

Caridad Martinez

RONSARD ET LE PROGRÈS
- CONSCIENCE DE MUTANT OU COMPLEXE DE DINAUSAURE?

C'est peut-être l'actualité de la question qui, dans la littérature du XVI^e siècle, a attiré mon attention sur le thème du changement culturel, thème lié à celui du travail et de la violence exercée sur la nature (l'homme y compris). Le sujet étant vaste et complexe, je me borne ici à le signaler dans quelques pièces de Ronsard, groupées sur la base d'un trait formel qui leur est commun: il s'agit de la formule "le premier qui..." (ou autre similaire due aux exigences de la syntaxe). Ce "premier" représente, d'une façon réelle ou symbolique, une invention, une nouveauté ou un changement quelconque, dont l'ensemble constitue l'histoire de la culture et des civilisations. Celle-ci se déroulerait à partir de ce que l'on appelle l'état de nature pour arriver à la situation présente, faisant par là inévitablement envisager son futur. C'est la formule traditionnelle dans toute la littérature (que ce soit chant ou plainte) du progrès¹. Ce n'est pas

¹ Comme référence pour Ronsard, on peut citer les poètes classiques Horace, Properce ou Tibulle. Une espèce de *summa* contemporaine est constituée par le *De rerum inventoribus* (Bâle, 1524), de l'italien Polydore Virgile (*De l'origine, invention et auteurs des choses*). C'est un fatras curieux, que l'on dirait exhaustif. Il s'occupe même de l'origine du "plus vieux métier du monde" qu'il attribue à Vénus dans ces termes (je cite d'après la traduction espagnole de 1576, *Los ocho libros Polidoro Virgilio ciudadano de Urbino, de los inventores de las cosas*): "Esta [Venus] pues (porque no pareciesse que ella sola era la deshonesto y codiciosa de los varones) fue la primera que (segun testifica Lactancio Firmiano en el libro primero, y como se lee en la Historia que los antiguos llamaron Sagrada) inventó el arte meretricia, y assimismo fue authora de que las mugeres dela isla de Chypre ganassen publicamente con sus cuerpos" (p. 158). Pour en revenir aux thèmes qui nous intéressent aujourd'hui, il s'occupe longuement de la navigation (il cite Properce et Horace "doliéndose de esta nuestra locura", p. 153), du commerce, de l'or..., ainsi que

seulement le thème introduit par elle qui nous intéresse, mais aussi les jeux subtils dans lesquels le poète la fait entrer et qui mettent très au clair l'ambiguïté (que le paradoxe me soit permis) des notions mêmes de travail et de progrès. Héros et pionniers qui ont fait reculer les frontières de l'espace et du temps, sont évoqués autant par les lourdes conséquences de leurs actions et par leurs parallèles contemporains (pas toujours glorieux) que par leurs prouesses. Le mythe étant ainsi mis en question, la poésie, contrairement à l'historiographie, exprime le sentiment qu'ils ont sorti le monde, et l'homme avec, et de sa sauvagerie et de son paradis. Et que leurs émules contemporains continuent de le faire. Ce n'est peut-être pas dans l'enfer qu'ils l'ont plongé, mais du moins dans un purgatoire où l'ironie et l'esprit des écrivains s'exercent à plaisir.

La littérature de la transition de l'ancien au nouveau régime avait de bonnes raisons pour se poser la question, qui était sans doute alors épineuse comme elle l'est de nos jours. Des valeurs et des notions aussi importantes que celles de vertu, travail, honneur², justice ou bonheur, étaient en cause (en train de se charger de nouveaux sens ou d'acquérir de nouvelles fonctions) en même temps que des problèmes moins abstraits comme la guerre ou la famine. Le lecteur actuel est par là sensible à cette poésie qui exprime sous le "fabuleux manteau" l'irréversibilité et l'accélération du procès de changement de la nature (que ce soit physique ou psychique). Elle l'exprime sous un double aspect d'affinement et de civilité d'un côté, et de complication et d'absurdité de l'autre, quand il ne s'agit pas carrément de dégénération. Elle sait rendre aussi l'ambiguïté et le parti-pris du discours à son

(cf. l'*Elegie à Grévin* de Ronsard) des comédies et tragédies (chap. XIII du troisième livre). Je veux aussi faire remarquer, puisque c'est un trait commun à nos poètes français, la double tradition, source ou mythologie auxquelles il fait allusion: à côté des classiques, les bibliques en faisant mention des *Antiquités* de Josèphe. Il y a également à relever cette réflexion sur les conséquences de la culture: "no se pueda assi con facilidad juzgar (como dize Plinio al principio del libro 7) si naturaleza fue para él madre piadosa, o madrastra cruel. Aunque no podemos dexar de confessar, que si nos contentáramos con lo que nos dio, estuvieran mucho mejor las cosas del mundo de lo que están" (p. 118).

² Un colloque a été consacré, en 1983, par l'Association Réforme, Humanisme, Renaissance, à *La catégorie de l'honnête dans la culture du XVI^{ème} siècle* (actes publiés par l'Université de Saint-Etienne, 1985).

propos: la prose spirituelle de Louise Labé dans son *Débat de Folie et d'Amour* en est un bon exemple.

Malgré leurs différences substantielles- ou justement à cause d'elles -, l'art de Ronsard, comme celui de Scève, présente à la réflexion du lecteur actuel, séduit mais aussi préoccupé par les réussites et les dégâts de l'homme à travers le temps³.

C'est pourquoi j'ai choisi ce thème pour rendre hommage à un maître et ami dont la bonté et l'enthousiasme m'ont accompagnée dès mes premières études. Son intelligence et son effort se sont exercés sur des oeuvres qui touchaient de près ce sujet. Je pense surtout maintenant à son édition, savamment annotée, du *Microcosme* de Maurice Scève, épopée du misérable et glorieux être humain, jeté dans l'histoire pour reconquérir laborieusement son impossible paradis.

Car c'est justement de cela qu'il s'agit. Le thème du changement (matériel et technique, institutionnel ou politique, moral et artistique - mot qui procède justement des métiers et techniques), est lié à l'âge d'or et à l'utopie⁴. Ces rêves de bonheur et de justice, que ce soit par nostalgie du passé ou dans un espoir de futur, par conscience de dégénération ou de perfectionnement, sont des idéaux forgés à partir des traits négatifs du présent. L'important est dans la tension entre les deux. C'est là qu'interviennent l'effort et le travail: il s'agit de renverser et de reconstruire.

