

# LA MÉTAMORPHOSE DE *LES POEMES* DE 1569 DE RONSARD :

thèmes, mythes, variations sur le «change»\*

Hiroko OKAMOTO

## TABLE DES MATIÈRES

### Introduction

#### Chapitre I Aspect général de la métamorphose

- Fonctionnement du système métamorphique
- Contre-sens
- Mises en scène épisodiques
- Rupture de la narration
- Négation de la métamorphose mythologique

#### Chapitre II Aspects spécifiques de la métamorphose

dans *Les Sixiesme et Septiesm Livres des Poemes*

- Élément onirique
- Élément aérien du songe : mobilité-flottement
- Élément aérien du songe : le fantôme
- Coexistence de l'immobilité et la mobilité dans le songe
- Le vent
- Perfection de la poésie «incostante»

#### Chapitre III La métamorphose et la rhétorique de la métamorphose

- La métamorphose du poète
- La maladie de Ronsard en rhétorique : sens polysémique circulaire de la «fièvre», la «fureur» de la poésie qui apaise la douleur de la maladie et de l'amour
- La métaphore et la métamorphose : leur confusion
- Réutilisation des mythes et mutabilité du texte

#### Chapitre IV La métamorphose et les notions du temps et de l'âme

- Le sens de «la mort» dans le *Discours de l'alteration & change des choses humaines*
- La notion du temps révélatrice de la politique
- Le traitement de l'âme par rapport au mythe de la métamorphose

---

\* Le présent article a été écrit pour un mémoire de DEA de l'Université de Reims sous la direction de Madame le Professeur Yvonne Bellenger en 1997-98. Nous tenons à remercier Madame le Professeur pour ses conseils judicieux. Sans son aide nous n'aurions pu réaliser le présent mémoire. Qu'elle puisse trouver ici le témoignage de notre profonde gratitude.

拙稿はフランス国立ランス大学人間科学部において、イヴォンヌ・ベランジェ教授の指導のもと、1997年度（1997～98）におけるDEA（diplôme d'études approfondies）論文として執筆したものである。指導を快く受け入れてくださったベランジェ教授に厚くお礼を申し上げますとともに、1996年から97年にかけて一年間の長期研修を許可して下さった福岡女学院に、この場を借りて心から謝意を表します。

\*\*\*

## INTRODUCTION

C'est sans doute à cause d'une «longue maladie» que, de 1567 jusqu'au milieu de 1569, Ronsard a pris un repos avec son secrétaire Amadis Jamyn pour cultiver son domaine, les prieurés de Saint-Cosme, et de Croixval dont il avait pris possession successivement en 1565 et en 1566<sup>1</sup>. Surtout à Saint-Cosme, il se livrait aux joies du jardinage pour écrire entretemps des poèmes «divers» qui ont été publiés en 1569 dans son recueil intitulé *Les Sixiesme et Septiesme Livres des Poemes*. «Poemes» comme titre d'un genre n'était pas répandu à son époque. À la première édition collective, Ronsard avait déjà ouvert une section des «Poemes» ; en 1567, à la deuxième édition collective, le tome II qui comptait cinq livres continue à s'appeler «Poemes», à l'exception des troisième et quatrième livres non numérotés, mais ceux-ci ont été considérés «comme partie intégrante des *Poemes*, puisqu'en 1569 il publie *les Sixiesme et Septiesme Livres des Poemes*» qui nous fait entrevoir que «le poète commence à concevoir l'idée du genre du poème tel qu'il le définira dans une précieuse pièce posthume»<sup>2</sup>. D'après *Au Lecteur*, pièce posthume des *Œuvres* de 1587, «Poème et Poésie ont grande difference» : Ronsard définit la poésie «un pré de diverse d'apparence, / Diapré, peinturé de cent mille couleurs» qui contient «diverse d'arguments» comme *l'Iliade, l'Odyssée*. Chaque un des «diverse d'arguments» offre «un petit Poème osté de sa partie / Et de son corp entier». Il continue à définir «Poème» par une comparaison avec un vieux laurier dont les «fils» replantés ailleurs, grandissent, croissent et deviennent plus vigoureux que «l'aieul».

Puis de feuilles ombreuses, et vive de verdure,  
Parfume le jardin et l'air de son odeur,  
Le jardinier joyeux se plaist en son ouvrage,  
Bien cultiver le sien ne fist jamais dommage.  
(Pl., II, p. 850)<sup>3</sup>

*Les Sixiesme et Septiesme Livres des Poemes* (désormais, nous les appellerons *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres*), évoquent un jardin où se trouvent des pièces dont le sujet est divers : «des descriptions d'animaux, de plantes ou de simples objets, ornées d'anecdotes, de récits fabuleux et d'impressions personnelles», ou «des contes dont le sujet est emprunté à la mythologie»<sup>4</sup>.

En effet, comme la définition par Ronsard lui-même l'indique, la diversité du genre nous est visible dans ce recueil, composé de «pièces de circonstances»<sup>5</sup> — Ronsard est un poète de la Cour — telles que *Chant triomphal* sur la victoire de Jarnac, quelques cartels, et la pièce intitulée *Pour mascarades* à l'occasion de la fête de la Saint-Charlemagne qui évoque plusieurs «Charles» et précède le *Sonnet du Roy* pour une même célébration. Ce recueil est aussi composé d'autres stances, sonnets amoureux, élésies, discours et de pièces intitulées *La Lyre, Le Chat, La Salade, L'Ombre du Cheval, Le Soucy de jardin, Le Pin, Le Rossignole, Hylas* etc.

Cette diversité s'accompagne de la variété du style et du ton. Il est vrai que la plupart des poèmes sont dédiés aux amis de Ronsard : *La Lyre et L'Ombre du Cheval* à De Belot pour le

1 Les poètes de la Renaissance avaient quelques mécènes : ils jouissaient «en particulier bénéfices ecclésiastiques en commende». «Ronsard à la fin de sa vie était abbé commendataire de plusieurs abbayes». Sur la condition professionnelle des poètes, voir Yvonne BELLENGER, *La Pléiade, la poésie en France autour de Ronsard*, Paris, Librairie Nizet, 1988, pp.31-35.

2 Ronsard, *Œuvres complètes*, édition Pléiade de 1993, 94, tome II, p. 1486.

3 Les citations de Ronsard qui suivent viennent soit *Œuvres complètes*, I, II, édition de la «Bibliothèque de la Pléiade» de 1993, 94 (par abréviation, Pl.) ; soit des *Œuvres complètes* de Paul Laumonier, STFM, 1914-74 (par abréviation, Lm.).

4 Paul LAUMONIER, «Introduction» de tome XV.

5 Sur le thème de la Cour, voir Y. BELLENGER, *op. cit.*, pp. 58-63.

remercier de ses cadeaux, *Le Chat* à De Belleau, poète, *La Salade*, poème le plus gai et allègre, à Jamyn, l'ami le plus intime auquel Ronsard semble faire confiance. Beaucoup d'autres pièces sont dédiées aux amis du poète. Il s'adresse à eux d'un ton parfois «raillard» pour les «faire rire»<sup>6</sup>. Cependant s'y trouvent tout de même quelques thèmes moins légers, moins gais. En effet, tout cela présente la complexité de l'apparence de ce recueil notamment des dispositions sans cesse changeantes du poète. «C'est l'image du poète lui-même, avec ses amitiés, et ses antipathies, sa bonhomie, son amertume, sa forte simplicité»<sup>7</sup>. Nous aimerions examiner d'où vient cette diversité qui s'accompagne d'une sorte de précarité. Serait-elle le résultat de l'humeur du poète tout simplement?

Il est important de signaler que pendant la rédaction de ce recueil, Ronsard était miné par une «fièvre quarte», puisque cette maladie est mentionnée plusieurs fois dans le recueil. Le poète mentionne le mot «fièvre» tout simplement à maintes reprises, même s'il faut tenir compte de la figure d'«un chaud» d'amour. Avec la difficulté d'«établir avec exactitude un diagnostic à quatre siècles de distance», Michel Dassonville dans ses études historiques nous montre qu'il n'est pas impossible que Ronsard ait confondu lui-même toutes les fièvres avec la fièvre qui est causée par «la goutte héréditaire et régulière» dont il souffrait déjà depuis le milieu des années '60<sup>8</sup>. La goutte entraîne non seulement des symptômes physiologiques, mais aussi «des effets psychologiques»: «mélancolie», morosité, irascibilité. Il est vrai que «*Les Poemes* de 1567-1569 témoignent de terribles mouvements d'humeur» et que Ronsard, *le poète d'amour* exprime «l'irréparable outrage» même auprès des femmes<sup>9</sup>.

D'autre part, à cet aspect pathologique, un arrière plan ne s'ajouterait-il pas pour expliquer l'instabilité et l'angoisse qu'éprouve Ronsard? En effet, *Épitaphe* pour le Connétable Montmorency<sup>10</sup> décédé au combat de Saint-Denis en 1567 au moment de la deuxième guerre civile, une autre *Épitaphe* pour le Seigneur de Scillac, mort en 1568 au combat de Monsignac<sup>11</sup> et en 1569 le *Chant triomphal*<sup>12</sup>, pour célébrer le futur Henri III sur la victoire de Jarnac, sont quelques témoignages de la présence de la guerre, malgré les expressions hyperboliques propres à ce genre du chant. Ainsi tout au long des 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> *Livres*, s'entrevoit une situation politique inquiétante, même menaçante éclairant l'image intérieure du poète, quand il parle du «Pin» de son jardin de Saint-Cosme où habitent les nymphes et qu'il imagine coupé par les Huguenots et qui saignerait. L'année de la publication de ce recueil, la troisième guerre civile avait commencé en dépit de la négociation de paix de Longjumeau.

Or, lorsque nous parlons de l'instabilité, nous ne pouvons pas nous empêcher de songer au thème privilégié des écrivains du seizième siècle: le thème de l'éphémère. Nous savons par instinct que rien n'est constant, perpétuel dans l'univers, même le temps, et avec le temps nous-même, tout ce qui est l'être, «créature», y compris le règne végétal, minéral. «Les êtres et les choses périssables, c'est-à-dire condamnés au “change”, et que jamais on ne verra deux fois semblable à eux-mêmes, Ronsard les aime»<sup>13</sup>.

Au point de vue étymologique du mot, «la métamorphose» est justement en prise directe avec l'œuvre d'Ovide, *Les Métamorphoses*. Non seulement à cause du titre lui-même qui pénètre tout d'abord dans la langue française, mais aussi à cause de l'explication du mot par son traducteur,

6 «Ami Candé, pour bien te faire rire / Je te feray le conte d'un Satyre» (Lm. XV<sup>1</sup>, p. 67, vv. 1, 2). «Or, Cher Belot, j'ai bien voulu t'escire / Ces vers raillards, pour mieux te faire rire» (Lm. XV<sup>1</sup>, p. 146, vv. 89, 90).

