

Gabriel-André Pérouse

DE L'HYMNE DE LA MORT (1555)
AUX POÈMES SUR LA MORT DE MARIE (1578)

Un grand merci, tout d'abord, à nos collègues polonais, à tout le personnel et aux étudiants de la Chaire de Philologie Romane de l'Université de Łódź, pour avoir conçu l'idée de célébrer ce quatrième centenaire de notre grand Ronsard, fraternellement associé à leur grand Kochanowski, et pour avoir organisé, intellectuellement et matériellement, le présent Colloque: lourde tâche, je le sais.

C'est la seconde fois que je parle ici de Ronsard: c'est sans doute abuser. Certes, j'introduirai une variation, au moins apparente, puisque, en 1982, j'ai traité de poèmes d'amour, et compte vous entretenir aujourd'hui des poèmes de mort. Mais variante plus apparente, il est vrai, que réelle, "car l'amour et la mort n'est qu'une même chose": Ronsard lui-même nous l'a dit.

Mon titre a été modifié. Si vous le voulez bien, je le formulerai ainsi: "De l'*Hymne de la Mort* (1555) aux vers *Sur la Mort de Marie* (1578)". Je voudrais d'abord rappeler l'essentiel de l'*Hymne de la Mort*, pour relire ensuite avec vous, en une deuxième partie plus développée, les seize poèmes donnés en 1578 *Sur la Mort de Marie*; en un troisième mouvement, enfin, montrer la permanence et, sous la diversité, la cohérence des paroles du poète.

*

* * *

Quand Ronsard choisit la Mort pour sujet d'un de ses *Hymnes*, il a trente ans à peine, mais c'est en toute lucidité et responsabilité qu'il assume ce sujet. Je veux dire que, pratiquant là un grand genre, à cautions antiques, et écrivant en "vers hé-

roïques", il ne s'embarque point à la légère. La très soigneuse composition de ces trois-cent-cinquante vers en témoignerait à elle seule. Le "premier lyrique français" qu'il est déjà sait que le poète, guide des peuples, doit veiller à ses paroles: il a charge d'âmes, puisqu'il convie ses contemporains (et la postérité) à l'écouter¹.

Aussi bien, l'argumentation de son *Hymne* reprend méticuleusement les principaux points de la doctrine chrétienne de la mort: celle-ci nous libère de la fangeuse prison charnelle; elle ne doit pas nous épouvanter, puisque le Christ l'a vaincue et qu'il attend nos âmes au jour de leur dépouillement - enfin arrachées au flux fastidieux des choses humaines. Cette philosophie chrétienne de la mort, je ne pense pas du tout qu'elle soit "précaution", gage plus ou moins hypocrite d'orthodoxie fourni par un poète carriériste: outre mon intime certitude en ce sens, outre les très convaincantes analyses d'Albert Py², il me suffirait de constater que, trente ans plus tard, sur son lit de mort, Ronsard reprendra les mêmes pensées dans les mêmes termes³. Chez le clerc qu'il est, l'imprégnation chrétienne est très forte - alors que, chez beaucoup de poètes de ce temps (Kochanowski notamment, si j'en crois Jacques Langlade), la première pensée face à la mort est pour la gloire humaine qui immortalise, plutôt que pour l'espérance eschatologique⁴. En Ronsard, il me semble que l'adhésion au christianisme préexiste.

Cependant, il serait aisé de montrer que, sous ces mots mesurés et (répétons-le) "responsables", on perçoit parfois le frémissement d'une âme païenne (depuis la pieuse enface, il y a eu la cour, puis Coqueret et l'infinie fréquentation des Anciens) - et qu'on l'entend à quelques-uns des plus beaux moments de l'*Hymne*, particulièrement ses moments "grecs": ainsi "les paroles d'Achille / qui dit dans les enfers qu'il aymeroit trop mieux /

¹ J'ai plaisir à rendre hommage aux grandes études "génériques" menées en Pologne, au XX siècle principalement. Cette attention aux "genres littéraires" est un des apports majeurs de la critique polonaise.

² A. P y, *Ronsard*, éd. Desclée de Brouwer, 1972, coll. "Les Ecrivains devant Dieu", p. 63-69.

³ *Derniers vers*, sonnet V (*Quoy, mon ame, dors-tu [...]*).

