

Figures de l'enthousiasme dans *Les Amours* de Ronsard

Benedikte Andersson

Université de Lille, ALITHILA

Lorsque Ronsard publie ses *Amours* en 1552-1553, le terme « enthousiasme » est alors récent en français : Rabelais vient de l'emprunter au grec dans le prologue du *Tiers Livre* en 1546, à propos de « ceste bouteille » à laquelle « l'auteur » boit en écrivant : « c'est mon vray et seul Helicon : c'est ma fontaine Caballine : c'est mon unique Enthusiasme »¹. Ainsi l'« enthousiasme » est-il associé, dès son apparition en français, au mythe de l'inspiration par les Muses, nées sur l'Hélicon, où coule la fameuse source Hippocrène, jaillie sous le sabot de Pégase et elle-même consacrée aux neuf Sœurs. Si ni Ronsard ni Muret n'utilisent le terme d'« enthousiasme », préférant d'autres synonymes, le grec « manie », le latin « fureur », le français « folie »², le recueil dédiée à Cassandre s'ouvre néanmoins, dans le « Vœu » inaugural, sur le même paysage mythique, constitué du « mont natal » et du « bord du chevalin crystal »³. Et l'enthousiasme pointe à l'évocation de Cassandre, « UNE BEAUTE QUI SAGEMENT AFFOLE »⁴. La formule désigne la beauté comme source de folie et associe paradoxalement folie et sagesse, révélant le caractère néo-platonicien de l'enthousiasme en question. Ainsi, dans le « Vœu » inaugural, deux versions de l'enthousiasme se côtoient, selon que l'inspiration provienne des Muses

1 François RABELAIS, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon avec la collab. de François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 349 (ainsi que les notes correspondantes, p. 1367).

2 Voir François ROUGET, « Inspiration », in *Dictionnaire de Pierre de Ronsard*, éd. François Rouget, Paris, Champion, 2015.

3 Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, S.T.F.M., à partir de 1914 (désormais abrégée par Lm), t. IV, p. 4, « Vœu », v. 2 et 3. Le sonnet mentionne également le fleuve Eurote, « Fleuve de Thessalie dédié aus Muses », selon Marc-Antoine de Muret : RONSARD et MURET, *Les Amours, leurs commentaires* (1553), éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier Érudition, 1999, p. 13. Étonnamment, Muret ne reconnaît pas dans le « chevalin crystal » la source Hippocrène mais plutôt celle de « Pirene », source de Corinthe où Bellérophon trouve Pégase en train de boire : voir Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, articles correspondants.

4 Lm IV, *ibid.*, v. 11.

ou de l'amour. Ronsard introduit dans le recueil d'autres figures de l'enthousiasme, en particulier la Cassandre troyenne dont Muret rappelle le mythe dans son commentaire du sonnet 33 :

Phœbus étoit fort amoureux de Cassandre fille à Priam. Elle apres l'avoir long tans entretenu de parolles, lui promist un jour de se soumettre à son plaisir, s'il lui vouloit donner la puissance de predire les choses futures : ce qu'il fit. Aiant obtenu ce qu'elle vouloit, elle se moqua de lui, le refusant plus que jamais. Parquoi émeu à indignation, il ne lui ôta pas ce qu'il lui avoit donné, car les dieus ne peuvent revoquer leurs presens : mais il lui ajouta ce malheur, qu'encores qu'elle dit vrai, jamais personne ne la croiroit : [...]⁵.

La prophétesse Cassandre incarne une représentation étonnante de l'enthousiasme : le dieu inspirateur, Apollon, inverse la puissance divine qu'il lui accorde en impuissance malheureuse, non pas en la privant d'enthousiasme, mais en retirant à son don sa valeur puisque nul ne croit en ses prophéties. L'arbitraire divin signale alors les contradictions inhérentes à la notion d'enthousiasme, bien présentes chez Platon, mais effacées par les relectures de Ronsard par exemple : si le poète inspiré doit sa poésie à une puissance extérieure, qui le dépasse et dont il dépend, sa gloire et plus profondément son identité poétique pourraient lui échapper. Dans le prolongement de notre travail sur la construction de l'identité du poète chez Ronsard⁶, nous préciserons les modalités et les enjeux d'un tel retournement de situation, notamment en réfléchissant sur la répartition de l'inspiration et de la puissance entre figures masculines et féminines de l'enthousiasme⁷.

⁵ RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 57.

⁶ Voir Benedikte ANDERSSON, *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Champion, 2011.