Le champ sémantique du travail est immense chez Ronsard. Il doit être mis en rapport avec celui de la *h y b r i s* et l'adjectif "heureux". Ils sont présents un peu partout dans un oeuvre qui dépasse de beaucoup le corpus (pourtant important) résultant de la présence de la formule mentionnée.

³ Ronsard a présenté Nature mariée au Temps, mais épouse insatisfaite, dans l'*Hymne de l'Esté* (Laum. t. 12, pp. 36-37). D. Stone *L'évolution du sonnet amoureux chez Ronsard*, [dans:] *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, pp. 343-362. Stone a relevé, dans ces *Hymnes des saisons*, le thème du travail de la Nature, ainsi que celui de la poésie dans les introductions (pp. 348-349).

⁴ L'importance du thème de l'âge d'or dans l'oeuvre de Ronsard avait été signalée par Laumonier. E. Armstrong l'a étudié dans *Ronsard and the Age of Gold*, Cambridge University Press, 1968 (voir spécialement, pour ce qui est de notre propre sujet, "The Four Ages and Progress" et "Ronsard's natural surroundings, tastes and temperament idealised in his image of the Age of Gold", pp. 154 et suiv.). L'emploi du thème en fonction d'autres sujets a été étudié par Margolin, *L'Hymne de l'or et son ambiguïté*, BHR 1966, pp. 271-293, et par E. Balmas, *La scoperta dell'America e le lettere francesi del Cinquecento. Buon selvaggio*

Avant sa description, il me faut faire quelques remarques à propos de la présence de ces thèmes, de ces champs sémantiques et de cette formule, tout le long de l'oeuvre de l'auteur. Ces remarques concernent des questions de genre d'un côté, et des questions de style de l'autre. Dans des odes, des hymnes, des tombeaux, des épitaphes, des élégies, nous voyons se mêler l'éloge et le regret, mais le récit aussi. On voit par là ressortir vivement de l'ensemble l'histoire et l'autobiographie. La formule et les thèmes en question, aussi dispersés qu'insistants, scandent l'oeuvre de Ronsard, en lui donnant (un trait parmi d'autres) cette valeur épique qui, entrelacée de façon complexe avec le lyrisme, le caractérise⁵. Le mélange, comme la fragmentation et la dispersion ainsi que la répétition, concerneraient le style (au sens où le terme est employé en littérature comparée): il s'agit d'un trait maniériste⁶, auquel il faudrait ajouter le paradoxe et l'ambiguïté qui relèvent du macrocontexte. L'intertextualité est donc ici, sinon plus importante, du moins plus complexe qu'ailleurs. Personne ne doute plus de l'impossibilité de séparer la forme du contenu. En conséquence, à la tension dialectique de fonds dont nous parlions tout à l'heure (doublement axée: âge d'or/utopie, plongement dans l'histoire/son refus), il faut ajouter le dialogue qu'entretiennent entre elles non pas seulement les diverses pièces de notre corpus mais celui-ci avec d'autres que l'on pourrait découper dans l'oeuvre de notre poète⁷. Cela vaut comme expression de notre réserve pour la notion même de corpus. Précisons seulement que, s'il a été constitué d'après cette formule temporelle "le premier qui...", c'est parce qu'elle attire l'attention sur quelques

e terzo mondo, Milano, Editrice Viscontea, 1971. Voir aussi le premier chapitre ("La fin de l'Age d'Or") de D. Ménager, *Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes*, Genève, Droz, 1979 (le thème du travail revient souvent dans les pages de Ménager).

⁵ D. Ménager considère la "dispersion" et le "désordre" comme des traits essentiels de l'art de Ronsard. Il emploie l'expression "membra disjecta" (*op. cit.*, p. 7); "Rompre le dialogue de ces voix, ce serait rompre le texte lui-même, et, en outre, défigurer un poète dont le génie est ici" (p. 8). G. Demerson parle d'une "épopée de la civilisation", une "légende de l'humanité" (*La mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la "Pléiade"*, Genève, Droz, 1972, pp. 663 et 158).

⁶ Pour C.-G. Dubois le maniériste est un obsédé: il répète, il reprend... (*Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979).

⁷ Voilà la difficulté et l'insuffisance des anthologies thématiques (cf. par exemple celle de P. de Nolhac et F. Jukovsky: P. de Ron-

moments critiques où un changement est très lourd de futur⁸, et que ces moments ne sont pas toujours l'oeuvre d'une décision politique ou du pouvoir visible, mais de toute la société, de l'artiste, de l'*homo faber*, et qu'ils peuvent rester dans le secret⁹.

La nature (sa propre nature à lui, le monde extérieur, les "autres", sur lesquels il exerce son action) lui demandera peut-être un jour des comptes, puisqu'elle est capable d'une réponse. Si l'homme, second dieu, sait créer, il excelle à détruire. Et il risque par là sa propre destruction¹⁰. Ce sujet est en rapport avec le caractère sacré, divin, de la Nature (d'où l'importance de mythes, comme Vénus ou Amour, parfois banalisés). La philosophie et la mythologie païenne

s a r d, *Oeuvres choisies*, Paris, Classiques Garnier, 1969). Mais voilà aussi la difficulté et les hésitations du propre auteur pour donner un ordre générique à sa production lors des éditions successives de ses *Oeuvres*.

⁸ Cf. Montaigne, I, XXIII: "Le legislateur des Thuriens ordonna que quiconque voudroit, ou abolir une des vieilles loix, ou en establir une nouvelle, se presenteroit au peuple la corde au col: afin que si la nouvelleté n'estoit approuvée d'un chacun, il fut incontinent estranglé" (cit. C.-G. Dubois, *La curiosité des origines: spéculations de Guillaume Postel autour de ce qui est premier*, [dans:] *La curiosité à la Renaissance*, Société Française des Seiziémistes, Paris, SEDES, 1986, p. 37).

⁹ "Yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas". J. L. Borges, *El pudor de la historia* (1952), [dans:] *Otras inquisiciones*, Madrid-Buenos Aires, Alianza. Emecé, 1985, p. 166. Les événements racontés concernent la littérature, ainsi l'introduction du second acteur par Eschille ("Con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros. Un espectador profético hubiera visto que multitudes de apariencias futuras lo acompañaban: Hamlet y Fausto y Segismundo y Macbeth y Peer Gynt, y otros que, todavía, no pueden discernir nuestros ojos", p. 167), ou la transmission d'une admirable réponse d'un saxon par une chronique irlandaise ("No el día en que el sajón dijo sus palabras, sino aquel en que un enemigo las perpetuó marca una fecha histórica. Una fecha profética de algo que aún está en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la solidaridad del género humano", p. 169).

