femme s'en ressentira à jamais, même quand il sera redevenu (sans aucune joie) un „courtisan". On a beaucoup écrit sur l'amour des clercs, et sur son expression littéraire depuis le *De Amore* d'André Le Chapelain. Il semble que le clerc, à qui est interdite toute relation officielle et durable avec celle qu'il désire, connaît très superficiellement la femme, et remplace souvent par des stéréotypes la science qu'il n'en a pas. Stéréotypes „gaulois" ou simplement obscènes (les *Folastries*), clichés „pétrarquistes", mouvements convenus de divinisation ou de sublimation. On montrerait aisément — et cela a été amplement fait — que ces diverses attitudes ont pour source commune la peur qu'éprouve le clerc face à cet inconnu dont on lui a appris à se méfier (la Vierge, ou l'Eve éternelle?). Quoi qu'il en soit, on peut donc supposer chez ce clerc une large méconnaissance de l'être féminin. Pire, on décèle chez lui un médiocre intérêt, voire un franc dédain à l'égard de la femme: autant de défenses (confirmées par ses livres) contre la peur qu'il a d'elle. Paradoxalement, c'est une même „misogynie" qui se cache derrière les strophes de sublime adoration ou les couplets „folastres". Le monde de Ronsard et de ses pareils est un monde d'hommes, qui parlent de la femme plus qu'ils ne la pratiquent. Même le corps féminin, pourtant plus accessible que l'âme, est marqué pour eux de redoutables secrets. Ils se plaisent à dire (et c'est même un *topos*) qu'ils ne le connaissent hélas! pas directement; ils diraient, sans doute la même chose des pensées et des sentiments de leurs maîtresses en l'air, s'ils se posaient seulement la question et que cette question eût un objet... Mais cet être — littéraire — qu'ils nomment Cassandre ou Marie n'a pas à avoir d'autres idées ni d'autres émotions que celles qu'ils lui prêtent. Ainsi désincarné, cet être est prêt pour toutes les assomptions — et l'extrême ténuité des traits personnels („vivants", „vécus"), chez la femme que l'on chante est d'ailleurs conforme à l'essence même du pétrarquisme. Image sublimée, comme étrangère à la terre, faite pour entraîner jusqu'aux cieux l'âme de son poète, la Laure de Pétrarque ne laisse point facilement retrouver sa trace au pays d'Avignon, malgré les efforts de Maurice Scève...

Finissant sur ce premier point, il nous faut admettre une nouvelle évidence: si ce n'est pas devant une femme, c'est bien assurément devant les femmes que Pierre de Ronsard prend ses poses d'amoureux impatient, furieux, tendre ou mourant, selon les heures et les „styles".

Les contours de chacune sont flous, mais la fusion est aisée entre toutes les silhouettes émouvantes qui se mêlent dans son souvenir — et ce souvenir, en effet, l'emplit, au moment d'écrire, d'une émotion présente. En d'autres termes, et sans nul préjudice de tout ce que je viens d'exposer, je pense que les femmes comptent infiniment pour Ronsard, et qu'il ne ment point lorsqu'il les adore au long des sonnets des *Amours*. S'il n'est pas „sincère", certes, quand il attribue à une femme définie, portant tel prénom, une certaine attitude ou une certaine parole, en revanche, quand il dit son émoi devant une chevelure ondoyante, une gorge de lait, une taille souple, et quand il chante le pouvoir qu'ont ces „beautés", cent fois aperçues chez cent femmes rencontrées, de lui inspirer des rêves fiévreux ou de le faire penser à sa mort, alors il est profondément „sincère" — et c'est cette fureur d'un désir jupitérien (que de fois il se métamorphose, significativement, en Jupiter, pour êtreindre comme lui la multitude des mortelles!), fureur identique à la „fureur" d'écrire (c'est-à-dire de vivre), qui fait couler, puissamment comme un fleuve, les centaines de sonnets des *Amours*. A cet enthousiasme érotique, nulle „inspiratrice" individualisée: il n'y faut que la foule des jeunes femmes, blondes, roses et blanches, que chantaient les *Blasons*. Pierre de Ronsard, dans le miroir où il se contemple, aperçoit autour de lui leur multitude empressée, et il cède à la tentation du donjuanisme: „mille et mille" amoureuses voudraient bien, dit-il, le consoler des dédains de sa fière Cassandre<sup>3</sup>; l'Alceste de Molière nous demanderait si „c'est ainsi que parle un coeur vraiment épris"...