7 Marcel RAYMOND, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, 1927, réimp. Genève, Droz 1965, P. 63.

8 Michel DASSONVILLE, *Ronsard, étude historique et littéraire*, V, Genève, Droz, 1990, pp. 62 et svv.

9 *Ibid.* p. 72.

10 LmXV<sup>1</sup>, pp. 1-12.

11 LmXV<sup>2</sup>, pp. 223-226.

12 LmXV<sup>1</sup>, pp. 61-66.

13 Marcel RAYMOND, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 87.

Marot, dans la traduction *des Métamorphoses* : «Metamorphose est une diction grecque vulgairement signifiant transformation»<sup>14</sup>, ce mot est imposé par «une forte connotation littéraire». De «cet héritage ovidien» qui «implique une référence à la stricte science mythologique», il deviendra tout de suite un mot commun qui ne signifie pas forcément le sens mythologique. Il est intéressant de constater, par exemple, que le sens de « métamorphose» s'élargit au sens péjoratif des «conversions» en référence aux problèmes religieux de cette époque. En plus, étant donné que le mot «métamorphose» était utilisé en particulier sous la forme du sonnet amoureux, il est clair que ses rimes ont connu tout de suite leur limite, appauvrissant la poésie.

Ronsard lui-même se plaisait à utiliser ce mot, tout en exprimant un des clichés pétrarchismes, en l'occurrence la pétrification de l'âme de l'amant par le regard de la dame. Mais après *Les Amours*, cette utilisation deviendra moins fréquente. En somme, selon Hélène Naïs, «le mot lui-même n'est pas des plus riches» ; les poètes de seizième siècle ne s'en servent pas toujours dans son contexte mythologique ni dans son propre sens ovidien. En effet, chez Ronsard nous connaissons plutôt des microcosmes métamorphiques brillamment réussis sans qu'il ne mentionne aucunement le mot «métamorphose», — «je voudroy bien richement jaunissant»<sup>15</sup>, «Comme un Chevreuil, quand le printemps détruit»<sup>16</sup> — même si ce sont des connotations mythologiques de dieux en multiples avatars.

Donc, il conviendrait en même temps de faire la part, non seulement d'une alternance lexicale de vocabulaires comme «mille métamorphoses» ou «cent métamorphoses», «transformation», «change», les verbes «métamorphoser», «transformer», «se muer», «changer», ajoutant en passant ceux qui n'ont pas de relativité verbale directe tels que «devenir», «engendrer», «refaire», «renaître», «demeurer», «rester»<sup>17</sup> ou enfin le mot «autre», mais aussi de tenir compte des idées de changement qui apparaissent en rhétorique. De ces mots se transmet la notion du temps et de la mort à l'imaginaire, parce qu'il y existe un «avant» et un «après», c'est-à-dire le mouvement de l'espace ou du temps ou bien «paradoxalement» une fixité, l'absence du mouvement.

On ne meurt point, on change seulement  
De forme en autre, & ce changer s'appelle  
Mort, quand on prend autre forme nouvelle.  
(Lm XV<sup>1</sup>, p. 155)

Dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres* dont quelques pièces ont été déjà examinées par les critiques, quels sont les aspects métamorphiques?

La notion de la métamorphose et «l'alteration & change» des choses et les êtres concerne-t-elle uniquement «la métamorphose amoureuse» ou bien présente-t-elle d'autres aspects propres et particuliers d'une période créatrice de Ronsard? S'il en est ainsi, nous pourrions nous demander d'un autre point de vue de quelles situations émerge cette diversité ou plutôt cette sorte de précarité. De la situation politique ou sociale de cette époque, de l'état d'âme du poète, d'un sentiment d'angoisse et de peur de la maladie, le vieillissement, la mort, ou encore tout simplement des problèmes rhétoriques que présente le poème en tant que genre? Est-il vrai qu'en tissant «ses impressions personnelles», Ronsard cultive à sa guise son domaine où «l'érudition a peu de part, le métier moins encore»?

14 Cité par Hélène NAÏS, «Pour une notice lexicographique sur le mot "métamorphose" (1)» in *Poétique de la métamorphose*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1981, p. 16.

15 LmIV, pp. 23-24.

16 LmIV, p. 52. Nous avons une superbe analyse de ce poème dans l'article de François RIGOLOTT, in *texte et intertexte*, Paris, A.-G. Nizet, 1979.

17 Kathleen-Anne PERRY appelle cet état de l'absence de mouvement «paradoxically, the degenerative metamorphosis» dans *Another rearity*, New York, Peter Lang, 1990, p. 158.

Pour examiner ces enjeux que nous venons d'évoquer dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres*, nous allons voir d'abord comment se présentent les métamorphoses soit au concret, des vocabulaires, soit en idée, des souvenirs mythologiques, des éléments de rhétorique ou quelques notions de ce vendômois qui s'entrevoient dans ce recueil. À ces notions, s'imposent une analyse des notions du temps, de la naissance et de la mort, les mentions de l'âme et des éléments (eau, vent etc), la forme et la matière. Enfin une analyse de quelques problèmes du genre poétique pour proposer d'autres enjeux si par exemple ces aspects de la notion de la métamorphose présenteraient d'autres thèmes contribuant à l'originalité du genre de ce recueil.

## CHAPITRE I

### ASPECT GÉNÉRAL DE LA MÉTAMORPHOSE

#### Fonctionnement du système métamorphique

À propos du mot «la métamorphose», comme le signale Hélène Naïs, il n'apparaît que trois fois après *Les Amours*. Sur ces trois cas, il se montre deux fois dans notre recueil, *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres*. D'abord, dans un sonnet et ensuite dans une élégie, toujours dans le cadre d'une poésie amoureuse. Néanmoins on peut constater «une évolution intéressante du sens»<sup>18</sup> évidente à la comparaison avec «la métamorphose» des *Amours* de 1552 et 1553 :

Vous & les fleurs differez d'une chose,  
C'est que l'hyver les fleurettes desfait,  
Votre Printemps, en ses graces parfait,  
Ne craint des ans nulle *metamorphose*<sup>19</sup>  
(XV<sup>2</sup>, p. 212, vv. 5-8)

Car je ne puis changer d'autre pensée,  
Tant la mienne est en la votre passé,  
Mon cœur au votre, & plus rien je ne sais  
Sinon vous mesme, & changer ne me puis :  
Car tant en vous je ne suis nulle chose,  
Et n'ay besoin d'autre *metamorphose*,  
S'il ne vous plaist vous mesme vous changer  
(XV<sup>2</sup>, p. 258, vv. 85-91)

#### Contre-sens

Ici, «métamorphose» signifie la fidélité de l'amant, plutôt un contre sens de «se changer» qui est en cause. Le poète-amant l'exprime : “moi, qui ne fais qu'un avec vous, je vis en vous et je ne sais comment me changer”. En image, esquisse platonicienne au sens d'androgynie, l'amant est contraint de ne pas se métamorphoser. La première «métamorphose» dans le deuxième quatrain représente par contre l'éternité de la beauté de la Dame. Ce qui est dit ici n'est que le changement d'apparence, non pas le changement de l'existence, de l'identité de l'amant. Ni l'une ni l'autre acception ne se trouvent dans le thème du «*Carpe diem*» de «la rose» pour convaincre la Dame, thème sur lequel nous reviendrons plus loin dans le chapitre consacré au thème du temps. Ici, le poète ne semble jamais éprouver le désir de se métamorphoser :

<sup>18</sup> H. NAÏS, *op. cit.* p. 20.

<sup>19</sup> Dans les citations de textes de Ronsard, c'est nous qui soulignons en italique.

Au moins la mort eust finy mon desir  
 Qui en vivant *en cent formes me muë* :  
 Le voir, l'ouïr me causent desplaisir,  
 Et ma raison pour neant s'evertüe :  
 Car le penser que j'ay voulu choisir  
 Pour me conduire est celuy qui me tuë.  
 (XV 2, p. 198, sonet V, vv. 9-14)

## Mises en scène épisodiques

Quant aux métamorphoses mythologiques, fabuleuses si chères à Ronsard, les mises en scène épisodiques sont évidentes : soit «la fleur teinte au sang Adonien» (XV, p. 16, v. 8), soit «un Marsyas despouillé de ses veines» ou «un Marsye au corps tout escorché, / Qui de son sang un fleuve en Phrygie» (p. 30, v. 328). Ou encore soit «une Thessalienne / Qui autrefois pour ne vouloir aimer / Vit ses cheveux en feuille transformer / Dont la verdure en son Printemps demeure» (p. 42, vv. 72-74), soit «Atys que la Dindyme Mere / Ayma sur tous & come el'le mua» et «en Pin le transforma» (XV<sup>2</sup>, p. 179, vv. 26, 27 ; p. 183, v. 115).

Ce qui est remarquable d'abord, c'est que le poète ne les insère en apparence que comme des épisodes d'un emploi passager. Ensuite le poète les utilise pour introduire le sujet principal et même parfois pour nier ce qu'il est en train de raconter. «Une Thessalienne» devenue laurier (Daphné) est introduite pour amener la présentation du laurier qui se trouve dans le jardin du poète ; et qui semble annoncer la maladie du poète. La pièce ci-dessus, *Le Chat* dédicacée à Rémy Belleau, poète qui venait de traduire *Prognostique et Presages* d'Aratos, éclaire la puissance prophétique des plantes ou des animaux. Le même arbre dans *Le Rossignol* sert à introduire un autre arbre, même à l'identifier à «genevre», la maîtresse du poète.

Diane, si tes charmes,  
 Las! ce disoit, nous servent au besoing,  
 De moy qui suis ta fidelle servente.  
 A peine eut dit, qu'elle fut une plante  
 [...]  
 Un jour, lassé de la chasse des loups  
 En lieu tout seul je m'endormi dessoubz  
 L'ombre fatal de ce genevre  
 (XV<sup>2</sup>, p. 187, vv. 30-34 ; p. 188, vv. 43-45)

Le pin en lequel Atys fut métamorphosé se trouverait aussi dans le jardin domanial du poète ; cet arbre serait le symbole de la poésie devenant ingénieusement celui du poète même. Plusieurs arbres d'allusions fabuleuses truffent le texte : «Europe», «un Cygne» (XV<sup>1</sup>, p. 139) ; «beau sang d'Adon» ou la mort d'Hyacinth transformé en fleur du même nom, fleur rouge par «Apollon contraingnit / Jouër au disque, & qui le fit occire» (XV<sup>2</sup>, p. 173). Des allusions métamorphiques et non-nominatives évoquent l'amour d'Apollon sans dire les noms, Daphné, Leucothoé (p. 199). Nous trouvons aussi un souvenir qui peut donner une teinte «impressionniste» à un paysage de jardin comme dans «une nature bocagère» de l'histoire d'Hylas noyé alors qu'il est entraîné par des nymphes :

Cette fontaine estoit tout à l'entour  
 Riche de fleurs, qui autrefois trop d'amour  
 De corps humain fit changer en fleuretes  
 [...]  
 Et aux grands dieux qu'elle (Venus) fait langoureux,

Quand des mortels deviennent amoureux,  
Quittant du ciel les regions seraines  
Pour estre fable à noz femmes humaines,  
Et déguiser d'habillement nouveau,

Leurs corps changez en Cygne ou en Toreau.  
(XV<sup>2</sup>, p. 243, vv. 211-213 ; p. 244, vv. 267-274)

### Rupture de la narration

Mais, ce qui est nouveau dans ces souvenirs ou allusions mythologiques de la métamorphose, c'est qu'une fois entamée sa narration de l'histoire ou d'une épisode, Ronsard les renie plus d'une fois : par exemple, au moment de raconter la fable d'Atys, tout en disant au début «je le veux bien, l'histoire n'en est vaine» (XV 2, p. 179, v. 29), le poète rompt la narration comme s'il voulait vérifier son authenticité par lui-même-narrateur, et aussi du point de vue du lecteur : en l'occurrence, de Cravant, son beau-frère. Il en est de même quand il nous rappelle les avatars du Dieu-Apollon tout en les niant :

Je ne croy plus tant d'amour que les vieux  
Chantent de toy : ce n'est que Poësie  
(XV<sup>2</sup>, p. 199, vv. 5, 6)

### Négation de la métamorphose mythologique

La vérification de l'authenticité des allusions mythologiques aboutit à la négation de la métamorphose mythologique. Ronsard a beau rechercher une puissance égale à celle des dieux, qu'il souhaitait si vivement dans les œuvres précédentes, il ne la trouve point.