⁴ J. L a n g l a d e, *Jean Kochanowski*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 163 notamment.

estre un pauvre valet et jouir de nos cieux, / que d'estre Roy des Mortz [...]"⁵; ainsi cet aveu "qu'il n'est rien si beau que de voir la lumiere / du soleil [...]"⁶, souvenir de l'*Antigone* de Sophocle partant pour son dernier cachot⁶. Il faudrait dire aussi que les plus éclatantes images de l'*Hymne* expriment plus souvent ces visions païennes que les pieuses vues théologiques dont on parlait: poésie macabre du tombeau, tableau épique final. Plus encore, il convient de prêter attention aux trente derniers vers de l'*Hymne*: on y trouve ce souhait suprême (non exaucé) que formule Ronsard, de mourir en combattant au lieu de "languir en maladie" - et l'on y rencontre aussi ces vers étonnants où Vénus (la Vénus de Lucrèce) apparaît un instant comme seule victorieuse de la Mort: par elle, notre "matière" demeure, si notre "forme" se perd⁷. Enfin n'oublions pas que Ronsard, ce passionné de vie, en commençant son *Hymne*, a discrètement annoncé cet éloge de la Mort comme paradoxal⁸.

Mon exposé devrait sans doute s'interdire de trop distinguer ainsi les diverses "couches" d'un texte puissamment composé. Ce qui nous apparaît hétérogène (voire "contradictoire") était un pour Ronsard, et c'était même cette complexité qui, pour une large part, définissait son être au monde et sa poésie. Il semble toutefois (quitte à conserver cette inquiétude, et donc à être très discret dans l'analyse) qu'il est légitime de prendre en compte ce caractère déjà "dialogique" de l'*Hymne de la Mort*, avant de faire un saut de vingt-trois ans, et de considérer les pièces publiées en 1578 *Sur la Mort de Marie*. Sous les apparences de très vives différences, nous retrouverons, je crois, la même complexité dans l'approche verbale du mystère.

*

* *

⁵ P. de Ronsard, *Hymne de la Mort*, v. 152-155.

⁶ *Ibidem*, v. 171-172. Ce propos, ainsi que le précédent, sont mis par Ronsard dans la bouche d'autres que lui, et il affiche l'intention de les réfuter: il semble clair que c'est aussi pour se persuader lui-même.

⁷ *Ibidem*, v. 315-329 (surtout 315-318); voir aussi v. 330 et suiv.

⁸ *Ibidem*, v. 40: effort d'originalité que de chanter une louange "non dite" - et pourquoi "non dite", sinon parce que paradoxale?

Nous serons d'accord pour écarter la vaine question de savoir qui serait cette jeune Marie, morte il y a peu, que Ronsard ici déclare chanter. Roger Sorg a cru, jadis, faire beaucoup, en expliquant que "bonne part" de ces seize pièces avaient été écrites par le Ronsard courtisan, prêtant sa plume à Henri III, désespéré de la mort de sa maîtresse, Marie de Clèves⁹. Depuis, quelques historiens discutent obstinément de ce débat territorial entre les deux jeunes mortes - la princesse et la petite paysanne supposée -, et leurs arguments paraissent dérisoires¹⁰. Nous refuserons cette sorte de "critique" et la fausse problématique de "sincérité" étroitement biographique qu'elle suppose, pour nous intéresser au texte.

A ce point de vue, il s'impose d'abord de relever les différences formelles, génériques, qui opposent à l'*Hymne de La Mort* ces seize petites pièces *Sur La Mort de Marie*¹¹. A part une Elégie, ce sont des sonnets, des stances et des chansons, dont deux en vers courts, l'une (qui plus est) hétérométrique avec refrain, ce qui est une forme plutôt populaire. Répétons que ces genres sont, pour Ronsard et ses contemporains, des genres mineurs, dépourvus de répondants antiques prestigieux, destinés au grand public plutôt qu'aux doctes. Il faut ajouter que Ronsard les publie en *Seconde Partie* de ce *Second Livre des Amours* dont il avait défini "la Muse plus douce", le "stile / coulant d'un petit bruit comme une eau qui distille"¹² - et, lorsqu'on connaît l'extrême attention de Ronsard à ces choix linguistiques, à la cohérence de chaque recueil autour d'une même intention esthétique, il n'est pas douteux qu'il considère ces options de 1555 comme valables pour les pièces de 1578, puisqu'il publie celles-ci dans leur sillage et sous le même titre général. Ces constatations nous fournissent les premiers éléments d'un protocole de lecture, et nous interdisent en tout cas de lire les petites

⁹ R. S o r g, *Cassandre ou le secret de Ronsard*, Paris Payot, 1925 (voir aussi "Revue d'Histoire Littéraire de la France", XXXIX, 1922).

¹⁰ Voir une synthèse de ce débat dans A. M i c h a (éd.), *Introduction à l'éd. de P. de R o n s a r d, Le Second Livre des Amours*, Droz, TLF, 1951, p. XIV-XXII.