Oui, les *Amours* révèlent, en même temps qu'un souverain dédain des femmes (dédain si vif que Ronsard a l'air de le reporter sur les vers qu'il leur consacre: „petits sonnets pétrarquisés"...), un enthousiasme panique pour leurs corps. Loin d'être des paroles de passion adressées à Cassandre, à Marie..., les sonnets des *Amours* sont les miroirs où Ronsard se contemple et se déchiffre, en état d'„amour", parmi des ombres nombreuses de jolies femmes.

Reste à se demander, maintenant, si ces fantômes de femmes, ces formes prêtées aux taches du plafond, ne livrent pas, sur la réalité de la femme à la Renaissance (et particulièrement dans l'entourage de Ronsard), quelques indices précieux. Ce sujet est plus neuf et plus périlleux, outre qu'il relève au moins autant de l'histoire des moeurs que de la littérature proprement dite — mais il semble que l'orientation du présent Colloque nous y autorise ou nous l'impose. L'imaginaire du poète construit sur les données de son temps.

<sup>3</sup> P. de Ronsard, *Amours*, s. LII, éd. Weber (Garnier), p. 34.

La femme, dans ce monde où Ronsard nous introduit, c'est avant tout un corps que l'on voit, en une contemplation ritualisée: une chevelure, des yeux, des joues, des lèvres, des seins — chacune de ces beautés métaphorisée à l'infini. Vision de près, ressortissant à l'art de la miniature, mais aussi vision de loin, quand le ballet des silhouettes féminines donne grâce et cadence à l'espace des salons royaux, évoquant cette fois l'art décoratif de la tapisserie<sup>4</sup>. En ce sens, la femme apparaît bien comme un être abstrait, énigmatique et muet, qui se „porte" (s'expose) à la rencontre des regards. Elle mêle le dévoilement (visage, buste) au voilement du reste du corps, en quelque sorte l'évidence au mystère: partout les jeux du regard. Son être se réduit à son paraître (notons l'extrême fréquence des verbes „paraître", „apparaître", dans les *Amours*). Rayon de lumière, elle anime de sa beauté aussi bien les saulaies des bords de Loire que les bals de la cour. Fonction solaire. Nulle place n'est faite à la femme laide, à la femme terne, à celle qui ne veut ou ne peut rayonner.

Aucune place non plus à la femme mûre. Les *Amours* sont parcourus de visions d'adolescentes au corps gracile, aux seins menus, à la démarche légère. Jeunesse véloce, bondissante, printanière, celle des années où la femme n'est pas encore tout à fait femme, où „l'on ne savait s'elle est fille ou garçon"<sup>5</sup>. Ronsard n'a à peu près jamais chanté la femme épanouie de Rubens, celle qui étale au soleil d'août ou de septembre les formes opulentes de sa fécondité. Dans la jeune femme, Ronsard, je crois, aime encore plus la jeunesse que la féminité. Les rêves érotiques du Vendômois sont des rêves de noces éternelles avec la jeunesse, qui prennent tout leur sens dans l'effroi de la vieillesse et de la mort.