Las! que ne suis-je en cette trope  
Un Dieu caché souz un Toreau,  
Je ravirois encore Europe  
Au beau millieu de ce troupeau

Que n'ay-je d'un Cygne la plume,  
Pour jouir encore à plaisir  
De cette beauté qui m'allume  
Le cœur de crainte & de desir  
(XV<sup>1</sup>, pp. 139, 140, vv. 49, 56)

Ne lui plairait-il plus de se métamorphoser même dans «amours littéraires, servies par le mystère de l'expression mythologique» et qui «sont bien le rêve de l'homme»? Abandonnerait-il ses contemplations sur «la vie humaine, vécue selon les lois de Nature, qui enfantent Beauté et Harmonie»<sup>20</sup>? Nous nous demandons ce qui lui arrive de se confier ainsi à Belot :

Ny la fleur teinte au sang Adonien,  
Ny tout l'esmail qui le Printemps colore,  
Ny tous ces jeux que la jeunesse honore  
Ne me plaisoient. Ah, malade & grison  
J'aimois sans plus l'aise de ma maison,  
Le doux repos : quittant la Poësie

20 Guy DENERSON, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972, p. 212.

Que j'avois seule en jeunesse choisie  
(XV<sup>1</sup>, p. 16, vv. 8-14)

Le poète n'éprouverait-il vraiment plus aucun désir de se transformer?

## Chapitre II

### ASPECTS SPÉCIFIQUES DE LA MÉTAMORPHOSE DANS LES SIXIÈME ET SEPTIÈME LIVRES DES POÈMES

#### Élément onirique

Il nous semble que dans *Les 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> livres*, les métamorphoses concernent l'être qui se trouvent en état de séparation de l'esprit et du corps plutôt que l'être intégralement mué et dans lequel l'amant vit et meurt. Cet état de séparation du corps et de l'esprit s'expérimente dans le songe, et se remarque aussi dans le XI<sup>e</sup> Livre des *Métamorphoses* d'Ovide avec l'histoire de «Morphée». Ce dieu, un des fils du Sommeil, le plus doué «de ses mille enfants» se changer en homme, commandé par le Dieu-Père, apparaît à Alcyone endormie sous les traits de son mari Ceyx et lui annonce son naufrage.

Quoique Ronsard soit sceptique que le songe ait une relation avec le monde spirituel humain, le songe contribue à «un des aspects essentiels de la sensibilité» de Ronsard tout d'abord en ce qui concerne son art poétique. Quelque soit la «tendance» que le poète ait «à se réfugier dans le songe, auquel l'art et l'imagination prêtent tout leur prestige, et qui seul apporte quelque apaisement à l'ardeur du désir»<sup>21</sup>, le caractère aérien du songe semble important à l'imagination et à la création poétique de Ronsard, car le songe, sans allusion à aucun mot concret de la métamorphose donne à la création poétique non seulement «le rêve voluptueux» mais aussi l'imagination métaphorique, démoniaque et métamorphique de l'image intérieur. Comme justement ce côté aérien et «trompeur» du songe se retrouve dans le sonnet 158 des *Amours* cité par Henri Weber, nous nous permettons de le présenter ici tout entier.

Bien que les champz, les fleuves & et les lieux,  
Les montz, les boys, que j'ay laissez derriere,  
Me tiennent loing de ma douce guerriere,  
Astre fatal d'où s'ecoule mon mieux :  
Quelque Demon par le congé des cieulx,  
Qui presidoyent à mon ardeur premiere,  
Conduit tousjours d'une aisle coustumiere  
Sa belle image au sejour de mes yeulx.  
Toutes les nuictz, impatient de haste,  
Entre mes bras je rembrasse et retaste  
Son ondoyant *en cent formes trompeur* :  
Mais quand il voyt que content je sommeille,  
Mocquant mes braz il s'enfuit, et m'esveille,  
Me laissant plein de vergogne & de peur.  
(IV, pp. 150, 151)

---

21 Henri WEBER, *La Création poétique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Nizet, 1955, p. 362.

### Élément aérien du songe : mobilité-flottement

Il est évident, comme le remarque Weber que «le démon qui produit l'illusion de songe n'est pas pour Ronsard une vaine image, il est lié chez lui à une croyance profonde, comme en témoigne plus tard son hymne, *Les Daimons*»<sup>22</sup>. Ou encore les tercets dans le «songe» d'un autre sonnet des *Amours* (29) qui donnent une image merveilleusement associée à des éléments aériens et liquéfiés dans lequel non seulement l'aimée mais l'amant flotte :

Avecque toy je volleroys aux cieulx,  
 Mais ce portraict qui nage dans mes yeulx,  
 Fraude toujours ma joye entrerompue.  
 Et tu me fuis au millieu de mon bien,  
 Comme l'esclair qui se finist en rien,  
 Ou comme au vent s'esvanouit la nuë  
 (IV, p. 32)

### Élément aérien du songe : le fantôme

Dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres*, cet élément aérien et onirique surtout par les mots «le songe» et «voler» se retrouve plus caractérisé fréquemment, mais avec un ton différent. Dans *Discours d'un amoureux desesperé et de son compagnon qui le console, et d'Amour qui le reprend*, une pièce en forme de «débat», c'est tout d'abord la dame «variable», «qui vit du seul plaisir / De varier, de changer» qui apparaît dans le songe au lit de l'amoureux :

Toute la Nuit quand le soleil se plonge  
 Souz l'Ocean, l'espouvantable Songe  
 En cent façons pour me donner effroy  
 Coup dessus coup vous represente à moy.  
 [...]  
 Mon œil voyant le portraict qu'il desire  
 Come un fantaume errer dessus mon lit,  
 Me fait taster les ombres de la Nuit,  
 Croisant mes bras au devant de l'Image  
 Pour la serrer : mais elle plus volage  
 Qu'un vent leger s'enfuit  
 (XV<sup>2</sup>, p. 88, vv. 65-68 ; vv. 74-79)

Ici, c'est la Dame qui se transforme en fantôme ; les doubles sens figurés sont significatifs : «volage» signifie l'inconstance de la fidélité et la légèreté du corps du fantôme ; des «ombres» évoque les ténèbres de la nuit et ainsi que mille formes de fantôme évanescents.

Après la transformation trompeuse de la Dame, ce sera l'esprit de l'amoureux qui se fait fantôme, sous les traits d'une sorte de démon horrible, non pas pour la conquérir mais pour lui faire peur. C'est l'envers du désir dans un cauchemar pesant qui s'intensifie jusqu'à ce que «le Compagnon de l'Amoureux qui console» le brise : «Réveille toy d'un sommeil si profond». Que la folie d'amour au moins soit plus forte que la raison ! Mais l'amant n'a d'autre envie que de se métamorphoser en fantôme. C'est donc non-intention de se métamorphoser qui l'emporte sur le désir d'être dieux multiformes pour conquérir la Dame.

Las! mon esprit par trop resver a fait  
 Le corps hideux, palle, morne, et deffaict,

22 H. WEBER, *ibid.*, p. 363.

Deffiguré come ces Ombres vaines  
Qui vont là bas sans muscles & sans veines  
Sans sang, sans nerfz aux rives d'Acheron,

[...]

A tels Espritz pour aimer je ressemble,  
Trainant un corps vif & mort tout ensemble.

[...]

Puis quand l'Esprit tout franc sera dehors  
Des serfz liens du miserable corps,  
*Je ne veux point qu'il prengne une autre forme,*  
Mais gresle & nud, & fantaume difforme,  
Afreux, hideux, devant ses yeux souvent  
*Vole & revole aussi leger que le vent*  
En cent façon par une estrange feinte  
Troublant son ame en tous lieux d'une crainte

(XV<sup>1</sup>, p. 89, vv. 111-115, p. 90. vv. 117, 118 ; vv. 135-142)

Dans *A Cassandre*, le poète-amoureux devient aussi un fantôme, quelque peu différent, moins pathétique mais d'une émouvante et déchirante sincérité. Tout en recourant au cliché pétrarquiste de la pétrification lié au mythe de Méduse, par le biais du regard de Cassandre qui déchire la peau pour perser «cœur & poumons & veine & moëlle», le poète n'utilise ni l'image du rocher, ni celle d'«une froide glace» comme dans le sonnet 8 (XV<sup>2</sup>, p. 200), mais l'image d'«une Idole» c'est-à-dire une sorte de fantôme sous les traits duquel la métamorphose de l'amant s'accomplit.

*Je devins une Idole* aux rayon de ta veuë,  
Sans parler, sans marcher, tant la raison esmeuë  
Me gela tout l'esprit, loing de moi m'estrangeant  
Et vivois de tes yeux seulement *en songeant*.  
Toujours me souvenoit de cette heure premiere,  
Où jeune je perdy mes yeux en ta lumiere,  
Et des propos qui un soir nous eusmes, devisant,  
Dont le seul souvenir, non autre m'est plaisant.

(XV 2, p. 192, vv. 35-42)

## Coexistence de l'immobilité et la mobilité

Étant donné que le courant de la pièce citée ci-dessus prépare le thème toujours pétrarquiste, celui du temps et de l'éternité de l'amour, et que pour cela, il faudrait tout de même une pétrification tout à fait contraire à la nature aérienne du fantôme — puisque la pétrification fige l'amant —, Ronsard est forcé d'introduire une rhétorique habile. Les «rayons» du regard de Cassandre pour la première fois pétrifièrent et gelèrent à jamais «tout l'esprit» de l'amant : c'est-à-dire qui ici se dresse la monumentalité de l'amour et l'éternité de la rencontre des amants où l'amant, devenu fantôme, peut s'envoler et voler autour du monument, «en la mesme saison» de la rencontre, le «Printemps». Comme l'amant a perdu la vue, il ne peut plus se souvenir de la dame qu'«en songeant». Ainsi le thème lapidaire de la fixité et de la monumentalité — l'amour est plus fort que le temps — pourrait-il se réconcilier avec l'instabilité et la fluidité du mouvement.