¹⁰ La *Complainte contre Fortune* ou l'*Élégie* de Gâtine en fournissent de bons exemples. Dans chacun d'eux la malédiction est présente. Tous deux envisagent la vengeance de la nature et la responsabilité de l'homme d'aujourd'hui envers le futur. Parmi les mentions de Prométhée dans l'oeuvre de Ronsard (qui, "second Protée", en fait son image - Laum., t. 4, p. 82, var. de 84-87 -, ainsi que celle de la Nature humaine, tel Adam - Laum., t. 8, pp. 217-), nombreuses sont celles qui parlent d'un monde heureux avant lui. Je relève pour mes propos deux appartenant au corpus: dans la pièce n° 20, sa malédiction (vv. 130-132) accompagne celle de l'inventeur (vv. 141-142); dans la pièce n° 12 (et puisque l'invention était prise in bona parte) il en était exempt, mais l'idée était présente par négation (v. 31).

se mêlent à des problèmes très graves et urgents¹¹, auxquels viennent s'ajouter des préoccupations très intellectuelles sur l'art: encore des faits relevant du contexte, encore des traits maniéristes. Parmi lesquels il ne faut pas en oublier d'autres liés à la production de l'art dans un milieu courtois. Si Jupiter est parfois le Roi ou les Titans sont les mutins, cela fait partie du jeu.

Les pièces de ce corpus, ordonnées chronologiquement, sont les suivantes¹²:

1. *L'Hymne de France*, 1549, Laum., t. 1, pp. 24-35, 224 vv.
2. *A Anthoine de Balf*, 1550, Laum., t. 1, pp. 128-131, 40 vv.
3. *A Jean Dorat, Odes*, 1550, Laum., t. 1, pp. 135-138, 48 vv.
4. *A Phébus lui vouant ses cheveux*, 1550, Laum., t. 2, pp. 7-9, 29 vv.
5. *A Michel Pierre de Mauléon*, 1550, Laum., t. 3, pp. 82-86, 66 vv.
6. *A Madame Marguerite*, 1552, Laum., t. 3, pp. 98-116, 324 vv.
7. *Ode à Michel de l'Hospital*, 1552, Laum., t. 3, pp. 118-163, 816 vv.
8. *Les Isles Fortunées*, 1553, Laum., t. 5, pp. 175-191, 268 vv.
9. *Élégie à J. de la Peruse*, 1553, Laum., t. 5, pp. 259-265, 96 vv.
10. *Épitafe de Hugues Salel*, 1554 Laum., t. 6, pp. 30-36, 100 vv.
11. *A Pierre de Pascal*, 1554, Laum., t. 6, pp. 61-94, 94 vv.
12. *Élégie du verre*, 1555, Laum., t. 6, pp. 165-171, 171 vv.

¹¹ Ils l'étaient alors, et nous en sommes encore là. Nos écologistes d'aujourd'hui le savent bien, obligés, par l'accélération des changements, à adopter des accents de plus en plus apocalyptiques. On parle même aujourd'hui d'une psychologie et d'une psychiatrie écologiques.

¹² A titre d'exemple, j'ajoute à la fin deux pièces en prose. Les références remettent à l'édition de P. Laumonier complétée par I. Silver et R. Lebègue (Paris, STFM) citée par l'abréviation "Laum." Aux pièces relevées d'une façon très peu systématique, dans la lecture courante, nous avons pu ajouter quelques autres à l'aide du répertoire de A. E. Creech, *Word-Index to the Poetic Works of Ronsard*, Leeds, W. S. Maney, 1972, 2 vols. Son maniement étant pénible et pas toujours rentable, nous ne pouvons pas nous vanter de l'avoir épuisé. Pourtant, même les indications qui se révélaient inutiles pour mon propos, ont servi pour apprécier des rapprochements syntactiques ou lexiques inéressants. Je tiens à exprimer ici mes remerciements à Mlle Ana Roca, étudiante de quatrième année. J'ai délaissé quelques emplois redondants ou peu significatifs: c'est le cas de Magny, "premier" à louer Du Thyer et donnant par là l'exemple à Du Bellay et à Ronsard lui-même (sonnet XVI, *Second Livre des Meslanges*, Laum., t. 10, p. 81). Il faut noter (ce qui ajoute à la limitation du corpus) que Ronsard parle parfois d'une invention sans employer la formule, voir par exemple Laum., t. 1, p. 92.

13. *L'Hinne de Bacus*, 1555, Laum., t. 6, pp. 177-190, 286 vv.
14. *Les Armes*, 1555, Laum., t. 6, pp. 204-211, 128 vv.
15. *La Chasse*, 1555, Laum., t. 6, pp. 231-242, 210 vv.
16. *Ode au Roy*, 1555, Laum., t. 7, pp. 24-34, 168 vv.
17. *Hymne de la Philosophie*, 1555, Laum., t. 8, pp. 85-102,
328 vv.
18. *Hymne des Astres*, 1555, Laum., t. 8, pp. 150-161, 256 vv.
19. *Hymne de la Mort*, 1555, Laum., t. 8, pp. 161-179, 344 vv.
20. *Exhortation pour la Paix*, 1558, Laum., t. 9, pp. 15-26,
220 vv.
21. *Complainte contre Fortune*, 1559, Laum., t. 10, pp. 16-38,
455 vv.
22. *A André Thévet*, 1560, Laum., t. 10, pp. 265-271, 102 vv.
23. *Elegie à Loïs des Masures*, 1560, Laum., t. 10, pp. 362-370,
136 vv.
24. *Hymne de l'Hyver*, 1563, Laum., t. 12, pp. 68-86, 398 vv.
25. *Elegie...*, 1563, Laum., t. 12, pp. 87-92, 110 vv.
26. *L'Orphée*, 1563, Laum., t. 12, pp. 126-141, 350 vv.
27. *Elegie des Armairies*, 1563-1564, Laum., t. 12, pp. 238-
-243, 74 vv.
28. *Pour le trophée d'Amour. A la comedie*, 1565, Laum., t. 13,
pp. 218-220, 48 vv.
29. *Elegie de Pierre de Ronsard à J. Grevin*, 1561, Laum., t. 14,
pp. 193-199, 148 vv.
30. *Le Pin*, 1569, Laum., t. 15, pp. 178-185, 170 vv.
31. *Les Amours d'Eurymedon et de Callirée*, 1578, Laum., t. 17,
pp. 144-165: 1) *Stances*, pp. 144-165, 2) *Sonnet*, p. 165.
32. *Sonnet I*, dans: *Les Amours diverses*, 1578, (var. de 1584-
-1587), Laum., t. 17, p. 297.
33. *Elegie sur le livre de la chasse du feu Roy Charles IX*, 1584,
Laum., t. 18, pp. 58-61, 60 vv.
34. *Discours à Monsieur de Cheverny*, 1584, Laum., t. 18, pp. 96-
-105, 204 vv.
35. *Discours*, 1584, Laum., t. 18, pp. 128-143, 282 vv.
36. *Elegie*, 1584, Laum., t. 18, pp. 143-147, 68 vv.
37. *Hynne X. De Mercure*, 1587, Laum., t. 18, pp. 265-274,
204 vv.
38. *Au Lecteur*, préface aux *Odes*, 1550, Laum., t. 1, pp. 43-50.
39. *Abregé de l'art poétique françoys*, 1565, Laum., t. 14,
pp. 3-35.