Cette petite femme, parée pour les yeux, étincelante de jeunesse, quand le poète l'évoque d'un peu plus près, il est à remarquer que c'est toujours strictement dans des occupations dites „féminines": elle chante, joue de la musique, danse, brode sa tapisserie devant une fenêtre, se coiffe et s'attife pour la fête. Jamais d'action véritable, qui naîtrait d'une responsabilité propre. Les seules fois où la belle enfant lit quelque chose, ce sont des vers de Ronsard<sup>6</sup>. Toujours la femme du miroir, toujours la femme selon Narcisse.

Si Ronsard, ainsi, aime et veut la femme parée, enfantine, cantonnée à certains gestes, c'est là (je crois) une volonté qui vient de bien plus loin que lui. Il est des fonctions, des attitudes qu'un peu toutes les civilisations semblent vouloir imposer aux femmes, car divers instincts

<sup>4</sup> Le meilleur exemple est dans les *Sonnets pour Hélène*, II, 30, éd. cit., p. 435.

<sup>5</sup> *Amours*, s. XC, p. 56.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. XXXVIII, p. 26 (variante tardive, il est vrai).

masculins paraissent y trouver leur compte. L'homme adulte, docte, trop tôt mûrissant (et plus encore le Prince des poètes) domine avec aisance ce petit être immature et gracieusement inculte qu'il s'est forgé comme objet d'„amour". Quand, de plus, la jolie enfant s'est parée pour ses regards, alors naît, dans l'euphorie dont nous parlions, la danse conquérante du désir. Chacun est dans son rôle, principe mâle et principe féminin. La femme est pure attente. Son poète, tout comme il rêve nocturnément de lui prodiguer sa semence virile, lui apporte la gloire et, tout simplement, lui donne l'être (et, d'après notre première partie, on voit que ces mots de „donner l'être" peuvent s'entendre en deux sens, inséparables et également vrais). Il y a, par exemple, dans la *Continuation des Amours*, quelques sonnets très significatifs: Marie est malade, dans son lit, fiévreuse et alanguie; le poète, lui, est auprès d'elle en force et en santé: il voudrait lui insuffler sa vigueur, comme bientôt il saura donner l'immortalité à sa poussière mortelle.

Comment ne pas voir que cette distribution des rôles (assez irréaliste, car Ronsard aime à se donner lui-même, en d'autres poèmes, pour malade) est foncièrement conforme à la „philosophie naturelle", aux idées médicales de l'époque? L'„imbécillité" du sexe féminin („froid" et „humide"), mal fait pour l'action et la création, est tenue alors pour vérité de nature. Et la passivité de la femme est totale: bien des médecins du temps pensent encore, comme tant d'illustres anciens, que l'homme est seul actif dans la procréation, la femme ne prêtant qu'un abri, un réceptacle où mûrira le petit de l'homme. Est-ce de façon si différente que l'amoureuse ronsardienne „reçoit" les sonnets de son poète? Je vois comme une profonde connivence entre le dessein narcissique du créateur des *Amours* et cette conception pour ainsi dire „ombreuse" de la femme. Le Yin et le Yang? L'éducation des filles, à l'époque, était telle que la jeune femme, le plus souvent, acceptait avec discrétion le rôle (un moment flatteur) où on la plaçait: Pernelle Du Guillet, visage „lunaire", n'appelait-elle pas „mon jour" le grand Maurice Scève? Ce rôle, en effet, ne s'opposait nullement à la divinisation qu'opérait la magie poétique: bien au contraire, nous l'avons vu, un certain flou des contours en était la condition indispensable. Ronsard, un jour, a eu un aveu précieux: Cassandre n'était pas une „femme humaine" ...<sup>7</sup>

Circonscrite de la sorte, et neutralisée, la femme pourtant n'a pas dit son dernier mot. Ouvertement dominée, qui pourrait affirmer qu'elle ne domine pas obscurément? Liée par tout son corps à la nature, au

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. XLII, p. 28; Ronsard veut dire, évidemment, qu'elle est plus qu'humaine: mais comment avouer mieux son irréalité?

cosmos, elle dispose d'armes mystérieuses: don de prescience, incantations, philtres... Du reste, le vocabulaire même du pétrarquisme prend en compte cet aspect redoutable („charmer", „enchanter"...). Certaines pensées du poète, qui nous paraissent étranges, ne sont-elles pas simplement les idées de l'homme de ce siècle, pour qui toute femme est virtuellement une sorcière? Le Ronsard des *Amours* n'est-il pas aussi l'auteur des strophes „Contre Denise, sorcière"<sup>8</sup>? Voilà une occasion de plus où un certain éloignement de la femme apparaît lié à la peur de la femme.