En plus, nous constatons avec Dassanville que ce poème «le plus poignant, et le meilleur, du recueil de 1569 est un poème d'amour dénué de toute sensualité»<sup>23</sup>. Cette absence de sensualité différencie ce sonnet des quelques sonnets voluptueux aux mêmes éléments aériens et oniriques.

Ce poème constitue un des rares exemples avec le sonnet 8 de ce recueil dans lesquels la métamorphose en mouvement et le temps figé coexistent. François Rigolot cite justement ce sonnet

---

23 Michel DASSONVILLE, *op. cit.*, p.74.

pour montrer comment Ronsard procède la «réversibilité» de la métamorphose difficile à pétrification immobile. Il montre que la métamorphose lapidaire causée par Méduse n'est pas nécessairement «irréversible» chez Ronsard, contrairement à l'histoire de la légende elle-même. Grâce à la correction — «Sinon tué, à tout le moins mué» —, l'amant continue à vivre dans la dame, même s'il a oublié son corps. Comme «le trait» de sa face reste intacte, il sent le «feu» qui le «r'anime & reschaufe». Ce détail peut «réaliser la mutation en sens inverse pour un réchauffement progressif du rocher glacé : le rocher continue à sentir, à se ranimer»<sup>24</sup>.

Heureux le jour, l'an, le mois & la place,  
L'heure & le temps où voz yeux m'ont tué,  
Sinon tué, à tout le moins *mué*  
Come Meduse en une froide glace.  
Il est bien vray que le trait de ma face  
Me reste encor, mais l'esprit deslié,  
Pour vivre en vous, a son corps oublié,  
N'estant plus rien sans esprit, qu'une mace.  
Aucunefois quand vous tournez un peu  
Vos yeux sur moy, je sens un petit feu,  
Qui me r'anime & reschaufe les veines :  
Et fait au froid quelque petit effort,  
Mais ces regardz n'allongent que mes peines,  
Tant le premier fut cause de ma mort!  
(XV<sup>e</sup>, p. 200)

Dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres*, la métamorphose amoureuse de l'amant ne s'accomplit donc pas par le biais des avatars des dieux mythologiques, mais sous la forme du fantôme. La transformation procède par le «songe» dans lequel le désir de l'amant, se mue en simple désir de «voler» sans sensualité comme dans le registre érotique le plus connu.

## Le vent

Le songe pourrait aussi s'associer à un autre élément aérien : le vent. En effet, le vent, comme l'élément aquatique, l'eau, offre un aspect fluide caractéristique de la métamorphose. «Le rêve de voler» de la Renaissance se retrouve aussi bien au sens propre qu'au sens figuré. Il est intéressant de voir que la réalisation du rêve de voler ne viendrait pas moins des sensations «dans l'activité corporelle elle même : ainsi de la nage conçue non comme une activité naturelle, mais comme technique de transgression et de victoire sur le milieu naturel lorsqu'elle est décrite dans les premiers traité connus du XVI<sup>e</sup> siècle»<sup>25</sup>. L'expérience de la natation pourrait développer le désir de voler. Ronsard serait un des poètes les plus sensibles «au cœur de l'expression conjointe de ces deux désirs» : voler et nager, voire «accessoirement» comme le signale Marie Madeleine Fontaine, voler et faire de l'équitation.

Paul Laumonier considère *L'Ombre du cheval* comme un «curieux poème».

Amy, Belot, que l'honneur accompagne,  
Tu m'as donné non un cheval d'Hespagne,  
Mais l'ombre vain d'un cheval en peinture,  
[...]  
Car c'est Belot, un cheval en peinture,

24 François RIGOLOTT, *op. cit.*, p.154.

25 Marie Madeleine FONTAINE, «L'Eau et l'air - nager, voler-», dans *Ronsard et les éléments*, Genève, Droz, 1992, p. 68.

Qui me sert plus quand je suis à sejour  
Songeant au lit, qu'il ne me sert le jour  
(XV<sup>1</sup>, p. 142, vv. 1-3 ; p. 145, vv. 66-68)

À la première lecture, il semble que Belot offre au poète un cheval en peinture — Belot qui offrira d'ailleurs à Ronsard une lyre superbe que le poète décrit dans *A Monsieur de Belot* tout au début du 6<sup>e</sup> Livre comme une pièce dédicatoire —. Mais, le ton des «vers railleurs» est subtil et ambigu, comme signale Dassonville, d'autant plus qu'on ne peut juger «si Belot lui avait fait une promesse qu'il n'a pas tenue ou s'il s'est contenté de lui offrir “un cheval en peinture”»<sup>26</sup>. S'il est probable «que Ronsard avait vu et entendu ce cheval, quand il fut l'hôte de Belot à Bordeaux en 1565, et qu'il avait admiré»<sup>27</sup>, l'introduction du dénouement de cette pièce paraît justifier la raison pour laquelle Belot, craignant que le cheval, témoin de la maladie de Ronsard, ne lui annonce sa mort, ait décidé de ne pas offrir de cheval au poète. Ronsard chante l'amitié de Belot d'après l'épisode de l'*Illiade* d'Homère :

Aurois-tu leu (ô teste rare & chere)  
Dedans les vers du fantastique Homere,  
Qu'un des chevaux d'Achille s'avança,  
Et le trespas à son maistre annonça?  
Tu crains, voyant ma longue maladie,  
Que ton cheval en parlant ne me die  
D'humaine voix quelque mal à venir,  
Et ce seul point te l'a fait retenir?  
(XV<sup>1</sup>, p. 146, vv. 81-88)

En effet, le symbole du cheval, depuis l'Antiquité, a des significations ambiguës : le soleil et la mort, le ciel et le royaume des ombres. Le cheval naît de ce royaume et à la fin de sa vie s'envole au ciel. Le cheval a le don de prédire l'avenir : prophète notamment du malheur et de la mort. Il est aussi transporteur de l'âme des morts. Les prophéties symboliques dans l'*Apocalypse* de Saint-Jean nous le rappellent.

Or, à part la tournure on ne sait gaie ou moqueuse — le mot «railleur» a un double sens au seizième siècle — ou bien sérieuse, illustrant l'amitié, ce qui nous introduit à la joie de la lecture, c'est que nous assistons comme à un mimésis du vol imaginaire aux images intérieures métamorphiques vécus et revécus par le poète dans le songe.

(Un cheval) Que par esprit je comprends : autrement  
Je ne le puis ny par les yeux comprendre,  
Ny par la main il ne se laisse prendre,  
Chose invincible, & fantaume me fuit  
Ainsi qu'on voit en noz songes de nuit  
Sans corps, sans mains, sans bras & sans visages,  
Qui çà qui là revolant haut & bas  
(XV 1, p. 142, vv. 4-11)

Et ce cheval, «non, mais l'Ombre», plus le poète veut l'attrapper, plus il s'enfuit comme une Dame. «Puis d'un haut vol en l'air s'évanouir». Car :

Il vole en l'air, boit en l'air, d'air se paist,  
C'est un corps d'air, l'air seulement lui plaist,

26 M. DASSONVILLE, *op. cit.*, p.79

27 Note 2 de Lm. XV, p. 143.

Et la fumée & le vent & le songe,  
Et dedans l'air seulement il s'alonge  
(p. 145, vv. 51-54)

C'est «une liberté divine»<sup>28</sup> qui nous domine. C'est sans doute dans ce schéma où «Ronsard fait naître du vide un cheval fantôme» que Marcel Raymond remarque quelque «baroquisme» ou «grotesque, pourvoyeur d'un certain baroque» qui parfois contrarie des aspects «peu compatibles avec l'orthodoxie», tout en posant une antithèse pour indiquer que cela ne déroge pas forcément au classicisme, parce que «l'Antiquité enferme toutes choses» et que «l'art des Grecs et des Latins est multiforme»<sup>29</sup>.

### Perfection de la poésie «inconstante»

L'aspect chimérique du songe, d'après Raymond, apparaît déjà dans le *Livret de Folastries* dès 1553 ainsi que dans *Les Daimons* ou *Les Nues ou Nouvelles*. Dans cette dernière pièce, «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”[...]»<sup>30</sup>.

À cet aspect aérien du songe, se combine un autre aspect : l'intérêt du poète pour l'imagination humaine qui apparaît par intermittence comme «une fièvre quarte» chez Ronsard. Dans la *Folastrie* ou les *Daimons*, œuvres chimériques et «destructives» du point de vue de la création poétique de l'imagination, le poète évoque «notre fantasie»<sup>31</sup> qui s'achemine vers l'imagination sans limite, alors qu'il est pourtant convaincu de la différence qui existe entre le surnaturel, le merveilleux et notre sensibilité humaine.

Il est vrai que Ronsard constate la poésie parfaite quand elle est «inconstante & variable»<sup>32</sup>.

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

(Lm., I, P. 47)

Le poète, pourvu de l'inspiration divine prophétique, comme il l'explique déjà dans l'*Ode à Michel de L'Hospital* ; doit donc harmoniser cette «liberté divine» avec la poésie inconstante, produit de l'imagination humaine.

## CHAPITRE III

### LA MÉTAMORPHOSE ET LA RHÉTORIQUE DE LA MÉTAMORPHOSE

#### La Métamorphose du poète

Combien de critiques signalent que chez Ronsard l'inspiration poétique est en prise directe et très profonde avec les bois et les arbres dès sa jeunesse? Dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres, Le Pin* produit une merveilleuse métamorphose de la poésie et du poète.

28 M.RAYMOND, *op. cit.*, p. 85.

29 M.RAYMOND, *ibid.*, pp. 82 et sv.

30 M.RAYMOND, *ibid.*, p. 94.

31 *Les Daimons*, Lm. VIII, p. 122.

32 «Au Lecteur», *des Odes* de 1550. Pl., I, p. 996 ; Lm., I, p. 47.

Cette pièce dédiée par Ronsard à son beau frère débute par la manifestation du «Pin» qui se dresse dans le jardin du poète. Autour de cet arbre, «l'honneur des Arbres», se déroulent l'histoire d'Erysichthon de VIII<sup>e</sup> Livre des *Métamorphoses* d'Ovide et le mythe de Cybèle et d'Atys. Il est frappant que Ronsard allie ces deux mythes avec ingéniosité et délicatesse. Avec «la première cognée» pour couper cet arbre, il voit «jaillir du sang», car au cœur du pin, vit Atys changé en arbre par Cybèle. «Le second» coup tranche le chêne de Cérès. Par punition de ce péché, Erysichthon «senty la faim» éternellement.