Il importe, dans ce corpus, de considérer deux questions: l'invention dont il s'agit et la valorisation que le processus initié par elle reçoit dans le poème.

Dans la plupart des cas, quatorze ou quinze pièces, il s'agit de la poésie et des lettres. On ne peut pas en préciser le chiffre à cause du mélange des thèmes dans le contexte du poème. Cela pourrait aller de soi, mais parfois c'est justement la formule elle-même qui, en rapport à ces thèmes, contribue à les relier¹³. C'est le cas par exemple de la pièce n° 21 (*Complainte contre Fortune*, vv. 78 et 385, et j'y reviendrai). La valorisation de la poésie et des lettres, on s'y attendait bien, est positive. Mais dans quelques cas, des remarques doivent être faites. Dans la pièce n° 7, les "premiers" étaient les poètes divins, par rapport auxquels le changement dont les poètes humains¹⁴ sont le résultat, représente une chute. Dans la pièce n° 10, l'objet de l'éloge a été, pour sa traduction de l'*Illiade*, le premier à obtenir la faveur du roi¹⁵, en affranchissant par là les Muses de pauvreté, mais cela a été fait au prix d'o s e r "rensangler" les vers, en répandant à nouveau le sang Troyen, et de "roc-cire" Hector "par les vers d'un François"; contrairement, son modèle Homère (l'idée de répétition est importante dans tout le poème), avait été aveuglé "pour avoir par ses vers rafraîchi la misere / des malheureus Troyens, et pour avoir encor par ses vers retrainé la charogne d'Hector, / pour avoir retrainé la mole Cyprienne, / pour avoir ressouillé la poudre Phrygienne / au sang de Sarpedon, et pour avoir laissé / encor Mars res-saigner, de sa plume blessé" (vv. 9-16). Le vœu qui constitue la deuxième partie du poème, et qui décrit le paradis des poètes (champs [Elysées], champs délicieux, traits de l'âge d'or, dans un passage scandé par l'adverbe là), débute par une réserve à propos justement de l'idée principal de paradis: "Ainsi toi bienheureux, si poète heureux se treuve [...]" (v. 41), et reprend à la fin l'opposition pauvreté/gain liée

¹³ Cf. P. Valéry, *De l'éminente dignité des arts du feu*, [dans:] *Oeuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 1971 (1960), p. 1243.

¹⁴ Voir D. Gilman, *Ronsard et le poète humain*, BHR 1983, pp. 87-101.

¹⁵ Celui-ci est aussi "premier": la question de l'excellence se mêle à celle du temps; mais il s'agit d'un jeu de mots banal pour François I.

aux lettres en faisant intervenir le "je" de l'auteur (à remarquer l'ambiguïté du "premier" du vers 96), plongé *hic et nunc* dans la misère.

Dans la pièce n° 21, déjà mentionnée, on parle des bienfaits du protecteur du poète comme étant à la base de son oeuvre, "pour autant que vostre bonne chere / de mon ambition fut la source premiere" (vv. 77-78); le passage où le poète - en général - se jette "affamé" et "éshonté" sur la nourriture des faveurs, est notable (vv. 431 et suiv.). Lorsqu'on passe au niveau historique, avec l'expédition de Villegaignon, on annonce à celui-ci l'abomination de la part des peuples américains de sa "voile premiere" (v. 385) marquant leur sortie de l'état de nature, avec des vers où le thème de l'ambition réapparaît: "Et l'aspre ambition tourmenter les viendra, / comme elle fait icy nous autres pauvres hommés" (vv. 376-377)¹⁶. Entre le niveau personnel et le collectif, entre le thème du changement dans la propre vie et celui du changement culturel et historique, le passage se fait à travers le mythe français et renaissant du voyage en Italie, rêve esthétique et de conquête qui glisse sur celui de la France Antartique (vv. 337-352). Mais c'est tout le poème dans son ensemble qui aurait pu s'intituler *Le Voyage*.

D'autres notions servent à relier poésie et expansion dans ce poème, tels le travail et la hardiesse: "[...] avecques grand travail tout le premier je suis / qui de Grece ay conduit les Muses en la France, / et premier mesuré leurs

¹⁶ Dans la description de cet état de nature (passage relevé par tous les commentateurs du thème de l'âge d'or - vers 379 - chez Ronsard) on trouve les expressions "son premier désir" et "leur première vie" (vv. 360 et 370). Elles peuvent servir d'exemples de la connexion entre "premier" comme origine et cause de changement, et "premier" comme originaire et antérieur. Dans l'*Ode à Michel de l'Hospital* (pièce n° 7), les poètes divins étaient appelés "premiers" dans une claire acception d'excellence (v. 573), mais aussi d'état de grâce (v. 595); cf. l'*Élégie à Grévin* (pièce n° 29), où, à l'excellence que leur accorde le poème se mêle, avec notre formule, le sens temporel et causal: "Ils furent les premiers qui la Theologie / et le sçavoir hautain de nostre Astrologie, / par un art tres subtil de fables ont voilé / et des yeux ignorans du peuple reculé" (vv. 95-98). Dans les *Amours d'Eurymedon et de Callirée* (pièce n° 31), lorsque l'on parle des "premiers Dieux" (v. 26 des *Stances*, p. 149), les deux sens y sont présents. Ce n'est pas pour ce vers, tout à fait secondaire pour notre propos, que cette pièce est dans notre corpus, mais pour les *Stances* du début - p. 146, vv. 55-56, voir note 23 et pour le sonnet où Callirée parle contre la chasse - p. 165.