„Eloignement" doit être en effet le meilleur mot. Ronsard paraît n'avoir jamais connu, ni désiré, avec une femme, une longue intimité de vie: je n'aperçois qu'une fugace exception, au détour d'un sonnet<sup>9</sup>. Est-ce seulement parce que son état de clerc le lui interdit? Jamais n'apparaît chez lui l'image d'une femme dont on tient longtemps la main dans sa main, qu'on veut très près de soi, de corps et d'âme. Toujours des passades, réelles ou fantomatiques, avec de jeunes corps qu'on dirait condamnés à ne pas savoir vieillir sans drame<sup>10</sup>.

L'„amour" selon Ronsard ne sait pas s'inscrire dans le temps<sup>11</sup>. Il vit d'instant: rapidité, furtivité même. Et cette furtivité, qui donne de si beaux effets littéraires, n'est peut-être pas sans lien avec de déplaisantes réalités. Par exemple, on n'a peut-être pas assez noté, dans les *Amours*, certaines allusions qui intéressent fort l'histoire sociale des relations amoureuses, disons dans l'optique où s'est placé récemment J.-Louis Flandrin pour son beau livre sur *Le Sexe et l'Occident*<sup>12</sup>. Ces jeunes filles qu'il nomme Marie ou Sinope pour entonner ses „amours" — et qui s'appelaient peut-être Jeanne, ou Berthe, ou Françoise, à moins que ce ne fussent d'autres encore, on aperçoit bien quelque chose de leurs rapports avec notre homme. Ainsi, a-t-on assez remarqué la présence fréquente de la mère, sévère gardienne du capital de sa fille<sup>13</sup>? Il semble qu'elle n'est jamais très loin. Monsieur de Ronsard est un honnête gentilhomme: il peut bien, moyennant quelques menus présents qu'on accepte de bon coeur, se permettre certaines petites privautés avec la belle enfant: contempler, parler d'amour, cajoler,

<sup>8</sup> *Odes*, Livre II, éd. Vaganay, Garnier, Paris 1944, p. 111, 125 et 182: ces trois poèmes seraient toujours à considérer, quand on traite des *Amours*.

<sup>9</sup> *Continuat. des Amours*, s. VII, éd. Weber, p. 176. V. Surtout *Sec. Liv. des Meslanges*, s. VIII, éd. cit., p. 263 (variantes très révélatrices).

<sup>10</sup> *Continuat. des Amours*, s. XI, éd. cit., p. 178.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. XXV, p. 186—187, et *passim*.

<sup>12</sup> J.-L. Flandrin, *Le Sexe et l'Occident*, Paris, Seuil, coll. „L'Univers historique" 1981, p. 375.

<sup>13</sup> *Nouv. Continuat. des Amours*, éd. Weber, p. 241; *Amourette*, éd. cit., p. 271, 278.