¹¹ Ed. A. M i c h a, p. 147-174. Toutes nos citations de *Sur La Mort de Marie* seront tirées de cette édition (voir note précédente).

¹² P. de R o n s a r d, *Elégie à son Livre*, *ibidem*, p. 41, v. 179-180.

pièces de 1578 dans le même esprit que le très officiel et didactique *Hymne* de 1555. Et il serait vain d'objecter que Pétrarque, principal modèle de cette *Seconde Partie*, serait aussi prestigieux que les garants antiques de l'*Hymne de la Mort*: la lecture mystique du *canzoniere* de Pétrarque est surtout post-romantique; Ronsard parle très irrévérencieusement du grand homme et de "sa Laurette"¹³, et, s'il admire et envie l'éclatant succès du père de l'humanisme dans ce genre mineur des sonnets et des chansons d'amour, ce genre n'en demeure pas moins mineur. Il faut avoir tout cela présent à l'esprit pour éviter quelques graves contre-sens au moment d'étudier ces pièces *Sur la Mort de Marie*, pièces relativement mal connues et mal aimées, mis à part le prodigieux sonnet *Comme on voit sur la branche* [...].

* *

Dans cette déploration funèbre de 1578, Ronsard a cherché l'émotion: parce qu'il se souvient des préceptes de la *Deffence et Illustration*¹⁴, mais surtout parce qu'il cultive voluptueusement son trouble, son propre émoi, en le faisant musique. Affirmer sa sincérité fait, cette fois, si j'ose dire, partie de son personnage; lui qui distingue et laisse discerner si bien, d'ordinaire, l'homme et l'écrivain, voici qu'il insiste aujourd'hui pour que le lecteur les confonde:

Amour, qui pleures avec moy,
 Tu sçais que vray est mon esmoy,
 Et que mes larmes ne sont feintes
 [...]
 Mes veritables passions
 Ne se peuvent servir de feintes¹⁵.

Prenons acte; non comme prétexte pour revenir aux ornières du biographisme, mais pour constater que Ronsard se place explicitement sous le signe d'une émotion vécue: le premier sonnet s'ouvre sur la nouvelle soudaine de la mort de "Marie". Ici, le poète

¹³ *Ibidem*, p. 5, v. 41-53.

¹⁴ La vraie poésie doit être capable de nous faire "doulour", "esjouir" (voir *Deffence et Illustration*, ch. XI).

¹⁵ *Sur la Mort de Marie*, CV, p. 151, v. 73-75; CX, p. 159, v. 130-131.

te ne va plus parler de la Mort en général et à l'heure de son choix (comme dans l'*Hymne*), mais bien de jeunes mortes (ou plutôt, à mon avis, *des* jeunes mortes) qu'il a désirées¹⁶. Restait à trouver la thématique et la rhétorique propres à faire de cette émotion une œuvre d'art.

En premier lieu, bien sûr, l'éloge. Prononcer et répéter le nom, en caresser les syllabes aux points les plus sensibles du vers, c'est déjà s'opposer à l'anéantissement de celle qui le portait: magie incantatoire de la nomination, dont les philosophes nous ont suffisamment parlé¹⁷. Quant à l'éloge lui-même dans le cas de "Marie", à quoi d'autre peut-il aller qu'à la beauté, à la jeunesse, à la fraîcheur, au "charme" (le "doux parler") -ou éventuellement à quelques vertus vagues, comme la fameuse "chasteté" dont Ronsard crédite chacune de ses maîtresses littérales?¹⁸ L'objet de l'éloge se dérobe, pure évanescence, tout à l'opposé de ces héros chargés de gloire dont notre poète a parfois fait l'oraison funèbre, comme Kochanowski l'a fait pour Jan Tarnowski. Mais, ainsi dépouillé, l'éloge des jeunes mortes est peut-être plus significatif encore: comme par la pure dénomination, il s'agit, désespérément, de faire exister et perdurer cette beauté dans les mots, maintenant qu'elle est physiquement abolie:

Quand je pense à ce jour, où je la vis si belle
Toute flamber d'amour, d'honneur et de vertu,
Le regret, comme un trait mortellement pointu,
Me traverse le coeur d'une plaie éternelle¹⁹.

Refus de la mort, que cet éloge, en dernière analyse, et secret oublié (au moins pour un instant) des leçons de détachement clamées par l'*Hymne de la Mort*.

¹⁶ Ne serait-ce pas "sincérité", de la part de Ronsard, que de songer, ici, à toutes les jeunes filles qu'il a vu mourir? Synchrétisme de la tendresse, et aussi du regret.