pas à ma cadence, / et en lieu du langage et Romain et Gregeois / premier les fis parler le langage François, / tout h a r d i m'opposant à la tourbe ignorante" (vv. 96-101); "Certes pour le loyer d'avoir tant l a b o u r é, / de les rendre trop fins, quand ils auront l'usage / de cognoistre le mal, ils viendront au rivage / où ton Camp est assis, et en te maudissant / iront avec le feu ta faute punissant / abominant le jour où ta voile premiere / blanchit sur le sablon de leur rive estrangere. / Pour ce laisse les là¹⁷, et n'attache à leur col / le joug de servitude, ainçois le dur licol / qui les estrangleroit sous l'a u d a c e cruelle / d'un Tyran, ou d'un Juge, ou d'une loy nouvelle" (vv. 380-390; c'est moi qui souligne). Tout de suite après l'énumération de la longue suite de malheurs dans lesquels le colonisateur va plonger l'"heureuse gent" qui vit "joyeusement" (vv. 391-392), dans le même vers, le poète retourne à ses moutons, à son propre malheur et à son audace.

Déjà dans le passage qui avait posé le thème à un niveau de généralisation, nous avons vu Malheur jouer un rôle important dans le royaume de la Fée Fortune, être envoyé à Paris et finalement entrer dans le propre lit du poète et envahir tous ses membres: la suite nous l'avait montré plongé dans le travail et l'agitation, poussé par l'ambition (à remarquer son synonyme "espérance"), source de tout malheur¹⁸. C'est justement sur ce mot que se termine le poème. Mais arrivés à ce point, il faut remarquer que le mot s'inscrit ici dans son e n v o i entrant dans une profession de poétique de la consolation: l'objet du poème étant en dernier terme le poème

¹⁷ Encore ce "là" paradisiaque qu'il faut mettre ici face à face avec celui qui scande la description du monde réel et présent, le *hic et nunc* (vv. 211-234).

¹⁸ Pour "malheur" (personnifié ou non) voir par exemple 228, 238, 241, 247, 249, 251-252 (" [...] Malheur, bien-heureux de faire comme luy quelque autre malheureux"), 257, 276, 289, 394, 397, 400 et 456. Pour "travail", vv. 96, 232 (où "laboureurs" indique non seulement une situation sociale mais l'assujettissement au travail), 270, 380 ("labouré"). Pour "ambition", v. 449, en plus de ceux déjà cités dans le texte. Quant à "espérance" (comme au malheur, tout un passage lui est consacré) elle est explicitement mentionnée aux vv. 198, 275, 290, 293, 306, 325; cette "fauce", "féconde" (en maux)", "sémence des maux", "mechante lice", etc., attire naturellement la mention de la "pauvre sottie Pandore" (v. 297). Cet espoir et cette ambition sont à opposer au "premier desir" que l'on prête aux hommes à l'état de nature (voir note 16). Dans les *Amours* de 1552, Ronsard s'adres-

lui-même, il aura servi à "décharger" son auteur de sa "griève douleur" (v. 455), et le Cardinal de Châtillon (l'un des objets du poème, et non pas des moindres, qui a été explicitement signalé dans le texte comme protecteur du poète) aura accompli par là son rôle de dedicataire et de lecteur idéal, rôle très important dans le processus poétique. Mais rôle paradoxal pour ce qui fait la matière du poème, comme l'auteur lui-même le signale d'une façon très claire, en répétant les termes élémentaires "bon" et "mauvais": "[...] depuis que le destin (fust mauvais, ou fust bon) / à vous me presenta pour chanter vostre nom. / Je di bon et mauvais: car certes il me semble / que le destin fut bon et mauvais tout ensemble" (vv. 67-69).

Un paradoxe similaire ressort de l'ode à *André Thévét* (pièce n° 22), où même le rythme dansant aide le jeu. Dans le développement poétique du procès de civilisation, à cet homme réel mais inconnu, qui "hardi" (pas heureux...), pour en faire un bateau coupa le pin (si représentatif¹⁹), se substitue le mythique Jason. La blessure infligée par ces parvenus à la vieille et noble nature (qui les reçoit pourtant avec une joie et une curiosité tout à fait ingénues, inconsciente du danger représenté par la "charrette de Neptune"²⁰) est souligné en passant. Comparé à eux par une hyperbole ironique, André Thévét les suit, objet immédiat de l'éloge pour avoir décrit les mondes lointains qu'ils a v u s par lui-même. La dernière partie du poème fait intervenir la même question que les pièces n° 10 et 21: celle de l'opposition pauvreté-gain, liée aux lettres par la voie de la protection des états, des mécènes, des grands (s'agirait-il de leur gain à eux?) Quel était donc l'objet réel de l'éloge, et l'objet en dernier terme du poème? A partir de la juxtaposition d'objets, dont le glissement se fait par des enchaînements (le relatif "qui",

sait à la "malencontreuse meschante esperance [...] Harpye, salle oyseau [...] au fond du Pandorin vaisseau" (Laum., t. 4, 85-86). Lorsque Du Bellay parle de l'"espoir miserable" qui fait de lui un Prométhée, le contexte lui donne son sens d'ambition (*Regrets*, 10).

¹⁹ Il l'est doublement: parce qu'il remet, dans le contexte de la tradition littéraire, à l'un des traits qui marquent la sortie de l'âge d'or (cf. Ovide, *Métamorphoses*, I, 94-96), et parce qu'il reçoit, dans le contexte de l'oeuvre de Ronsard, un traitement tout à fait personnel (cf. *Le Pin*, pièce n° 29 de ce corpus mais ce n'est qu'un exemple).

²⁰ A remarquer la distinction entre Thétys et Neptune (vv. 12-13): la mer elle-même d'un côté, et le pouvoir (économique, politique) lié à sa domination, d'un autre.

la notion de "port"), nous voyons retomber sur tous - comme dans la pièce 21 - la même responsabilité, et planer le même soupçon d'avarice (la dualité utile/inutile, v. 2, est ici importante) sur tout le phénomène d'ensemble des voyages contemporains.