donner des baisers — mais halte! avant le „cinquiesme poinct“, car Marie, ou Sinope, ou comme vous voudrez l'appeler, doit arriver intacte, pour l'essentiel, au jour de ses noces. Noces qui ne l'uniront certes pas avec Monsieur de Ronsard, qui n'est point un mari pour elle, même s'il n'était pas voué au célibat. Cette mère avisée offre et dérobe, et elle est dans la barque qui enlève sa fille aux désirs du poète, le jour du *Voyage de Tours*<sup>14</sup>. Si l'on veut bien lire attentivement, c'est ce pauvre manège d'une sensualité sans cesse bridée, sans cesse vexée — car d'autres gentilshommes, plus jeunes, accèdent aux mêmes petits plaisirs et en chassent Ronsard<sup>15</sup> — qui fait la trame „vécue“ de bien des sonnets: élans du désir, frustrations ou menues victoires marchandées. Tout cela est plus douloureux (j'allais dire plus misérable) qu'exaltant, et il faut quelque audace pour parler d'„amour“ à propos de ces petits commerces. Du coup, nous mesurons mieux le génie du poète qui, en un prodigieux pari sur le pouvoir de l'écriture, a transfiguré ce pauvre quotidien en un torrentiel *canzoniere*, et ce sous le titre d'*Amours*.

Ainsi, les ombres de femmes qui passent dans les *Amours* sont des objets de beauté, juvéniles ou même enfantines, insignifiantes et qui doivent tout attendre de leur amant poète. Images conformes à une conception ancestrale (sourdemment hostile, car apeurée?) de l'être féminin — images concordant, d'autre part, avec les seules expériences de la femme que permettait (si l'on ose dire) à Ronsard son état de clerc, et qui n'étaient pas de nature à lui révéler les plus beaux aspects du coeur féminin. Après tout, il n'est pas courant que, dans des poèmes „d'amour“, un poète nous dise que sa maîtresse est „un petit (peu) putain“, et c'est pourtant ce que nous dit très sereinement Ronsard<sup>16</sup>.

Comme on voit, il y a bien, dans les illustres sonnets, les traces d'un état social défini et reconnaissable. C'est un monde où la femme ne brille qu'un instant<sup>17</sup>, cruellement rangée parmi les „bonnes“ (c'est-à-dire les vieilles) dès la fin de ses vingt ans: voyez Marguerite de Navarre, et Montaigne<sup>18</sup>. Etre femme, c'est alors (pour ainsi dire) un âge tout autant qu'un sexe. Et les maris sexagénaires ou septuagénaires que les nouvelles du temps nous montrent épousant des tendrons

<sup>14</sup> Ed. Weber, p. 284, v. 187—188.

<sup>15</sup> *Nouv. Continuat. des Amours, éd. cit.*, p. 228; *Continuat. des Amours, éd. cit.*, p. 160. Voir aussi la pièce alléguée note suivante.

<sup>16</sup> *Continuat. des Amours*, s. LXII, *éd. cit.*, p. 208.

<sup>17</sup> Cf., entre des dizaines, le fameux sonnet à Sinope, „L'an se rajeunissoit...“, *Second Livre des Meslanges*, éd. Weber, p. 259.

<sup>18</sup> Cf. *Essais*, III, 3, p. 805 (éd. Thibaudet des Oeuvres complètes, Gallimard, „La Pléiade“) et III, 5, p. 874; voir *Heptaméron*, nouvelle XXXV.

ne sont pas si différents de notre poète, si l'on considère ce qu'ils ont l'air d'attendre des jeunes femmes.

Fragile et fugace, „ne sort(ant) que d'enfance", parée et mystérieuse, cruelle parfois mais tendre sous la caresse, la femme, en dernière analyse, s'identifie à la vie même, dont elle est comme une métaphore. Et c'est pourquoi, obstinément, Ronsard la confronte à la mort. Nous l'avons vu imposer aux ombres féminines qu'il évoque toutes sortes de rôles gracieux et conventionnels (danser, chanter, cueillir des fleurs) — mais celui où, inexorablement, il les conduit, c'est celui de mortelles promises à la vieillesse et à la mort. Il faut qu'il fasse mourir „Marie", pour pouvoir chanter sa partition d'amant d'une jeune morte, et l'ineffable „Comme on voit sur la branche..." ne s'agit que de cette nécessité-là: la question de savoir si une nommée Marie Dupin est décédée à Bourgueil vers 1560 ou 1575 est une question ridicule.