¹⁷ Sur la Mort de Marie, CX, p. 158, v. 16 ("souspirer, pleurer, n o m m e r"...). Voir les travaux des ethnologues sur la puissance du nom.

¹⁸ *Ibidem*, CXIV, p. 164; CXVI, p. 171 etc. Sur l'une des connotations négatives de cette "chasteté" (stérilité), voir la fin de la présente communication.

¹⁹ *Ibidem*, CXII, p. 163, début.

Avec cette beauté, c'est l'Amour même qui est mort (Ronsard répète que "Marie" s'identifiait à l'amour même), et l'une des tonalités majeures de nos seize pièces est bien celle du scandale. Plus l'objet chanté était hors-pair et quasi hors-nature par le désir qu'il inspirait, plus apparaît en effet scandaleuse la puissance irrésistible de la Mort à qui tout cède, même cet Amour que nous nous plaisons pourtant à appeler "divin". "En ce jour où j'ai reconnu / la fausseté de l'amour même", comme dira Apollinaire... Si, comme assurément je la crois, chez un Ronsard l'interprétation, la "lecture" mythologique du monde et de la vie n'est pas un simple ornement, et si l'Amour est bien pour lui un dieu qui sait triompher de chacun, il est en effet désespérant de voir mourir l'Amour:

Puis que tu n'as gardé l'honneur de ton empire,
Ta force n'est pas grande, et je le cognois bien²⁰.

Cette victoire de la Mort est sentie comme un rapt, comme une violence subie, qui fait souffrir l'orgueil de Ronsard. En effet, ce "triomphe de la Mort" (rappelons-nous l'omniprésence de ce thème iconographique) annule sans appel la conquête que l'amoureux avait faite de la jeune fille - ou, plus cruel encore, l'appropriation qu'il était en train de réussir. Ce tragique dépit est particulièrement sensible chez Ronsard, "poète de la conquête amoureuse"²¹. Sa méditation sur la mort de "Marie" est souvent méditation sur un rapport de forces, qui renvoie l'homme à sa fragilité essentielle:

A l'heure que j'avois en luy plus d'assurance
La Mort a moissonné mon bien en sa verneur.
Cruel tombeau, je n'ay plus rien,
Tu as dérobé tout mon bien²².

²⁰ *Ibidem*, CXVIII, p. 173, c. 13-14.

²¹ Titre de la thèse d'A. G e n d r e, Neuchâtel, La Baconnière, 1970.

²² *Sur la Mort de Marie*, CVII, p. 155, v. 3-4; CX, p. 158, v. 5-6; ce "bien" appartenait en commun à Ronsard et à l'Amour (CV, p. 154, v. 167-168).

Mort, tu m'as "tollu" mon "thresor, tu m'as "appauvri", tu es une voleuse, qui as su frustrer même de l'espérance le royal poète que je suis, à qui nul ne devrait tenir tête. La Mort s'est faite l'alliée des refus de "Marie".

D'où l'exaspération du désir. On croit apercevoir chez le poète la vision fantasmatique du tombeau comme d'autres bras, où il est insupportable d'imaginer le corps violemment aimé - et, pour évoquer ce tombeau, ce sont les mêmes termes d'appropriation qui sont employés. Ce fantasme, aux frontières du macabre, suggère le souhait de partager la tombe de l'aimée, gisant avec elle en une possession définitive²³. Eclate ici comme un refus de ne plus pouvoir désirer. Ou plutôt, le désir recrée son objet: il faut que le cadavre ne soit que "roses" - et le prodige est bien qu'il l'est devenu pour toujours, en effet²⁴.

En-deçà de ce rêve étrange, les pièces *Sur la Mort de Marie* offrent bien d'autres défis à la Mort. Ronsard la nargue grâce aux prestiges de son verbe (qui ne lui sera pas ôté avant sa propre mort), verbe capable de prolonger le "commerce", la familiarité quotidienne. De là, évidemment, le choix de parsemer cette *Seconde Partie* de chansons en vers courts ou d'y introduire une *Élégie*, formes plus souples et moins apprêtées que le sonnet, plus ouvertes au détail quotidien et émouvant. Ronsard y donne forme caressante à des phrases limpides, où triomphe le "doux style bas":

Hélas! où est ce doux parler
 Ce voir, cest ouyr, cest aller,
 Ce ris qui me faisoit apprendre
 Que c'est qu'aimer? [...]
 Si je n'eusse eu l'esprit chargé
 De vaine erreur, prenant congé
 De sa belle et vive figure,
 Oyant sa voix qui sonnoit mieux
 Que de coustume, et ses beaux yeux
 Qui reluisoient outre mesure,
 Et son soupir qui m'embrassoit,

²³ *Ibidem*, CXV, p. 171, v. 149 et suiv. et *passim*.