Immédiatement après la célébration de l'arbre, se glisse l'angoisse du poète — symbolisée par l'angoisse intrinsèque à ces mythes — de voir son arbre coupé par l'armée des protestants : «à la fin de février et au début de mars 1568, quand l'armée de Louis de Condé, composée en grande partie de rêtre et de lansquenets, s'empara de Blois et de Beaugency et vint assiéger Chartres»<sup>33</sup>. Cette crainte exprimée par le poète est un indice de l'existence réelle de ce pin. L'histoire d'Atys commence à partir de trente-cinquième vers et se poursuit assez longuement. Dès le début, est décrite l'émasculatation de ce «jeune jouvenceau» comme punition pour s'être parjuré auprès de Cybèle qui lui avait fait jurer sa virginité. La narration à la troisième personne du poète est suivie par la plainte d'Atys à la première personne :

Que suis-je, où suis-je? ô pauvre miserable!  
Ainsi blessé d'une playe incurable,  
Qui vais les champs de *mon sang* remplissant?  
(XV<sup>2</sup>, p. 181, vv. 57-59)

L'histoire se conclut par l'ordre donné par Cybèle à son lion de ramener Atys.

Va où Atys a reapandu *son sang*,  
Pres de la mer sur le bord solitaire,  
Qui fuit mes lois, mon Buis & mon Nystere,  
[...]  
Incontinent que Cybele l'advise,  
Elle eut pitié de sa folle entreprise,  
Et le touchant, *en Pin le transforma*,  
Arbre sur tous que depuis elle aima,  
Ayant de luy la teste couronnée,  
Ou soit qu'en pompe en son char soit menée  
Dessus la terre, ou soit qu'elle aille aux cieux  
Voir ses enfants, bonne mere des Dieux  
(pp. 182, 183, vv. 104-106 ; vv. 113-120)

Nous voyons dans ce qui précède pourquoi Atys se fit transformer en pin et pourquoi cet arbre s'élançait vers le ciel. Mais d'après Laumonier, ni Catulle, ni Ovide n'indiquent que c'est en pin qu'Atys se fit changer. Pourtant Ronsard continue sans s'en soucier :

Ainsi de toy les Grecs ont devisé,  
Qui par ta fable ont le peuple avisé,  
O bon Atys! qu'un Philosophe sage  
Doibt come toy estre un home sauvage :  
*Se faire un Pin*, c'est frequenter les bois,  
Fuir Citez, Bourgades & Bourgeois,  
Cybele aimer : elle ne signifie  
A mon advis que la Philosophie,

---

33 Note 2 de Lm. XV<sup>2</sup>, p. 178.

Qui la premiere aux Astres s'esleva  
(p. 84, vv. 131-138)

Ici, le pin se présente comme une allégorie évidente du philosophe ou du poète.

Géralde Nakam rappelle dans son article sur le mythe de Cybèle l'importance de l'arbre dans l'œuvre de Ronsard. Il existe «un appel de la transcendance, précisément, et une double postulation, de la matière et de l'esprit, de la terre et de l'air»<sup>34</sup> ; au sens où «l'arbre même» traduit une sorte d'intermédiaire entre notre monde sublunaire et le ciel, cette pièce est «un tournant». Ronsard s'était déjà affirmé poète-prophète, mais ici il le fait par l'intermédiaire du pin. Ne pourrions-nous pas dire que le poète lui-même se transforme en pin? Ronsard introduit l'histoire d'Atys pour pouvoir faire mention du pin puisque Atys, dans le mythe original, fut transformé en arbre. Chez Ronsard, Atys se fait métamorphoser en pin après avoir été «chatré». Saigné, il deviendra «ministres de Cybelle» (v. 18), c'est-à-dire premier «Corybante» (prêtre). Effectivement, «cet arbre est le poète supérieur et solitaire, amant du savoir et de la poésie, celui qui «arrache» de soi les folles affections et les plaisirs mondains pour s'adonner au culte de «Cybele», à sa vocation. À travers la castration d'Atys et sa métamorphose en arbre, Ronsard décrit, dans le *Pin*, son ascèse poétique personnelle et son accomplissement»<sup>35</sup>. Cette explication saurait se consolider en plus par la deuxième étape de la métamorphose, le passage de la métamorphose objectivée d'Atys en Pin, à la métamorphose subjectivée<sup>36</sup> du Pin en poésie, et en poète. Le poète craint que son pin par lequel va «jallir du sang» (v. 12) ne soit coupé, il introduit l'histoire d'Atys qui énonce la plainte («mon sang», v. 59). À la fin de l'insertion de cette fable, Cybèle, voyant «son sang» (v. 104) et ayant pitié de sa plainte, transforme Atys en pin. À la fin de la conclusion de cette pièce, le poète, au moment de mentionner de sa maladie sans doute réelle, proteste tout à coup :

Ainsi, Crevant, je passe la journée  
Lors que la fièvre, en mon corps encharnée,  
Ronge mes os, succe *mon sans*, ainsy  
La Muse peut alleger le soucy,  
Et le malheur ne nous scauroit tant poindre  
Que la douleur en chantant ne soit moindre  
(XV<sup>2</sup>, p. 185, vv. 165-170)

Cette brusque mention nous renvoie au début de la pièce :

Que je tramblois nagueres de grand crainte  
Qu'on ne coupast *ta plante* qui *m'est sainte*!  
Helas! *je meurs* quand j'y pense en ces jours  
que Blois fut pris & qu'on menaçoit Tours  
(XV<sup>2</sup>, p. 178, vv. 5-8)

À la fin de cette pièce, nous comprenons donc pourquoi le poète craignait si fort à mourir. Non seulement la maladie, mais quelque circonstance que nous ne pouvons déterminer suce son sang. D'après le contexte, l'expression «je meurs» signifie évidemment, «j'ai peur extraordinairement» au sens figuré du mot. Pourtant ce déroulement produit dans notre esprit une illusion intérieure : c'est le poète qui mourrait si on coupait le pin, comme la nymphe ou Atys qui habitent dans l'arbre, «naissant, mourant, tout ainsi que la plante» (v. 22), subissant le terrible coup de cognée d'Erysichthon. Le pin est le symbole de la poésie et de la jeunesse du poète, donc du poète lui-

34 Géralde NAKAM, «Le Mythe de Cybèle ou la terre et l'arbre dans l'œuvre de Ronsard», dans *Ronsard et la Grèce*, Paris, A.-G. Nizet, 1989, p. 93.

35 G. NAKAM, *ibid.*, p. 96.

36 Sur l'objectivité et la subjectivité de la métamorphose, voir K.-A. PERRY, *op. cit.*, p. 152.

même. En plus, l'arbre siège dans la forêt comme dans «un lieu saint» où Ronsard «avait subi la transformation d'enfant en poète»<sup>37</sup>.

**La maladie de Ronsard en rhétorique :  
le sens polysémique circulaire de la «fiebvre», la «fureur» de la poésie qui apaise la douleur de  
la maladie et de l'amour**

Nous pouvons observer avec Dassonville que la métaphore de «la fiebvre» (ou «fièvre») signifiant «la maladie» est «la plus fréquente à la fois obsédante et polysémique». Il semble d'ailleurs que le mot «fiebvre» dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres* se trouve toujours en connotation avec la maladie réelle du poète, connue de ses amis. De ce fait «fiebvre» devient pour ainsi dire un mot clef pour ouvrir, développer ou conclure un poème. Le sens de ce mot est très souvent polysémique, varie tout au long du recueil, passant de l'un à l'autre sens.

Pour ouvrir le *6<sup>e</sup> Livre*, Amadis Jamyn, le secrétaire de Ronsard, dédie au poète un sonnet et mentionne sa «longue fiebvre quarte» :

Or'toy, pour enchanter ce froid & chault martyr,  
As repris en tes mains la tortueuse Lyre,  
Que tu avoit penduë au croq sans mouvement,  
Et la poussant, ton ame, en telz accords saisie,  
En trois mois nous versa ces flots de Poésie,  
Doux fruit (qui le croira!) d'un si aigre tourment.  
(XV<sup>1</sup>, p. 14, vv. 8-14)

Que ce soit dans ses réponses ou dans ses autres poèmes, Ronsard n'oublie jamais sa maladie. Dans le poème *Le Chat*, qui célèbre cet animal à «l'esprit prophétique», le poète craint que sa maladie ne dure longtemps :

Le chat devin miaulant signifie  
Une facheuse & longue *maladie*,  
Et que long temps je gard'ray la maison  
(XV<sup>1</sup>, p. 45, vv. 143-145)

Comme nous avons déjà vu, le poème *L'Ombre du Chval* évoque la «longue maladie» redoutée par le poète ainsi que par Belot, son ami. Au contraire, le poème dédié à Pierre de Lac, avocat au Parlement de Paris, dédicataire du *7<sup>e</sup> Livre*, Ronsard utilise sa «fiebvre quarte» pour annoncer son amour nouveau, jouant sur l'ambiguïté sémantique du mot «fièvre» :

Je fay l'amour avecq *ma fievre quarte*,  
[...]  
il faut  
Que par un chaut je pousse l'autre chaut,  
Chassant l'ardeur de *ma fievre* cruelle,  
Par la chaleur d'une amitié nouvelle  
(XV<sup>2</sup>, p. 168, vv. 17 ; 19-22)

Revenant au sens négatif, c'est surtout à Jamyn que Ronsard ne cache pas ses sensations, ses tourments ou ses «terribles mouvements d'humeur»<sup>38</sup>. On peut dire que ce sens-là domine ce recueil.

37 Sur la signification des bois chez Ronsard, voir Dudley WILSON, «Le Thème de la métamorphose chez Ronsard et chez deux poètes baroques, d'Aubigné et Théophile de Viau», dans *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, Paris, Édition Place, 1980.

38 M. DASSONVILLE, *op. cit.*, p. 72.

Ronsard critique même la Cour sous prétexte que «la Fortune» n'est jamais constante. Pour «un pot de terre» (l'homme), «naissant & mort est une même chose».

Je suis pour suivre à la trace une Court,  
trop maladif, trop paresseux, & sourd  
(XV<sup>1</sup>, pp. 78, 79, vv. 51, 52)

Tout en se plaignant que «cette execrable horrible fiebvre quarte» ronge et «consomme & le corp & le cœur», le poète constate :

Tu me diras que *la fiebvre* m'abuze,  
Que je suis fol, ma salade & ma Muse :  
Tu diras vray : je le veux estre aussy,  
*Telle fureur* me guarist mon soucy  
Tu diras que la vie est meilleure  
Des importuns, qui vivent à toute heure  
Aupres des Grandz en credit & bonheur  
Enorgueilliz de pompes & d'honneur  
(p. 78, vv. 37-44)

N'attachons pas trop d'importance aux plaintes du poète envers la Cour, puisque non seulement Ronsard mais les poètes du seizième siècle prononcent des «contradictions» envers les grands du monde. Mais ici, l'intérêt du poète est ailleurs : le sens du mot «fiebvre» a double sens : la maladie et la ferveur de la poésie. Plus d'une fois, l'honneur de la carrière du poète, de la poésie apparaît sous l'ambiguïté de ce mot ou dans le contexte de la maladie.