Ainsi, Ronsard joue à sa guise avec ses jolies ombres, maître absolu du jeu poétique. Nulle part il ne semble chercher le „oui" d'une personne; jamais, ou presque, il n'est question pour lui de vivre quelque chose à deux — ce qui devrait quand même étonner si les *Amours* étaient des poèmes d'amour. Ou plutôt, si; il y a bien, çà et là, l'évocation d'une connivence, et justement très révélatrice. Car c'est celle de la complicité du plaisir physique. Les seuls moments, me semble-t-il, où Ronsard et sa partenaire sont vraiment „ensemble", ce sont les ébats partagés dont il rêve, jusqu'à l'épuisement triomphal de la satiété<sup>19</sup> — moments qu'il ne craint pas d'évoquer à propos de Cassandre ou de Marie, au mépris de toute cohérence dans l'image de celles-ci, et éventuellement de toute délicatesse. Remarquons que, là encore, l'imaginaire de Ronsard est en plein accord avec les idées communes de son temps: toutes les femmes sont indéfiniment friandes des jeux de Vénus.

C'est probablement ici qu'il vaut le mieux poser la question paradoxale. Pourquoi et comment les sonnets de Ronsard demeurent-ils, dans leurs moments privilégiés, à l'évidence et malgré tout ce que nous venons de dire, de somptueux poèmes d'amour? Ils sont tels, je crois, lorsque la femme est identifiée à la vie, à la joie panique d'exister. Alors, le poète s'adresse à elle avec un emportement, une passion dans l'arrachement à soi-même, qui rejoint les plus hautes paroles de l'amour, lorsque l'amant veut faire présent du monde entier<sup>20</sup>. Mais cela reste des instants et, avec un élève aussi prodigieusement doué que l'était Ronsard, il ne peut être exclu que la brusque hausse du ton

<sup>19</sup> *Amours*, XLIV, éd. cit., p. 29; XLVII, p. 31, etc.; v. aussi *Amourette* (éd. cit., p. 271).

<sup>20</sup> *Amours*, s. LXVII, éd. cit., p. 43.

de sa source italienne soit pour quelque chose dans ces envolées. Il demeure aussi que nous n'aurons jamais la réponse de Cassandre, Marie, ni Sinope, vouées au silence des ombres vaines.

Mais, vingt ou vingt-cinq ans plus tard, voici les *Sonnets pour Hélène* — et tout change. On a souvent remarqué que, de toutes les „amoureuses“ ronsardiennes, Hélène était la plus réelle. Plusieurs l'ont finement montré, et Yvonne Bellenger ces temps derniers. Dans cet ultime *canzoniere*, ce n'est plus une ombre qu'on aperçoit, mais, par moment du moins, un être vivant. Cette figure de femme est d'une bien trop grande complexité pour qu'il me soit possible d'en traiter vraiment, maintenant. Permettez-moi de lui demander seulement ma conclusion<sup>21</sup>.

Hélène de Surgères, comme autrefois Cassandre, avait à son tour un beau nom. De ce nom, le poète Ronsard s'enamoura (laissons de côté, en effet, les rumeurs d'un commandement royal, ou d'une concurrence avec Desportes): quels effets son vers n'allait-il pas pouvoir en tirer! Il revêtit donc son personnage d'„amant“ d'Hélène: c'est ce qu'il appelle joliment aimer „par élection“<sup>22</sup>. Ce qu'il avait surtout „élu“, une fois de plus, c'était la dramatisation pétrarquaisante de son personnage (quinquagénaire, auréolé de gloire).