²⁴ *Ibidem*, CVIII, p. 156, v. 12-14.

J'eusse bien veu qu'ell'me disoit:
 Or soule toy de mon visage,
 Si j'omais tu en euz soucy:
 Tu ne me verras plus icy,
 Je m'en vay faire un long voyage²⁵.

Cette fois, la Mort est bien vaincue, puisque le poète a la puissance de faire parler encore une jeune fille morte, de causer avec elle comme peut-être il ne l'avait jamais fait avec nulle vivante. Et l'amour du poète a-t-il d'autre sens, finalement que de susciter ce pouvoir de l'écriture contre la mort? "Elle m'appartenait plus dans sa mort que dans sa vie", dira Nerval.

Autre défi, que celui permis par le songe. Dans l'intemporalité du rêve, les obstacles au plaisir, qui n'ont de force que dans le temporel de nos vies, sont magiquement abolis, et y a-t-il grande différence, pour le désir ronsardien, entre le fantôme de "Cassandre" bien vivante et celui de "Marie" morte?²⁶ Défi, enfin, que cette sorte de capitalisation des regards abolis, resuscités dans la poésie:

J'eusse amassé de ses regards
 Un magasin de toutes pars,
 Pour nourrir mon ame estonnée
 Et paistre long temps ma douleur²⁷.

"Mon âme", "ma douleur"... Au cœur de cette petite suite *Sur la Mort de Marie*, il y a l'anxiété de Ronsard sur lui-même, sur l'itinéraire qui reste à faire. Notons la récurrence, ici, de la métaphore du chemin: sur les "pieds" de la petite Marie qui s'en est allée c'est Ronsard qui fait route vers son destin - et l'image est déjà dans Pétrarque²⁸. Parler de la mort de l'être aimé, c'est essentiellement parler de soi. Dans les poèmes de 1578, Ronsard ne cesse de se référer à sa vie, à ses projets. Or l'espoir de posséder "Marie" s'est brisé, puisque les femmes meu-

²⁵ *Ibidem*, CV, p. 150, v. 55-58; p. 151, v. 91 à 102.

²⁶ *Ibidem*, CXIII, p. 164, v. 9-14; CKVII, p. 172-173, v. 9-14 (ce second exemple est un peu différent: le fantôme de Marie semble vouloir emporter au ciel un Ronsard que son poids charnel retient sur la terre).

²⁷ *Ibidem*, CV, p. 151-152, v. 103-106.

²⁸ *Ibidem*, CIV, p. 148, v. 14 (cf. la note de l'éd. A. M i c h a).

rent même en leur beauté. Or Ronsard ne cherche pas à masquer la nature charnelle de son désir, contrairement à tant de poètes qui "platonisent". Le voilà comme mort, lui-même, puisque ce désir doit rester inassouvi. Un détail caractéristique va le montrer. Au sonnet CVII (*Alors que plus Amour nourrissoit mon ardeur [...]*), il s'inspire du sonnet 317 de Pétrarque, où celui-ci se plaint (magnifiquement) que la mort de Laure rende à jamais impossible ce tranquille commerce de l'âge mûr où, tout désir dompté, il eût trouvé auprès d'elle amitié et "saintes paroles" ("nos visages changés, et nos cheveux aussi"). Le Vendômois, plus que quinquagénaire, subvertit entièrement le sens du sonnet: alors qu'il "[s']asseuroit de jouyr de [s]a longue esperance", alors qu'il "esperoi[t] par souspirs, par peine et par langueur" adoucir l'orgueil de Marie, voici que, "en lieu d'en jouyr, pour toute recompense, / un cercueil tient enclos [s]on espoir et [s]on coeur"²⁹. "En jouyr"... Impossible de se dévoiler plus nettement: Ronsard refuse tout ce qui était, chez Pétrarque, sereine acceptation d'un changement d'ambition, d'une maturation et d'une spiritualisation du désir. Notons, en passant, une autre éclatante différence entre les deux poètes: en Laure, c'est une personne qui est morte, une personne susceptible d'évolution et pleinement associée aux projets d'avenir, tandis que "Marie" est pure absence dès lors qu'elle n'est plus objet de désir. Ronsard parle toujours de sa propre mort: c'est-à-dire qu'il en parle ici comme un vivant révolté, non comme un philosophe que quelque superbe sérénité didactique placerait au-dessus du débat.