*La Lyre* s'offre en «hymne à Apollon», «l'éloge de Belot» et en «“blason” de sa lyre», car, nous dit Laumonier, le poète n'hésite pas à constater : «l'hymne à ce Dieu (Apollon), & le tien (de Belot) tout ensemble» (v. 462). Il hésite pas non plus à s'épancher jusqu'à ne pas pouvoir retenir par deux fois (vers 59 et 95) une proclamation poignante de sa propre carrière comme poète d'autant plus résolument qu'à ce moment-là il était en plein marasme «stérile & vain» (vers 142) qu'il était «malade, grison» (vers 11), «un corps mort & perclus de qui l'âme est autrepert envolée» (vers 112 et 113). Le lecteur a l'impression de partager cet état d'âme du poète en «fureur», changeant de ligne en ligne : de la joie à l'anxiété.

Par eux (Bacchus, Amour, les Muses, Apollon)  
*je vois que poète je suis*  
Bien né, gaillard : car faire je ne puis  
Un trait de vers soit au'un Prince commande,  
Soit au'une Dame ou l'Amy m'en demande,  
Et à tous coups la fureur ne me prend  
Je bée en vain, & mon Esprit attend  
Tantost six mois, tantost un an, sans faire  
Vers qui me puisse ou plaire ou satisfaire  
(XV<sup>1</sup>, pp. 18, 19, vv. 59-66)

Mais aussi tost que par long intervalle  
Dedans mon cœur du Ciel elle (Sybille) devalle,  
Colere, ardent, furieux, agité,  
Je tramble tout soulz la divineté  
(p. 19, vv. 69-71)

Soudainement, «cet ardeur se retire» et le poète «devalle en la terre» comme si sa plume lui «tombe de la main». Lorsqu'il dit que son âme est envolée autrepert, ces épreuves doivent être pénibles, car

«l'âme» signifie justement «la poésie, âme de son âme». Il a beau de déclarer :

*Ainsi je sçay que poète je suis,*  
(p. 20, v. 95)

son état est celui de la «détresse physique et morale»<sup>39</sup>. Grâce à Belot, le zèle lui reviendra.

Soudain au cœur il me prist une envie  
De te chanter  
(p. 23, vv. 153, 154)

C'est justement par la lyre, symbole de la poésie que Belot offre à Ronsard que le poète reprend sa création poétique. Pour cette raison, il est normal qu'il décrive dans le corps du texte la lyre peinte et gravée de scènes mythologiques, jusque dans les moindres détails. Le «blason de la lyre» décrit Apollon qui occupe le rôle principal, «au milieu de la table» de l'instrument.

À la fin de la pièce, *Les Parolles que dist Calypson, ou qu'elle devoit dire, voyant partir Ulysse* dédiée à Baïf, condisciple au Collège Coqueret, le poète confirme sa passion de la poésie, cette fois avec nostalgie :

Je chante au lict quand *la fiebvre* m'a pris  
[...]  
Ayant passé souz Dorat noz jeunesses,  
Tous deux amis des neuf belles Déesses  
[...]  
& qui ont  
Soucy de moy, quand *la fiebvre* me ronge,  
Me consolant, soit que je veille ou songe,  
Par Poésie, & ne veux autre bien,  
Car ayant tout, sans elle je n'ay rien  
(XV<sup>1</sup>, p. 59, v. 250 ; p. 60, vv. 259-266)

Il n'y a que l'ardeur de la poésie qui apaise la douleur de la maladie. Il en est ainsi dans *Le Soucy du jardin*, «non les soucis dont Amour me fait guerre» nous dit le poète, mais «soucy» du nom de la fleur. À travers de la description du poète qui «resemble» lui-même à la couleur «jaune» de cette fleur — si, comme nous avons déjà vu, sa maladie est la goutte, son teint jaune serait un des symptômes de «l'insuffisance hépatique» et «des troubles circulatoires qui appauvrissent le sang»<sup>40</sup> —, il confie à un ami la valeur thérapeutique de la poésie qui chasse ses maux physiques :

Je chasserois *la fiebvre* de mon corps,  
Par la douceur de mes divers accords,  
[...]  
J'ay *l'ardeur*, la Verve poétique  
(XV<sup>1</sup>, p. 177, vv. 85, 86 ; v. 88)

Dans une autre pièce encore :

Puis qu'autrement ma verve pétique  
Ne peut gangner ton doux fredon rustique,  
[...]

39 M. DASSOVILLE, *op. cit.*, p. 75.

40 M. DASSOVILLE, *op. cit.*, p. 67.

Tandis, Girard, que *la fièvre* me tient  
 Reins, teste, flanc, la Muse m'entretient  
 Et de mon lict, pucelle, n'a point honte  
 (*Le Rossignol*, XV<sup>2</sup>, p. 159, vv. 73, 74 ; p. 160. vv. 79-81)

### La métaphore et la métamorphose : leur confusion

Dans le poème *Le Pin*, une métamorphose aurait-elle pu s'accomplir vraiment? Si oui, comment et dans quel étape la voyons-nous apparaître et s'accomplir? Il est temps d'examiner quelques problèmes de rhétorique en ce qui concerne la métamorphose.

La métaphore est une figure de rhétorique se rapportant le plus de la métamorphose au sens où «la métamorphose est une forme de la métaphore à laquelle le temps a été introduit». De ce fait, il y a un «avant» et un «après»<sup>41</sup> de deux état d'une même identité qui existait et qui existe encore. Ce point de vue seul peut se distinguer de la métaphore dans laquelle deux identités diffèrent et ne se rejoindront plus. Tandis que la métamorphose présente une seule créature, une seule présence, même divisée en plusieurs états.

Selon la définition traditionnelle dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, «la métamorphose est considérée comme une comparaison elliptique. Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentée, en omettant le signe explicite de la comparaison».<sup>42</sup> Il s'agit de comparaison, donc d'affinité. En effet, le même dictionnaire présente une autre explication comme origine de cette figure : «la métaphore répond à une appréhension immédiate de deux ou plusieurs affinités au sein de l'analogie universelle»<sup>43</sup>.

Il est important de voir qu'aux seizième et dix-septième siècles, «la comparaison-image» était favorisée pour dire ce qui est caché, les métamorphoses pour révéler, «même si le rapprochement semble parfois saugrenu». C'est que la comparaison est «dans la partie consacrée à l'invention, alors que pour nous elle relève tout naturellement de l'élocution». Sans doute pour Ronsard aussi, «l'univers était senti comme un tissu de correspondances et de symétrie»<sup>44</sup>. C'est là où se trouve la métamorphose de la cosmologie ronsardienne. Déjà dans les anciens mythes, les métamorphoses sont pleines d'analogies. Bien que la métaphore ne soit absolument pas nécessaire à la métamorphose — une métaphore ne signifie pas métamorphose —, la métaphore peut préparer quelques métamorphoses. S'il en est ainsi, comment une métamorphose se réalise-t-elle dans le processus linguistique?

Même un seul nom suffit parfois créer une métamorphose, comme Laura de Pétrarque, mais la création «sur le signifié» doit être plus riche. Ronsard, sans énoncer aucun signifiant, ni Danaé ni Actéon, crée une métamorphose. Reprenons l'analyse de Rigolot sur le sonnet 39.

Comme un Chevreuil, quand le printemps détruit  
 L'oyseux crystal de la morne gelée,  
 Pour mieulx brouster l'herbette emmielée  
 Hors de son boys avec l'Aube s'en fuit,  
 Et seul, & seur, loin de chiens & de bruit,  
 Or sur un mont, or dans une vallée,  
 Or pres d'un onde à l'escart recelée,  
 Livre follastre où son pied le conduit :  
 De retz ne d'arc sa liberté n'a crainte,  
 Sinon alors que sa vie est atteinte,

41 K-A. PERRY, *op. cit.*, pp. 138 et sv.

42 Henri MORIER, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, 1989, P.U.F., P. 674.

43 *Ibid.*, p. 678.

44 Michel LE GUERN, «La Métamorphose poétique : essai de définition», dans *Poétique de la métamorphose*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1981, pp. 28, 29.

D'un trait meutrier empourpré de *son sang* :  
 Ainsi j'alloy sans espoir de dommage,  
 Le jour qu'un œil sur l'avril de mon age  
 Tira d'un coup mille traitz dans *mon flanc*.  
 (IV, p. 52)

Nous voyons tout de suite qu'il s'agit ici d'une scène de chasse grâce aux mots «retz» et «arc» dont la victime est un chevreuil. Il paraît que le mot «arc» signifie l'«Amour», encodé déjà dans les textes de Ronsard. De fait, ce poème montre que la victime de cette chasse est l'amant, en reconstituant un thème pétrarquiste du «trait meutrier» de l'«œil» de la Dame. Mais le sens reste fort ambigu : «son sang», c'est le sang du chevreuil, et le lecteur imagine déjà le sang de l'amant. Ce passage prépare le dernier tercet écrit à la première personne introduit «Ainsi», suggérant l'état de l'amant sous la forme de chevreuil, alors que le dernier mot de ce poème, «mon flanc» rend la métamorphose du «comparant» et du «comparé» merveilleusement «réversible». Le mot «flanc» n'est pas du tout le «siège traditionnel de l'amour», qui est le cœur.

Or, ce sonnet ne réfère-t-il pas au mythe d'Actéon chatié par Diane qui le transforme en chevreuil pour se faire déchirer par ses propres chiens? L'histoire d'Actéon présente un schéma assez complexe et changeant chez Ronsard : d'une part il y a l'interprétation médiévale manichéenne «buono» et «malo»<sup>45</sup>, d'autre part il y a l'Actéon «innocent» de la doctrine ovidienne — «on n'y trouvera matière à accuser la Fortune et non un crime»<sup>46</sup> —. Plus que le merveilleux de la transformation d'Actéon en chevreuil, ce qui est intéressant et illustre sans doute une des doctrines principales narratives d'Ovide se trouve à la fin de cette histoire : l'absence-présence d'Actéon, la coexistence d'Actéon-chevreuil-victime des exploits sauvages de ses chiens et Actéon-homme parti à la chasse avec ses amis, Actéon à la fois présent, se croyant visible et pourtant invisible.