A partir de tels prémisses, les choses pouvaient-elles se dérouler comme avec Cassandre, Sinope ou Marie, ces fantômes? Non, car Hélène, elle, existait; elle vivait à cette cour où Ronsard faisait de trop fréquents séjours, et le fait que le Prince des poètes chantait Mademoiselle de Surgères était de notoriété publique. Les partenaires étaient bien deux. Aussi bien, rien ne pouvait plus être pareil, et le malentendu était inévitable, et probablement la souffrance. L'impériale liberté du poète, qui jadis donnait vie aux frêles ombres de son souvenir (aux souvenirs de son désir), voilà qu'elle rencontrait une autre liberté. Hélène de Surgères avait déjà un passé (son fiancé mort), elle était cultivée, réfléchie, un peu froide peut-être dans sa robe grise, puisqu'elle se chauffait à la cheminée en plein mois d'août. Et, apparemment, elle ne voulut pas que s'attachât à son nom cette sorte d'„amour“ que Monsieur de Ronsard adressait (sans conséquence) aux gracieuses silhouettes de ses dédicataires d'antan: car, en elle, ce n'est pas

<sup>21</sup> Y. Bellenger, *Un Personnage poétique nouveau: Hélène dans les Sonnets pour Hélène de Ronsard*, [dans:] *Quaderni dell'Istituto di Lingue e Lettere neolatine*, 2, 1982 (Milano, ed. Cisalpino), p. 1—26. J'ai joie à constater que mon analyse rejoint souvent celle — beaucoup plus circonstanciée, de mon amie M<sup>me</sup> Bellenger.

<sup>22</sup> *Sonnets pour Hélène*, I, 1, éd. Weber, p. 385.

seulement un prénom que ses vers voulaient butiner, ou lutiner. D'où le visible désarroi de Ronsard. Non pas, sans doute, la douleur de n'être pas aimé (qui sait s'il désirait l'être, au début du moins? et qui sait, d'ailleurs, si Hélène ne l'aima pas en tant qu'homme? il est probable qu'elle eût accepté le „service" du poète, s'il eût été discret comme le veulent éperdument les héroïnes de l'*Heptaméron*; mais, justement, il n'était pas question qu'il le fût, puisque Ronsard voulait chanter) — mais, ce qu'il ressent, c'est l'angoisse de l'inconnu et de l'incompréhensible. De plein fouet, la révélation de l'altérité. Il avait en face de lui une jeune femme dont il ne pouvait pas disposer. Une femme qui n'était pas une ombre d'enfant. Une femme non conforme au modèle classique des philosophes naturels: une sorte de „féministe" (je regrette d'avoir à employer ce mot, qui est mille fois impropre, mais il dit au moins un peu ce que je veux dire) qui voulait peut-être exister par elle-même et pour elle-même.

Le grand Ronsard connut l'anxiété, à cause de cette Hélène elle-même silencieuse<sup>23</sup>, de cette Hélène qui l'invitait lui-même au silence, alors que toute sa vie de poète avait été dédiée à la musique des mots, et que, l'âge venant, il était de plus en plus pressé de faire entendre les accents du cygne „qui chante son trépas sur les bords méandrins"<sup>24</sup>. Hélène n'y comprenait rien: elle voulait soit l'amour tout entier (et non pas servir de prête-nom à un amour narcissique), soit le silence sur elle: et c'est ce que Ronsard veut dire, lorsqu'il écrit qu'il est désolant d'avoir une maîtresse qui n'entend rien à la poésie<sup>25</sup>.

En effet, Mademoiselle de Surgères, la sotte, confondait les mots et les choses: vierge trop sage, elle ne s'intéressait pas aux jeux délectables des mots. C'est pourquoi Ronsard, d'abord agacé, l'a finalement haïe, je crois. Cette haine — qui s'exprime dans toutes sortes d'insinuations<sup>26</sup> — illustre parfaitement, a contrario, sa conception de la femme telle que nous l'esquissions tout à l'heure. Car Hélène incarne une prétention intellectuelle, un apparent mépris pour les joies du corps, et même une certaine indifférence au temps qui fuit, à la vieillesse qui vient: tout ce qui fait horreur au poète. Et il est sans prise sur elle. Un homme comme lui ne pardonne pas à une jeune femme de lui avoir fait sentir cela. Le cruel sonnet „Quand vous serez bien vieille..." se place exactement à ce moment de la guerre des sexes.