*

* * *

S'il est vrai que cette révolte est exprimée sans équivoque, et très richement modulée par le poète de 1578 en son nom d'homme, tandis que l'auteur de l'Hymne de 1555 s'efforçait de la faire taire en lui-même et en ses lecteurs, il ne m'apparaît pas que ce décalage soit une "contradiction". Il naît pour une grande part (je l'ai déjà répété) d'une différence de genre littéraire à laquelle nous ne prêtons pas suffisante attention: un grand genre où le verbe assume sa mission de conducteur des peuples, et un genre intime où la confiance au contraire est de mise.

²⁹ *Ibidem*, p. 105, v. 1-6.

Plus précisément, il faut nous redire qu'un poète est plus pré-occupé de son poème que de tout message. Merveilleux architecte de ses recueils collectifs, Ronsard voit d'instinct, en 1578, quel effet de beauté va produire cette *Seconde Partie, Sur la Mort de Marie*. La première chantait le corps de la jeune fille: la seconde restera dans la même tonalité charnelle, mais assombrie par le passage de la Mort. Autre projet mélodique que celui de l'*Hymne*, tout simplement. En veut-on à Mozart d'avoir composé et les *Noces* et le *Requiem*?

Et d'ailleurs, le Ronsard de 1578 est-il devenu aussi "païen" qu'on pourrait le penser? Dès le premier sonnet résonnent ces deux vers:

Pren courage, mon ame, il fault suivre sa fin:
Je l'entens dans le ciel comme elle nous appelle [...]

Quel droit avons-nous donc de soupçonner d'emblée artifice ou conformisme dans l'insistant retour de thèmes spiritualistes tout au long des seize poèmes?

Ah! belle ame, tu es là hault
Aupres du bien qui point ne fault,
De rien du monde desireuse,
En liberté, moi en prison [...] ³⁰

Marie "enrichit le ciel", "possède les cieulx", ses beaux yeux "nourrissent là hault les esprits et les Anges" ³¹. Ainsi, l'image d'une "Marie" siégeant "au ciel" ne peut être gommée de ce *canzoniere*, si érotique qu'il soit d'autre part. Si forte, même, est sa présence, si pressante la certitude que la beauté ne peut être abolie, qu'elle fait jaillir ce vers somptueux, souvent (je crois) mal commenté:

Un soleil d'Occident reluist entre les morts ³².

"Marie" est parmi les anges (quelle "Marie"? âme et corps? Ronsard ne le sait pas, et ce mystère l'angoisse, à cause même de

³⁰ *Ibidem*, CV, p. 152, v. 115-118.

³¹ *Ibidem*, CXI, p. 162, v. 1-4.

³² *Ibidem*, CXIV, p. 164.

sa foi de chrétien dans la résurrection des corps) - parmi ces anges que Ronsard jalouse, comme il jalousait tout à l'heure le tombeau où la jeune fille est étendue³³. Tout le discours intellectuel qui, malgré tout, se faufile entre ces plaintes lyriques suppose une pensée dualiste des plus classiques, platonicienne ou (si l'on veut, car il y aurait beaucoup à dire) chrétienne: "[...] ceste belle face / dont le corps est en terre et l'esprit est aux cieus"³⁴. Et quand Ronsard parle, encore, de sa propre mort, c'est dans les mêmes termes: un jour la Parque, dit-il, tranchera le fil "qui retient en mon corps l'esprit envelopé"³⁵. Sans suspecter une foi ainsi proclamée, j'aurais tendance à apercevoir ici le même mouvement "fidéiste" que je croyais lire dans *l'Hymne de la Mort*: face au désarroi, à la dérouté des sens, Ronsard refuse le désespoir et, très véhémentement, veut croire.

Cette volonté de croire est, je crois, inspirée, presque forcée, chez un homme comme Ronsard, par le sentiment douloureux et éminemment "renaissant", de l'instabilité du bonheur terrestre et de la toute-puissance de la fortune, cette Fortune que les artistes du XVI^e siècle ont tant montrée, avec sa roue et ses yeux bandés. La Mort lui apparaît comme un des visages de cette Fortune: "Monde, tu es trompeur, pipeur et mensonger, / decevant d'un chacun l'attente et le courage"³⁶. Monde d'apparences, univers shakespearien gouverné par une folle. Cette conscience aiguë de la fluidité des choses humaines, de leur insaisissabilité (et pas seulement de la fuite du temps, comme on le dit trop) est l'essence de la poésie des *Amours* "de Marie", dont le vers se peint sans cesse lui-même comme liquide, coulant, pareil à "une eau qui distile". Mais, si Ronsard sait admirablement jouer de cette poésie fluide, mimant les incertains chatouillements du visible, il n'échappe pas pour autant à l'anxiété que ceux-ci engendrent. D'où une autre image, très insistante aussi, qui est celle du marbre où l'on grave, du monument qu'on érige pour des siècles (une variante étant la fondation d'une célébration annuelle). Avec cette image-ci, la poésie assume un

³³ *Ibidem*, CXIV, p. 165, v. 11; CXIX, p. 174, v. 10.