[...]mais ses compagnons, sans le reconnaître, excitent par leurs encouragements ordinaires la meute déchaînée ; ils cherchent Actéon des yeux ; comme s'il était absent, ils crient à l'envie «Actéon!» (celui-ci, en entendant son nom, tourne la tête) ils se plaignent de son absence et de sa lenteur à venir contempler la proie qui est offerte. *Il voudrait bien être absent ; mais il est présent ; il voudrait voir*, sans en être aussi victime, les sauvages exploits de ses chiens. Ils se dressent de tous côtés autour de lui, et, le museau plongé dans le corps de leur maître, *caché sous la forme trompeuse d'un cerf*.<sup>47</sup>

En réalité, la parenté de la métamorphose et de la métaphore, rend leur distinction difficile. «La métaphore donne au poète l'idée de la métamorphose, mais l'illusion poétique ne sera produite que par la destruction de la figure»<sup>48</sup>. De là se confondent, en d'autres termes, «le sujet et l'objet», «le soi et l'autre», car celui qui chasse est chassé. Le poète-amant devient victime mais on dirait qu'il contemple la victime, le chevreuil, comme «persona poétique» («mon flanc»). C'est dans cette «confusion»<sup>49</sup> que la métamorphose nous vise, nous, lecteur, pour créer une autre réalité. C'est justement cette création poétique qui devient «mimésis de la Création divine»<sup>50</sup>. En ce qui concerne la relation de la métamorphose et la métaphore, nous arrivons à la conclusion de Le Guern qu'«*il n'y a métamorphose que parce que'il n'y a plus métaphore*»<sup>51</sup>.

45 K.-A. PERRY, *op. cit.*, pp. 152 et svv.

46 OVIDE, Livre III des *Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, éd. de 1994, p. 73.

47 OVIDE, *op. cit.*, p. 77. C'est nous qui soulignons.

48 LE GUERN, *op. cit.*, p. 32.

49 K.-A. PERRY, *op. cit.*, p. 153.

50 LE GUERN, *op. cit.*, p. 32.

51 *Ibid.*, p. 30. C'est l'auteur qui souligne en italique.

## Réutilisation des mythes et mutabilité du texte

Il semble que l'utilisation du mythe pousserait le sens d'une métamorphose en dehors de son cadre moral, allusif et révélateur profond de l'esprit humain. Le mythe «est plus qu'un type et autre chose qu'un symbole», car ce n'est pas l'«objectivité» de quelque «concept» qu'il constitue. Le mythe est «élaboré par une tradition, et réanimé par une interprétation proposée à un public assez cultivé pour comprendre du même mouvement le sens primitif de l'histoire (l'allusion) et *le point de vue actuel qui modifie cette convention première*. Le mythe n'est pas le symbole, où l'âme et la réalité se compénétrèrent en une image ambiguë [...] où se rencontrent la fabulation de celui qui répète et l'attention de celui qui le reconnaît et découvre sa pertinence»<sup>52</sup>. Ainsi pour Ronsard le mythe n'a pas de sens absolu. Il nous laisse même des possibilités d'interprétation, et cela seul accorde au texte sa propre mutabilité : «la compréhension de chaque mythe n'est achevée que par la compréhension du contexte dans lequel ce mythe est offert». Il faut qu'il soit dans «cette liberté de la vérité en singulier», non dans «la vérité absolue de poursuivre les idéals platoniciens»<sup>53</sup>.

Le pin du sonnet des *Continuations des Amours* diffère de celui du 7<sup>e</sup> Livre que nous avons déjà analysé ci-dessus, bien que l'histoire d'Atys s'y entremêle et que le poète insiste qu'Atys s'est fait transformer en pin :

Si quelque amoureux passe en Anjou par Bourgueil,  
 Voye un pin élevé par dessus le vilage,  
 Et là tout au plus haut de son pointu feuillage  
 Voyra ma liberté, qu'un favorable accueil  
 A pendu pour trophée aus graces d'un bel œil,  
 [...]  
 Mais entre Atys & moy il y a difference,  
 C'est qu'il fut amoureux d'une vieille ridée,  
 Et moy d'une beauté qui ne sort que d'enfance  
 (VII, p. 274)

La captivité du poète-amant, épris de la Maîtresse, est présentée comme «trophée» de Vénus. L'amant n'a plus de «liberté». Mais l'histoire d'Atys ne sert ici que pour comparer la jeunesse de la Maîtresse par rapport à la vieille (dit-il) Cybèle qui aima Atys et le transforma en pin par dépit. Il n'y a aucune métamorphose qui nous renvoie dans un autre changement d'état. Ce mythe dans ce sonnet nous fait imaginer d'ailleurs que «le nom de famille de Marie», la Maîtresse de Ronsard, «était Dupin ou Pin»<sup>54</sup>.

## CHAPITRE IV

### LA MÉTAMORPHOSE ET LES NOTIONS DU TEMPS ET DE L'ÂME

#### Le sens de «la mort» dans le *Discours de l'alteration & change des choses humaines*

Lorsque «la continuité de l'homme et de l'univers» nous présente la métamorphose en cosmologie ronsardienne comme «l'idée centrale de l'interprétation des mondes»<sup>55</sup>, nous voyons

52 G. DEMERSON, *op. cit.*, pp. 19, 20. C'est nous qui soulignons.

53 K-A. PERRY, *op. cit.*, p. 156.

54 Note 2, Lm., VII, p. 274.

55 Hélène MOREAU, «variation sur la métamorphose : Ronsard, *le voyage de Tour*», dans *Poétique de la métamorphose*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1981, pp. 106-107.

dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres* le mouvement et la continuité de l'âme parfois en relation avec le temps. Nous allons examiner dans ce recueil quelques aspects de la métamorphose vue sous cet angle.

La pièce la plus citée ou analysée dans ce recueil est sans doute *Discours À Maistre Juliain Chauveau* dont le titre sera remplacé par *Discours de l'alteration & change (87 changement) des choses humaines* de 1584 à 1587. Ce texte est évidemment fondé sur «Pythagore» du XV<sup>e</sup> Livre des *Métamorphoses* d'Ovide qui expose à première vue «la doctrine de la métempychose».

Tout est mortel, tout vieillist en ce monde,  
L'Air, & le Feu, la Terre mere & l'Onde  
Contre la mort resister ne pourront,  
Et vieillissant comme nous ilz mourront.  
Le temps mangeard toute chose consomme,  
Villes, chateaux, Empires : voire l'home,  
L'home à qui Dieu a promis sa maison,  
Qui pense, parle & discourt par raison,  
Duquel l'esprit s'envole outre la nuë,  
*Changeant sa forme en une autre se muë.*  
Il est bien vray qu'à parler proprement,  
*On ne meurt point, on change seulement*  
De forme en autre, & ce changer s'apelle  
Mort, quand on prend *autre forme nouvelle*  
(XV<sup>e</sup>, pp. 154, 155, vv. 45-58)

Ce poème consiste en plusieurs parties. Après une courte dédicace adressée à Chauveau, «Procureur en la Court de Parlement à Paris», la première commence par une allusion à «la troisième guerre de religion (1568-1569)» dont le reproche vif s'adresserait aux Réformés nuisants à cause de «nostre Foy Chrestienne ja faible» (v. 14). Dans l'introduction, pour présenter les arguments de ce discours, Ronsard ne semble pas avoir cette fois l'intention d'écrire une histoire de mythes : il déclare, «Je ne t'escri si le serpent de Lerne [...]» (v. 29) ou bien «Je ne dy point si la vieille Megere [...]» (v. 37). Il écrira «un discours nouveau». Suit la réflexion sur «la mort» ouvre une promesse d'une nouvelle vie, c'est-à-dire «l'alteration & changement» : «le Ver» de soie, «papillon» qui «pond des œufs, pour faire / Que par sa mort il puisse refaire» (vv. 78-79), ou «un œuf», «aubins» (le blanc des œufs) se transforment en oiseau, même si c'est «une version pseudo-scientifique de changement». Finalement l'appel à Chauveau :

Leve, Chauveau, de tous costez les yeux,  
Voy ces rochers au front audacieux,  
C'estoient jadis des plaines fromenteuses :  
Voy d'autre part  
[...]  
*Ainsy la forme en une autre se change*  
Cela n'est pas une merveille estrange,  
Car c'est la loy de Nature & de Dieu  
(p. 157, vv. 95-98 ; vv. 101-103)

Le poète allègue les vicissitudes des paysages et des chutes, la ruine des empires, des royaumes tout en entremêlant l'«Empire de Rome» ou «le Rois de l'Europe», tandis que chez Ovide, les justifications de ce qu'«il n'y a rien de stable dans l'univers entier ; tout passe, toutes les formes ne sont faites que pour aller et venir» s'inspirent d'abord de phénomènes naturels. Le temps, l'écoulement du jour et des saisons, le vieillissement de l'être humain, enfin les éléments et les siècles même, subissent des changements pour périr. C'est le temps qui change tout :



méditation philosophique sur le Ciel et sur le temps, même si le poète allègue des exemples concrets de conceptions du changement, la fin de cette pièce au «discours» pythagorien, indique que ce poème est en réalité le «discours» de Ronsard à son roi, déguisé en discours à Chauveau. Ce poème manifeste donc l'inquiétude du poète vis-à-vis de la confusion de son pays, et non pas cette fois vis-à-vis de sa maladie, se terminant par «l'injonction faite au roi»<sup>57</sup>.

### Le traitement de l'âme par rapport au mythe de la métamorphose

L'idée pythagorienne de la métempsycose signifiant que «l'âme [...] est toujours elle même, quoi qu'elle émigre dans des figures diverses» s'estompe-t-elle tout à fait dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres*? Il est vrai que le poète déclare nettement que l'être humain est mortel. Il présente cet état parfois sur un ton fataliste : «les bien & les maux» de la fortune de l'homme «viennent des tonneaux / De Jupiter, qui sans esgard assemble / Sur les mortelz bien & mal ensemble» (XV<sup>1</sup>, p. 147, vv. 112-114) ; «Naissance & mort est une mesme chose» (XV<sup>1</sup>, p. 84, v. 166).

Parfois, c'est sur le thème de «*carpe diem*» que le poète l'évoque. Dans ce recueil, il est souvent présenté comme une «sentence», sauf dans *Elegie ou amour oyseau* (XV<sup>2</sup>, pp. 206-219) où la Dame est appelée à aimer avec hâte :

Par le plaisir faut tromper le trespas,  
Car aussi bien quand nous serons là bas  
Sans plus aymer nous ne serons que cendre  
(XV<sup>2</sup>, p. 221, sonet, vv. 12-14)

Après la mort on ne voit rien qui plaise  
(XV<sup>2</sup>, p. 195, sonet II, v. 14)

Comme «le temps passé ne se ramasse», «Et sans aimer n'attendez pas le trespas» (p. 233). Dans *Odelette* aussi, le poète insiste sur les griefs de la mort.

Incontinent la mort prochaine  
Viendra desrober noz plaisirs  
(p. 204, vv. 11, 12)

Ces presque clichés assez rabattus nous font entrevoir quand même que *carpe diem* seul allège l'angoisse et la peur de la mort, comme la poésie qui adoucit la douleur de sa maladie.

Or, non seulement dans le *Discours à Chauveau*, mais aussi dans *Le Chat*, on rencontre l'âme qui ne change, ne périt pas, malgré ce que «l'âme soit éternelle n'est pas orthodoxe»<sup>58</sup>.