<sup>23</sup> *Ibid.*, I, 17, p. 394.

<sup>24</sup> P. de Ronsard, *Derniers Vers*.

<sup>25</sup> Lettre de Ronsard à M. de Ste Marthe, dans *Sonnets pour Hélène*, éd. M. Smith, Droz et Minard, Genève et Paris, 1970, p. 216—217.

<sup>26</sup> *Sonnets pour Hélène*, éd. M. Smith, *Appendice*, s. XIV, p. 212—213, etc. Et l'on est porté à croire que le sonnet du „godmicy" (éd. Weber, p. 477) concerne effectivement Hélène.

Pour conclure tout à fait, je dirai que Ronsard, par les deux massifs, printanier et automnal, de ses *Amours*, est parfaitement témoin de son siècle: ce siècle dont l'humanisme „naturaliste" magnifiait évidemment les joies de l'amour et la femme qui les donne à l'homme — ce siècle aussi qui a reculé, pris de peur, lorsqu'il a aperçu que ce même humanisme incluait logiquement un „féminisme", et qu'il venait inconsidérément de le faire éclore. Les dernières générations du siècle, en une très visible réaction patriarcale, s'acharnent à repousser, à refouler ce „féminisme", à faire oublier cette nouvelle image de la femme que Ronsard — archaïque en cela — a refusée chez Hélène, et qui est peut-être en train de réapparaître aujourd'hui.

Université de Lyon II  
France

Gabriel A. Pérouse

#### KOBIETA W AMOURS RONSARDA

Paradoksem *Amours* jest fakt, że nie były one wyznaniem uczuć do konkretnej kobiety, ale literackim ćwiczeniem. To sam Ronsard, jak mitologiczny Narcyz, studiuje w sobie przeżycia określane jako miłość, obrazy „kochanek" zarysowują się tylko jak cienie. Te cienie są przecież cieniami kobiet i wbrew przypuszczeniom mówią niemało o kobiecie Renesansu. Niepodobieństwem jest ustalać różnice między portretami Kasandry, Marii czy innej kobiety, choćby z tego powodu, że i Ronsard niejednokrotnie zmieniał imię adresatki. Różnice między jedną a drugą wynikają nie z różnic między istotami żywymi, ale z odmienności stylu w różnych okresach ewolucji poetyckiej Ronsarda. Styl podniosły w sonetach do Kasandry, styl bardziej naturalny w sonetach do Marii, toteż tytuł *Amours diverses* wskazuje jednoznacznie na różnorodność stylową liryki miłosnej cyklu — prawdziwa osobowość kobiety nie ma tu większego znaczenia. W tej „poezji miłości" „poezja" znaczy więcej niż „miłość". Pewne elementy biograficzne miały tu też znaczenie. „Klerkowie", a do takich należał Ronsard, skazani byli na powierzchowną znajomość kobiety, stąd uciekać się musieli do stereotypów („obscena" galickie, petrarkizm). Kasandry czy Marie nie mają innych myśli i uczuć niż te, które przypisuje im poeta. Nie kochając jednej, kocha przecież Ronsard wszystkie; wszystkie kobiety, a nie jedna, inspirują jego erotyzm. Niezależnie od swej mglistości obraz kobiety w *Amours* pozwala domyślać się pewnych konkretów społecznych, w świetle których opiewana w nich miłość jest tylko upokarzającymi zabiegami wokół panny, strzeżonej przez matkę i obyczaj i w gruncie rzeczy nieosiągalnej dla poety. Helena de Surgères, być może trochę zimna i trochę feministka, wprowadziła inny obraz kobiety do *Amours*, ale obraz ten nie znalazł uznania Ronsarda.