³⁴ *Ibidem*, CXVII, p. 172, v. 1-2.

³⁵ *Ibidem*, CXV, p. 171, v. 147-148.

³⁶ *Ibidem*, CXII, p. 163, v. 70-71 (cf. *Hymne de la Mort*, v. 208 et suiv.).

tout autre rôle, qui lui est essentiel et qui est complémentaire du premier: elle arrache l'amour - l'histoire d'amour - à la temporalité (les épitaphes scellent le temps historique). Et il en va de la mort comme de la poésie: cette Mort n'est plus une déchirure comme lorsqu'elle est survenue à un moment du temps: elle est intégrée dans le passé (la jeune fille "mourut") et comme réconciliée, en un retour définitif à l'ordre. Elle est le port, le repos: il faut saluer la "gracieuse", l'"heureuse et profitable Mort"³⁷. Ainsi, l'espérance chrétienne de l'éternité ne viole pas cette aspiration de la nature au repos: celle-ci vient au contraire se fondre dans le mouvement de la foi. Marie a pris sa place "entre les Anges", où Ronsard trouvera aussi la sienne - à jamais à l'abri de la Fortune capricieuse, de ce "sort", de ce "destin" qu'il défiera dans ses *Derniers Vers*, "franc des liens du corps pour n'estre qu'un esprit"³⁸. La pensée exprimée est la même en 1555, en 1578 et en 1584.

Repos, mais aussi purification. On a vu l'insistance de Ronsard dans l'affirmation d'un dualisme philosophique opposant très nettement le corps et l'âme. Mais tout lecteur attentif remarque aussi combien cette opposition est hiérarchisée. L'*Hymne de la Mort* affirmait déjà très haut que peu importait le sort du corps: "C'est le tout que de l'ame, il faut avoir soing d'elle"³⁹. Et l'un des sonnets de 1578: "La terre aime le corps, et de l'ame parfaite / les Anges de là sus se vantent bienheureux"⁴⁰. Qu'est-ce à dire? Que l'âme de "Marie" est maintenant "parfaite" (de par sa séparation du corps), qu'elle a retrouvé son lieu essentiel parmi les anges - tandis que le corps est en proie à la terre, qui l'"aime" (et le dévore). Ces paroles, pourtant, sont celles de ce poète qui a tant aimé le corps des femmes?... Il nous faut songer à ce que devait connoter ce mot de "terre", pour l'homme d'Eglise qu'était Ronsard. La "terre", si l'esprit de Dieu cesse de souffler sur elle, n'est que la fange du péché. La théologie, la liturgie romaine ont certainement inculqué en lui cette méfiance à l'égard des appétits du corps, liés à

³⁷ *Hymne de la Mort*, v. 307 et 337.

³⁸ *Derniers vers*, sonnet VI (*Il faut laisser maisons [...]*).

³⁹ *Hymne de la Mort*, v. 115.

⁴⁰ *Sur la Mort de Marie*, CXIV, p. 165, v. 10-11.

la Mort et à la faute. Il est très probable qu'il avait retiré, de cette imprégnation chrétienne, une sourde inquiétude à l'égard de cette sensualité même qui lui prodiguait tant de délices. Il semble bien qu'elle apparaisse souvent dans les *Amours*. Nulle contradiction (encore une fois) entre cette crainte et l'ardeur sensuelle, l'inlassable désir de désirer dont fait preuve le "poète de la conquête amoureuse": tout au contraire, l'une appelait l'autre, et lui donnait son prix. Et il est permis de penser que la mort (celle de la jeune fille et l'approche de la sienne) lui apparaissait parfois comme l'unique apaisement, en tant qu'elle est résolution définitive de ce dualisme conflictuel du corps et de l'âme: comme l'espoir d'un "commerce" purement spirituel dont il se savait incapable en cette vie?⁴¹ Et la Mort prend ici ce même visage de déesse bienfaisante qu'elle avait déjà face à la Fortune. Elle seule purifie à jamais. Et l'insistance de Ronsard à évoquer parées de la candeur des anges ces jeunes filles auxquelles il demandait tant de petites privautés, cette insistance est comme un appel.

*

* *

C'est bien assez parlé de mort. Je voudrais montrer, pour conclure, que Ronsard ne chante la mort que parce qu'il est poète de l'immortalité: il ne s'agira plus de son ardente croyance en l'immortalité de l'âme telle que l'enseigne l'Eglise, mais de vœux plus secrets.