Ces exemples suffisent à montrer la difficulté de séparer les thèmes liés par la formule elle-même ou par des notions qui lui sont annexées. Ce sont là des traits de la poétique de l'auteur énoncés dès 1550: à son goût de la diversité que, en rapport avec la liberté, il a continué à prôner jusqu'à la fin (pièce n° 23), il ajoutait celui de la répétition de quelques "atomes": "je redi souvent mêmes mots, mêmes sentences, et mêmes traits de vers, en cela imitateur des poètes Grecs, et principalement d'Homere, qui jamais, ou bien peu ne change un bon mot, ou quelque trac de bons vers, quand une fois il se l'est fait familier. Je me plais à souvent redire, le miel de mes vers, les ailes de mes vers, l'arc de ma muse, mes vers sucrés, un trait ailé, empaner la mémoire, l'honneur altéré des cieus, et autres semblables atomes, par lesquels j'ai composé le petit monde de mes inventions" (pièce n° 38)²¹. Ce qui n'empêche pas que, dans plusieurs pièces (n°s 12 à 15, 20 à 22, 25 et 26, 31, 36, 38), il s'agit d'une façon très concrète des techniques liées à la civilisation: la navigation, l'exploitation des mines, le déboisement et le défrichement, l'agriculture, la chasse, la génétique prescientifique, la teinture, l'orthographe..., ainsi que la loi et autres institutions. A leurs côtés, nous voyons apparaître les sciences fondamentales, comme l'astronomie (n°s 18 et 24) et la philosophie (n° 17), ainsi que le pouvoir de représentation (n°s 27, 31 et 32, 34). Finalement, c'est tout le processus "culture versus nature", tout le phénomène de la civilisation dans

²¹ Les lignes 116-128; dans cet avertissement *Au Lecteur des Odes* de 1550 se retrouvaient, par rapport à la poésie, tous les concepts dont il est question ici par rapport à la civilisation (travail, ambition, hardiesse, bonheur...); en même temps, l'image du champ labouré, qui est à rapprocher de celle du jardin, tant de fois employée par Ronsard pour parler de poésie. Je remets le lecteur au jardin construit vers 1559 par Vignola à la Villa Lante de Bagnaia: à partir d'une image (un parc) de la nature primigène, on arrive à celle de la civilisation à travers l'axe de l'histoire de l'humanité (les fontaines représentant les diverses inventions). Un colloque sur *Il giardino come labirinto della storia* s'est tenu à Palermo et Cefalù en 1985.

son ensemble, qui nous est présenté (*Hymne de Mercure*, pièce n° 37). *Le trophée d'Amour*, n° 28, nous avait montré celui-ci sortant le monde du Chaos, comme l'origine et la cause de l'ordre de la nature). Dans les derniers poèmes du corpus (36 et 37), que par leur signification et par leur situation nous considérons capitaux, le génie du poète a mûri et il est arrivé à une synthèse parfaite. Mais déjà la pièce n° 30 en était un bon exemple.

L'importance de quelques pièces pour ce qui nous intéresse aujourd'hui permet de dégager de l'ensemble un corpus restreint, formé par les poèmes suivants: *L'Hymne de France* (n° 1), *Les Isles Fortunées* (n° 8), *Elegie du verre* (n° 12), *L'Hinne de Bacus* (n° 13), *Les Armes* (n° 14), *La Chasse* (n° 15), *L'Hymne de la Philosophie* (n° 17), *l'Hymne des Astres* (n° 18), *l'Exhortation pour la Paix* (n° 20), *la Complainte contre Fortune* (n° 21), *A André Thévet* (n° 22), *l'Hymne de l'Hyver* (n° 24), *l'Elegie au Seigneur Baillon, Tresorier de l'Esperne du Roy* (n° 25), *L'Orphée* (n° 26), *l'Elegie des Armairies* (n° 27), *Le Pin* (n° 30), *l'Elegie [contre les bûcherons de la forêt de Gâtine]* (n° 36), et *l'Hymne de Mercure* (n° 37). Dans leur diversité et leurs beautés spécifiques - qui n'excluent pas l'ironie et le ludique - l'ensemble permettrait d'adhérer à la valeur prophétique de la poésie: on y voit ressortir la guerre comme remède monstrueux à la surpopulation, la désertisation, la faim et la soif comme effets paradoxaux de l'avarice et du travail, le racisme, l'insécurité... la peur, celle qui mène à la violence et celle qui en provient. Les plus graves préoccupations de notre temps se projettent sur les traits, parfois très noirs, du temps de Ronsard, ce temps qu'il appelait son "sicle de boue", un "sicle eshonté"²².

Essayons de dégager une possible évolution, autant pour les sujets que pour l'attitude. Pour ce qui est des sujets, le corpus débute par une longue série (n°^{OS} 1 à 10) dans une période courte où le thème de la poésie et des lettres est le plus important. Par la suite, les techniques proprement dites commencent à apparaître de plus en plus fréquemment et le premier thème ne sera exclusif que dans une petite proportion (n°^{OS} 16, 19, 23, 29, 33). A un moment donné (1563), le poème

²² Laum., t. 18, p. 40, vv. 69 et 79.

Les Armoires (n° 27) lie l'évolution historique à la question de la représentation, et cette pièce est la première d'un groupe de quatre (n°s 27, 31, 32 et 34), qui n'a pas de pareil dans la première moitié²³. On serait tenté de conclure que notre poète a opéré à cette époque-là une réflexion sur ce que nous considérons aujourd'hui un caractère important du processus de changement culturel: le langage au sens le plus large, le symbolisme et le discours.

Quant à la valorisation des changements, nous avons groupé les pièces en quatre catégories: 1) degré zéro (le poète ne semble pas se prononcer); 2) le poète voit un progrès dans l'invention dont il s'agit, ou le processus civilisateur qui l'accompagne (étant donné que le thème de la poésie et des lettres est majoritaire, c'est à elles que souvent la formule est liée, mais le reste est à côté); 3) le poète y voit l'origine ou le signe d'une dégénération, une cause de malheur; 4) la structure du poème étant paradoxal, son sens reste ambigu ou contradictoire.