Nous somes nez : *le corps mortel*, qui s'use  
Par trait de temps, des Elementz est fait :  
*De Dieu vient l'ame*, & come il est parfait  
L'ame est parfaite, intouchable, immortelle,  
Come venant d'une Essence eternelle :  
*L'Ame n'a doncq commencement ni bout*  
(XV<sup>1</sup>, pp. 39, 40, vv. 12-17)

Les métamorphoses que le poète prend chez Ovide lui donneraient l'idée de ou même la croyance à la métempsycose. Cependant cette croyance entretiendrait chez Ronsard un rapport assez confus, si nous pourrions dire, avec la notion du panthéisme, doctrine fondamentalement différente

57 *Ibid.*, p.138.

58 M. DASSONVILLE, *op. cit.*, note 42, p. 82.

de la métempsycose du fait que celle-ci est une «doctrine selon laquelle une même âme peut animer successivement plusieurs corps humains ou animaux et même des végétaux, tandis que le panthéisme est la «doctrine métaphysique selon laquelle Dieu est l'unité du monde, tout est en Dieu» selon la définition du dictionnaire de la langue française. Dans *Le Chat*, ces vers qui précèdent ceux que nous venons de citer :

Dieu est partout, par tout se mesle Dieu,  
Commencement, la fin, & le millieu  
De ce qui vit, & dont l'Ame est enclose  
Par tout, & tient en vigueur toute chose  
Come nostre Ame infuse dans noz corps  
(vv. 1-5)

Lorsque le poète chante les arbres, le pin, le genèvre, ce n'est pas l'animiste ni le métempsycosiste, mais le panthéiste dont la doctrine se donne à lire comme «message poétique»<sup>59</sup>.

(Ce genevre) Est souz l'escorce une Nymphé qui vit,  
Demy-Deesse, & ne boit ny ne mange,  
Ayant changé son corp en forme estrange  
(XV<sup>2</sup>, p. 187, vv. 24-26)

En effet, d'autre part, dans *La Lyre* où le poète — dont «l'âme est autre part envolée» — retrouve le zèle poétique, il compare la renaissance de l'inspiration poétique avec la vie d'une fleur :

Elle (la fureur) me dure ou le cours d'un Soleil,  
Quelquefois deux, quelquefois trois, puis morte  
Elle languist en moy de telle sorte  
Que fait la fleur languissant pour un temps,  
Qui plus gaillarde aparoit au printemps,  
Par son declin prenant force & croissance,  
Et de sa mort une longue naissance  
(XV<sup>1</sup>, p. 20, vv. 88-94)

L'âme est épargnée des attaques du temps et de la métamorphose. Nous pourrions dire en ce qui concerne ces notions et l'attitude du poète, qui doit être le porte-parole du catholicisme, que «si discutables soient-elles à nos yeux, les considérations philosophiques qu'il expose dans le recueil de 1569 ont au moins l'avantage d'être compatibles les unes avec les autres et de constituer un système cohérent qui ne s'éloigne pas — ou de moins pas trop — de la pensée chrétienne»<sup>60</sup>.

## CONCLUSION

Nous avons vu que dans *Les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> Livres*, les aspects de la métamorphose ne sont pas moins féconds que dans les œuvres antérieurs. Quant à la métamorphose mythologique, les mises en scènes épisodiques des mythes ne sont très souvent introduits que comme passage, glissement du déroulement de narration, donc très limités.

Cependant, un des aspects les plus frappants dans ce recueil, c'est la fluidité changeante du songe, dénué de sensualité, grâce auquel l'amant devient fantôme et ne paraît pas avoir le désir de se

59 Isamu TAKATA, «Le Merveilleux et l'irrationnel dans l'œuvre de Ronsard. Le culte des arbres», dans *Revue des amis de Ronsard*, X, la Société des amis de Ronsard du Japon, 1997.

60 M. DASSONVILLE, *op. cit.*, pp. 80-81.

transformer en dieux mythologiques pour conquérir la Dame comme dans *Les Amours*.

Or, cette fluidité, cet aspect aérien aboutit au désir de «voler», évoquant l'image du vent. Cette l'élément, ayant de sa nature un caractère métamorphique, suscite l'intérêt du poète, pour l'imagination humaine, qui voyage de l'inspiration à la création poétique, du poète au lecteur. C'est de la poésie inconstante et changeante que Ronsard fait l'apologie.

Le poète associe son état d'âme, angoisse politique, la «fièvre», sa maladie, à chaque petit épisode ou souvenir mythologique. Quoique le recueil de 1569 se compose de «poèmes» indépendants, ces connotations stratifiées entre les événements, ses amis ou encore le lecteur s'enchevêtrent comme des réseaux tout au long de ce recueil, parfois jusqu'à ce que l'objectivité et la subjectivité se confondent.

En effet, la métamorphose dépasse la métaphore, et ce n'est qu'en dehors du cadre mythologique que s'accomplit — ou commence — une création poétique, une métamorphose poétique. De là s'impose une réconciliation entre l'inspiration poétique et la doctrine chrétienne, entre le fait historique et la fiction poétique.

Ronsard, poète du roi, même après son «marasme stérile», même la crainte du vieillissement et la préoccupation de la mort, loin d'être en repos, se soucie sans arrêt de la création poétique. Elle le consume comme la fièvre, ce «brasier sous la cendre». Dans le recueil de 1569, la métamorphose est toujours un des outils les plus importants du poète.

(Université Fukuoka Jogakuin, Faculté des Relations Humaines)

\*\*\*

## BIBLIOGRAPHIE

### ÉDITIONS CONSULTÉES

- OVIDE, *Les Métamorphoses*, 3 tomes, texte établi et traduit par Georges LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 1991 ~ 1995.
- RONCARD (Pierre de), *Œuvres complètes*, édition chronologique par Paul Laumonier, 20 tomes, STFM, 1914 ~ 1974.
- RONCARD (P. de), *Œuvres complètes* I, II, éd. par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Édition Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, 1994.

### OUVRAGES CRITIQUES

- BAÏCHE (André), «Le Réalisme de Ronsard : deux imitations dans les *Hymnes*, d'Ovide et d'Apollonios et Virgile», in *Ovide en France dans la Renaissance*, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-Mirail, 1981.
- BELLENGER (Yvonne), *Dix Études sur le XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Nizet, 1982.
- BELLENGER (Y.), *La Pléiade, la poésie en France autour de Ronsard*, Paris, Librairie Nizet, 1988.
- BELLENGER (Y.), «Le Thème du temps dans les Amours de Cassandre (1553)», in *les cahiers du Centre Jacques de Laprade*, V, Ronsard, à propos des «Amours», Actes des cinquièmes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au musée national du château de Pau, les 21 et 22 novembre 1997, Atlantica, 1997.
- BALMAS (Enea), «Rhétorique et originalité chez les poètes de la Pléiade», in *Textes et intertextes : études sur le XVI<sup>e</sup> siècle pour Alfred Glauser*, édité par F. Gray et M. Tetel, Paris, A.G.Nizet, 1979.
- CASTOR (Grahame), *Pléiade Poetics : A study in sixteenth century thought and terminology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964.
- CAVE (Terence), *The Cornucopian text : problems of writing in the French Renaissance*, Oxford at the Clarendon Press, 1979.
- La traduction française, *Cornucopia : figure de l'abondance au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Macula, 1997.
- DASSONVILLE (Michel), *Ronsard, étude historique et littéraire*, tome V, Genève, Droz, 1990.
- DEMERSON (Guy), *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.
- FONTAINE (Marie Madeleine), «L'Eau et l'air -nager, voler-», in *Ronsard et les éléments*, Actes du colloque tenu les 14 et 15 avril 1989 à la Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, textes réunis par André Gendre, Genève, Droz, 1992.
- GENDRE (André), *Ronsard, poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkin, 1998 (réimpression de l'édition de Neuchâtel, 1970).

- GORDON (Alex, L.), *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970.
- LE GUERN (Michel), «La Métamorphose poétique : essai de définition», in *Poétique de la métamorphose*, Équipe "poétique" de l'Association d'études de la Renaissance, de la Réforme et de l'Humanisme sous la direction de Guy Demerson, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1981.
- MATHIEU-CASTELLANI (Gisèle), «Figures mythiques de la métamorphose végétale», in *L'imaginaire du changement en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, textes recueillis et présentés par C.-G. Dubois, Presse Universitaire de Bordeaux, 1984.
- MOREAU (Hélène), «Variation sur la métamorphose : Ronsard, *le voyage de Tour*», in *Poétique de la métamorphose*, Équipe "poétique" de l'Association d'études de la Renaissance, de la Réforme et de l'Humanisme sous la direction de Guy Demerson, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1981.
- NAÏS (Hélène), «Pour Une Notice lexicographique sur le mot "métamorphose"(1)», in *Poétique de la métamorphose*, Équipe "poétique" de l'Association d'études de la Renaissance, de la Réforme et de l'Humanisme sous la direction de Guy Demerson, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1981.
- NAKAM (Géralde), «Le Mythe de Cybèle ou la terre et l'arbre dans l'œuvre de Ronsard», in *Ronsard et la Grèce*, Actes du Colloque d'Athènes et de Delphes 4-7 octobre 1985, présentés par Kyriaki Christodoulou, Paris, A.-G. Nizet, 1988.
- NANTET (Marie-Victoire), «Passion amoureuse et métamorphose dans le *canzoniere* de Pétrarque et le premier livre des *Amours* de Ronsard» in *Revue des amis de Ronsard*, IX, Société des amis de Ronsard du Japon, 1996.
- PERRY (Kathleen-Anne), *Another Rerarity : metamorphosis and the imagination in the poetry of Ovid, Petrarch, and Ronsard*, New York, Peter Lang, 1990.
- POUEY-MOUNOU (Anne-Pascale), «Deux Réécriture par Ronsard du XV<sup>e</sup> Livre des *Métamorphoses* : le mouvement du temps», *Revue des Amis de Ronsard*, X, Numéro spécial, "Le Merveilleux et le temps" : deux grands thèmes ronsardiens", Société des Amis de Ronsard du Japon, 1997.
- RAYMOND (Marcel), *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, 1927, réimp. Genève, Droz, 1965.
- RAYMOND (M.), *Baroque et renaissance poétique*, Paris, Librairie José Corti, 1964.
- RIGOLOT (François), «Rhétorique de la métamorphose chez Ronsard», in *Textes et intertextes : études sur le XVI<sup>e</sup> siècle pour A. -G. Glauser*, édité par F. Gray et M. Tetel, Paris, A.-G. Nizet, 1979.
- TAKATA (Isamu), «Le Merveilleux et l'irrationnel dans l'œuvre de Ronsard : le culte des arbres», *Revue des Amis de Ronsard*, X, Numéro spécial, "Le Merveilleux et le temps" : deux grands thèmes ronsardiens", Société des Amis de Ronsard du Japon, 1997. \*En japonais.
- WEBER (Henri), *La Création poétique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Nizet, 1955.
- WILSON (Dudley), «Le Thème de la métamorphose chez Ronsard et chez deux poètes baroques, d'Aubigné et Théophile de Viau», in *La métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, Actes du Colloque international de Valenciennes, 1979, publiés par Gisèle Mathieu-Castellani, Tübingen : Narr ; Paris : Édition Place, 1980.