Comme nous le disions en commençant, le dernier mouvement de l'*Hymne de la Mort* (v. 315-318) nous livre une pensée qui est capitale chez Ronsard. Dans ces quatre vers, il exulte de pouvoir crier au visage de la Mort que "Vénus" et son "ame generative", c'est-à-dire le puissant instinct de la reproduction, "repare" incessamment les "fautes", les ravages de cette Mort trop orgueilleuse. Tant que ce monde existe, la vie a le dernier mot. Pensée lucrétienne. Ainsi donc, même au plan matériel et physique, la victoire de la Mort est une fausse victoire. Aperçoit-on toujours assez, en Ronsard, l'importance du thème de la fécondité? La poésie de la nature est chez lui poésie de la verdure, des

⁴¹ Parmi les aveux (très voilés) de cette espèce de honte qu'éprouve Ronsard, conscient de sa pesanteur charnelle, voir *ibidem*, CXVII, p. 172-173, v. 9-14.

eaux fertilisantes et des fleurs qui jaillissent en promesses de fruits. Son émotion à la mort des jeunes femmes n'est-elle pas la désolation de savoir que ces fleurs ne porteront pas de fruit, que "Marie" n'aura pas enfanté et sera morte tout entière?

L'admirable sonnet qui porte le n^o CIX dans l'édition Micha, sonnet dialogué entre le Passant et le Génie, s'ouvre sur quatre étranges vers, qui disent la stérilité:

Veu que ce marbre enserre un corps qui fut plus beau
Que celui de Narcisse ou celui de Clitie,
Je suis esmerveillé qu'une fleur n'est sortie
Comme elle fait d'Ajax, du creux de ce tombeau.

La terre est sèche et nue, comme brûlée. Que va répondre le Génie? Il va dire que:

... Si Ronsard vouloit sur sa Marie espandre
Des pleurs pour l'arroser, soudain l'humide cendre
Une fleur du sepulchre enfanteroit au jour.

Très profonde métaphore, qui nous révèle cette autre immortalité que Ronsard a voulu conquérir et donner. Ces larmes fécondantes, c'est la poésie qui se ressaisit du corps de la jeune fille, et qui, de cela même qui semblait dépouille de la Mort, fait une beauté "verbale", formelle, spirituelle, à jamais incorruptible. C'est pour la célébrer que nous sommes réunis, quatre-cents ans après.

Université Lyon II
France

Gabriel-André Pérouse

OD HYMNU O ŚMIERCI (1555) DO CYKLU NA ŚMIERĆ MARIII (1578)

Rozwijając w *Hymnie o śmierci* jej chrześcijańską koncepcję, Ronsard nie uniknie ujęć "pogańskich", ale to, co nam wydaje się heterogeniczne, dla niego stanowi jedność. Cykl *Na śmierć Marii* jest rodzajowo złożony z gatunków nie

legitymujących się antyczną proveniencją. Poeta chce wzruszyć i przekonać o szczerości swego wzruszenia - temat i chwyt artystyczne przekształca je w dzieło sztuki. Ewokacja imienia Marii ma uwiecznić to, co już przebrzmiało. Medytacja nad śmiercią jest medytacją nad stosunkiem sił, którego zrozumienie uświadamia człowiekowi jego kruchość. Ale siła słowa poetyckiego zwycięża śmierć, bo poeta ożywia we wspomnieniach minione chwile. Inną formą wyzwania śmierci jest ich wizja senna. Ale jest też niepokój na myśl o własnej, czekającej poetę "podróży". Odzywa się więc bunt istoty żywej, który Ronsard tłumił w hymnie z 1555 r. Ta rozbieżność ujęcia wyjaśnia się istotą "rodzaju" poetyckiego: inaczej wypowiadał się poeta jako przewodnik ludów w hymnie, inaczej w rodzajach mniej dostojnych. I tutaj nieobca jest poecie chrześcijańska koncepcja śmierci: Ronsard chce wierzyć - pragnienie dyktowane niestałością losu, bowiem świadomość płynności i nieuchwytności rzeczy ludzkich jest istotą poematów na śmierć Marii. Rozstrzygnięcie dualizmu ciała i duszy, śmierć jawi się jako oczyszczenie i nawet na planie fizycznym jej zwycięstwo jest fałszem: instynkt rozrodczy naprawia bowiem szkody, które wyrządza. Zmarła przedwcześnie Maria nie wydała nowego życia, ale z jej prochów wyrośnie kwiat, gdy padnie na nie łza poety - ta zapładniająca łza to poezja rodząca piękność "słowną", piękność duchową, piękność niezniszczalną.

(Kazimierz Kupisz)