De l'examen de ces catégories, il résulte que dans la première partie du corpus la valoration est positive, à une seule exception près (pièce n° 14), tandis que dans la deuxième partie (à partir de 1558, donc peu avant les *Oeuvres* de 1560), la proportion du négatif augmente (n°s 20, 21, 31.2, 35, 36), parfois accompagné du paradoxe: si dans les n°s 8, 10 et 24 il côtoie le positif, il accompagne le négatif dans les n°s 22, 25 et il domine dans les n°s 18, 27, 28, 30, 31 et 37. Quant au degré zéro, il apparaît en 1560 dans la pièce n° 23, et se poursuit jusqu'à la dernière édition collective en vie du poète (n°s 29, 32 et 33). Mais ces catégories sont inséparables des thèmes: lorsque la valoration est positive, c'est parce qu'il s'agit presque toujours de la poésie et des lettres ou de techniques devenant dans le contexte du poème leur image (cf. n°s 12, 13, 16: le verre, le vin, la navigation en rapport avec Francus et son poème). Au contraire, lorsque l'invention ou le premier acte évoqué sont en rapport avec la

²³ Pour la pièce n° 31.1, voir *Properce*, II, XII. Cf. Scève, *Délie*, LIX, où il s'agit du nom, mais la question est la même, le couple symbolisme-interprétation: le signe remettant à un ou plusieurs attributs du signifié, le poète en développe un ou bien le refuse au profit d'un autre.

violence ou l'avarice, ils sont condamnés (ex., *Les armes* n° 14, et pour cause; mais on peut voir des techniques apparemment pacifiques aboutir à la guerre, comme dans l'*Elegie* de Gâtine, pièce n° 36). Une seule exception dans cette coïncidence (technique menant à la violence et valorisation négative) se trouve dans *La Chasse* (n° 15) qui est louée pour l'obtention sélective des races de chiens, et ceux-ci pour l'invention du pourpre, au moyen d'une fable apparentée aux αἴτια²⁴. Mais on peut lui opposer la pièce n° 31.2, où la chasse est condamnée pour sa double violence, -contre ses victimes et contre celui qui la pratique, dans un sonnet mis dans la bouche de l'amie du chasseur qui finit par s'identifier à Vénus. A partir des *Armes*, les techniques sont là pour être l'objet d'une condamnation à laquelle elles n'échappent que par le paradoxe. Seule exception, *L'Orphée* (n° 26). La raison? On s'y attendait bien: la navigation a favorisé une fusion entre cultures au profit de l'art.

Malgré cette ligne dominante, le paradoxe (déjà présent dans les pièces n° 8 et 10) commence à envahir le corpus à partir de la pièce n° 18, l'*Hymne des Astres*. Seul (n° 27, 28, 30, 31.1 et 37) ou mêlé à la valorisation positive (n° 24) ou négative (n° 22 et 25), même au degré zéro (n° 23), il culminera à la fin du corpus. Après la terrible et prophétique *Elegie* de Gâtine, nous pourrions lire ces vers dans l'*Hymne de Mercure*:

La peine, la sueur tousjours marchent devant:
 l'homme, par le labeur meditant et resvant
 et se rongant soy-mesme, en repensant invente
 toutes choses: ainsi que Jupiter enfante
 Pallas de son cerveau, il enfante du sien
 et se fait seul autheur de son mal et son bien.
 Courrier je te saluë, et tes vertus cognues,
 seigneur des carrefours, des places et des rues,
 tresbon entre les bons, et qui mauvais effais
 verses quand tu es joint avecques les mauvais,
 alquemiste, marchant, couratier et le Prince

²⁴ Callimaque. Cf. Pernette du Guillet (*Conde Claros de Adonis*) et Belleau.

de ceux qui ont les mains sujettes à la pince,
 bazané, fantastic, retiré, songe-creux,
 aux pieds tousjours au guet, aux pouces dangereux.

(vv. 125-138)

Dans cette fin du corpus, il faut noter la situation des pièces dans les *Oeuvres*, qui ajoute à leur caractère paradoxal. Cet *Hymne de Mercure* est le premier hymne nouveau dans l'édition posthume de 1587 (il n'y en a que trois, et ils figurent ensemble à la fin). Quant à l'*Elegie* de Gâtine, qui le précède dans notre corpus, elle est la dernière élégie (et elle est nouvelle) dans la dernière édition des *Oeuvres* en vie du poète. Et cette élégie, si belle et si grave, vient juste après une autre pièce nouvelle de 1585, un curieux *Discours* (n^o 35), épithalame burlesque où notre formule figure appliquée à une entremetteuse; cf. le vers cité *supra*, où Mercure est appelé "couratier", et le vers 271 de ce *Discours*, où une vieille conseille au poète, comme remède d'amour, l'amour des "femmes vénales" (l'expression est de Lebègue) à travers les bons offices de "Jeanne la grise / de Venus courratiere". Son parler met fin à la pièce, très amusante, où l'âge d'or avait été mis en rapport avec l'amour libre (et par là, avec la poésie):

Que j'aime la saison, où le mari de Rhée
 gouvernoit sous sa faux la terre bien-heurée.
 Lors Hymen n'estoit Dieu, et encores le doy
 ne cognoissoit l'anneau, le Prestre, ny la Loy.
 Le plaisir estoit libre, et l'ardeur necessaire
 de Venus la germeuse estoit par tout vulgaire,
 sous un arbre, en un antre, en un chemin fourché,
 et la honte pour lors n'estoit encor peché.
 Encores s'ignoroit l'amour acquise à force,
 dots, anneaux et contracts, la plainte et le divorce,
 et le nom de mari, qui semble si cruel,
 et pour un petit mot un mal perpetuel.

(vv. 97-108)

La poésie s'y mêle:

Si tu n'eusses, contant, ta liberté vendue,

je t'eusse plus celebre et plus noble rendue
 que les trois feux des trois à Rome si connus,
 precepteurs delicats des enfans de Venus,
 qui ont chanté Lesbie et Cynthie et Corinne,
 et les chantant encor dessous l'ombre Myrtinne.

Telle je t'eusse fait, et me l'avoit promis
 Cypris, qui pour parade en ses cheveux a mis
 Le Myrte entortillé, et qui donna pour proye
 Helene Amycléenne au beau berger de Troye.

(vv. 109-118)

Nous avons mentionné, il y a un moment, la malédiction, à l'entremetteuse qui a détourné du poète sa bien-aimée pour la livrer à un mari. Eh bien, celui-ci aussi en recevra une qui atteint la femme, et qui est, naturellement, l'impotence:

Paresseux au mestier qu'enseigne la Cyprine,
 De sa femme jamais n'eschauffe la poitrine:
 ains morne par le froid qui le germe defend,
 jamais entre ses bras ne branle son enfant,
 à fin qu'elle cognoisse abhorrant sa malice,
 qu'un bon coeur ne vend point l'amour pour l'avarice.

(vv. 161-166)

Pour conclure il faut tenir compte de ce que l'*Elegie* de Gâtine, si univoque dans sa condamnation du progrès (l'agriculture qui abat le bois, sacré et nourricier, tue la nature et par là l'homme dont la "main embesognée" est seule coupable), et qui nous a guidés comme un fil d'Ariadne dans notre enquête, se termine pourtant par la fameuse sentence:

O Dieux, que veritable est la Philosophie,
 qui dit que toute chose à la fin perira,
 et qu'en changeant de forme une autre vestira:
 de Tempé la vallée un jour sera montagne,
 et la cyme d'Athos une large campagne,
 Neptune quelquefois de blé sera couvert.
 La matiere demeure, et la forme se perd.

A ce moment-là, l'on se souvient de l'*Hymne de la Philosophie* (n° 17) et d'autres éloges que l'auteur lui a consacrés

dans son oeuvre. Est-ce qu'il y en aurait un dans cet oeuvre si varié, si riche et paradoxal, en rapport avec le sujet qui nous occupe, celui du changement historique et culturel? On peut répondre affirmativement. L'auteur se voit, comme l'humanité, comme la Nature, en plein changement, un changement de plus en plus accéléré qui devient parfois angoissant. Mais s'il évoque le repos, la beauté et la justice idéals, ce n'est que comme modèle: il ne s'abandonne pas à la nostalgie, il ne semble pas rêver d'états de civilisation révolus. Il fait un choix pour le travail et l'action, dont l'éloge va de pair avec son mépris de la paresse et sa propre ignorance du découragement²⁵. Seulement, il sait distinguer entre le travail qui n'obéit qu'à l'avarice et celui qui, à l'image de la Nature, crée et régénère. Et, à toutes ces questions, il mêle la poésie: c'était son travail à lui, son âge d'or aussi: "heureuse félicité de la vie" appelait-il l'"étude" - synonyme d'effort - des bonnes lettres, et Du Bellay saluait comme "heureuses" les Nymphes de sa Gastine et les ondes de son Loir, dès 1550²⁶.

Il avait peut-être l'espoir que son travail, comme la poésie en général, contribuât par la réflexion et la sagesse, mais aussi par le plaisir et la beauté, à compenser un peu le travail de tous ces agités, acharnés à détruire et à enlaidir le monde. Le poète se teintait ainsi de philosophe. N'était-ce pas une utopie?²⁷

Il reste néanmoins un optimisme fondamental - qui côtoie d'autres aspects non moins indéniables - et qui explique le travail énorme accompli dans la réalisation de son oeuvre. Sa foi au renouvellement persista, avec sa conception ludique de la création, jusqu'à ses derniers jours. Dans le *Discours* de 1584 cité plus haut, il se montrait conscient d'être un chaînon dans la vie comme dans la tradition littéraire, quand, après

²⁵ Pièce n° 31.1, v. 40, et Laum., t. 18, p. 40, v. 73. Cf. l'attitude du bourgeois dans l'*Hymne des pères de famille* (ironique?), où elle figure parmi les dangers qu'ils redoutent tant (Laum., t. 18, p. 279, vv. 109-113).

²⁶ Voir Laum., t. 1, pp. 43-44 et 56.

²⁷ "Ton cheval en nul lieu ne chemine", dans *L'ombre du cheval* (Laum., t. 15, p. 144, v. 46; c'est moi qui souligne). Il s'agit d'un cheval qui ne donne "mal-an" (peine et travail), et qui n'est pas non plus ni guerrier ni trompeur: simple coïncidence?

la mention des poètes qu'il faisait apparaître dans son paradis érotique, il concluait:

Encor'qu'ils soyent premiers: de Nature le sein
est toujours tetineux pour tout le genre humain:
chacun le peut succer, et sa vertu feconde
ne se vieillist jamais non plus que fait le monde.

(vv. 123-126)

Université de Barcelona
Espagne

Caridad Martinez

RONSARD I POSTĘP

- ŚWIADOMOŚĆ ZMIENNOŚCI CZY KOMPLEKS DINOZAURA?

W swym artykule Caridad Martinez omawia frapujący ciągle temat rozwoju cywilizacji i jej skutków dla człowieka. Materiał do analizy stanowi wybrana z dzieła Ronsarda pewna grupa poematów, charakteryzująca się jako wyróżnikiem obecnością formuły "pierwszy, który". Na podstawie badanych utworów autorka dochodzi do następujących wniosków. Stosunek Ronsarda do rozwoju cywilizacji nie jest jednoznaczny. "Książę Poetów" z jednej strony wita z radością i entuzjazmem rozwój nauki, literatury, postęp w dziedzinach technicznych, dzięki pracy *homo faber*, z drugiej jednak boleje nad utratą stanu szczęśliwości, owego "złotego wieku", z którego postęp wyrwał ludzkość.

Autorka zauważa w wybranych utworach pewną ewolucję w ocenie postępu cywilizacyjnego. Jej zdaniem można wyróżnić u Ronsarda cztery etapy: 1) poeta nie wypowiada się w ogóle (Martinez określa to mianem "stopnia zero"); 2) poeta jest świadom postępu i zwłaszcza rozwój literatury i sztuki wita z radością; 3) poeta w postępie w dziedzinie technicznej widzi źródło degeneracji i powód wszelkich nieszczęść; 4) okres powstawania utworów, których sens jest często sprzeczny lub niejednoznaczny.

W konkluzji autorka dochodzi do wniosku, że Ronsard świadom jest nieuchronności postępu i rozwoju cywilizacji, zdając sobie równocześnie sprawę z konieczności rozwagi i roztropności. Poeta wygłasza pochwałę pracy odnosząc się zarazem z pogardą do lenistwa i bezczynności, a gorąca wiara w dążenie ku nowemu, zgodna z ludyczną koncepcją jego twórczości, nie opuszczała go do końca życia.

(Ewa Janiszewska-Kozłowska)