⁷ Tel a été le fil conducteur de cette recherche, qui s'appuie et rend hommage bien évidemment aux nombreux travaux sur la fureur inspiratrice dans *Les Amours*. Voir entre autres Philip FORD, « *Les Amours de Cassandre* et l'héritage (néo)platonicien », in *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission. Mélanges offerts à Isamu Takata*, éd. Yvonne Bellenger, Jean Céard, Marie-Claire Thomine-Bichard, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 87-106 ; Gilbert GADOFFRE, « Ronsard et la

Ronsard met en avant la figure du poète inspiré des Muses aux deux extrémités de son recueil, dans le « Vœu » et dans le sonnet « J'alloy roulant [...] », qui ferme la série des sonnets amoureux en 1552 comme en 1553⁸. Comme chez Rabelais, le poète s'abreuve, non plus au « piot » certes, mais aux « doctes eaux » des Muses⁹. Et les deux pièces, qui représentent un poète auteur, forment une zone de transition entre la fiction amoureuse et l'historicité du livre. Au sein du recueil, c'est davantage le dieu Amour qui donne au poète son inspiration. Ainsi le sonnet « Ja desja Mars [...] » rejoue-t-il avec subtilité et humour la première élégie des *Amours* d'Ovide :

Ja desja Mars ma trompe avoit choisie,
 Et, dans mes vers ja françoys devisoyt :
 Sus ma fureur ja sa lance aiguizoit,
 Epoinçonnant ma brave poésie.
 Ja d'une horreur la Gaule estoit saisie,
 Et soubz le fer ja Sene treluisoit,
 Et ja Francus à son bord conduisoit
 L'ombre d'Hector, et l'honneur de l'Asie.
 Quand l'archerot emplumé par le dos
 D'un trait certain me playant jusqu'à l'os,
 De sa grandeur le saint prestre m'ordonne :

pensée ficinienne », *Archives de la philosophie*, t. XXVI, 1963, p. 45-58 ; Jean LECOINTE, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993 ; Robert MELANÇON, « La fureur amoureuse », in *Sur des vers de Ronsard*, Paris, éd. Marcel Tetel, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 72-82 ; Olivier POT, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990 et « La théorie du "furor divinus" dans Les Amours de 1552-1553 », in *Les Amours (1552-1553) de Ronsard*, éd. Gisèle Matthieu-Castellani, *Cahiers Textuel*, 17, 1998, p. 25-53 ; Josiane RIEU, « La "fureur lyrique" dans les Amours de Ronsard », in *Aspects du lyrisme du XVI^e au XIX^e siècle. Ronsard, Rousseau, Nerval*, éd. Marie-Hélène Cotoni, J. Rieu et Jean-Marie Seillan, Nice, Publications de la Faculté de lettres et sciences humaines de Nice, 1998, p. 17-34 et « Fureur et passion dans les Amours de Ronsard (1552-1553) », in *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à François Charpentier*, éd. François Lecerclé et Simone Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 73-89 ; Caroline TROTOT, in C. TROTOT et Agnès REES, *Les Amours*, Atlande, 2015, p. 15-169 ; Henri WEBER, « Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléiade », in *Lumières de la Pléiade*, éd. Pierre Mesnard, Paris, Vrin, 1966, p. 157-194.

⁸ Sur l'organisation du recueil et la fonction ordonnatrice et programmatique des pièces d'ouverture et de fermeture, à forte visibilité, voir Cécile ALDUY, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

⁹ Lm IV, p. 172, s. CLXXXII, v. 11.

Armes adieu. Le Myrte Paphien
 Ne cede point au Laurier Delphien,
 Quand de sa main Amour mesme le donne¹⁰.

Chez Ovide, comme le rappelle Muret qui cite dans son commentaire les quatre premiers vers de ladite élégie¹¹, Cupidon retranche un pied au mètre héroïque pour contraindre le poète à écrire en distiques élégiaques, et lui perce le cœur de sa flèche pour lui assigner comme matière poétique, non plus les combats guerriers, mais l'amour. Ainsi, chez les deux poètes, la représentation allégorique de l'irruption de l'inspiration amoureuse est redoublée dans deux grands réseaux symboliques. D'une part, la flèche souligne le dynamisme de l'inspiration et le mouvement de l'enthousiasme par lequel le dieu pénètre à l'intérieur de l'homme. La blessure provoquée signifie l'engagement profond, sensuel et corporel du sujet, et scelle un pacte de lecture biographique : le poète auteur chantera l'amour qu'il ressent en sa chair. En outre, par une double syllepse sur le mot « trait » en français, le « trait » d'Amour est aussi la trace écrite qui témoigne de la virtuosité d'esprit qui anime le poète. D'autre part, le myrte, consacré à Vénus et présent dans les deux poèmes¹², rappelle, dans sa mise en concurrence avec le laurier explicite chez Ronsard, implicite chez Ovide la grande scène du don de l'inspiration dans la *Théogonie* d'Hésiode¹³, où les Muses offrent au berger un rameau de laurier dans un geste symbolisant la transmission de l'inspiration. Le souvenir de Pétrarque est également sous-jacent chez Ronsard : le laurier est aussi l'emblème de l'amoureux de Laure, avec lequel il s'agit de rivaliser. Pour ce faire,

10 *Ibid.*, p. 67-68, s. LXVI.

11 « *Arma gravi numero, violentaque bella parabam/ Dicere, materia conueniente modis:/ Par erat inferior versus : risisse Cupido/ Dicitur, atque unum surripuisse pedem.* » OVIDE, *Amours*, I, 1, v. 1-4 : « J'allais chanter sur un rythme majestueux, les armes, la fureur des combats ; au sujet convenait le mètre : le second vers du poème était égal au premier. On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il y retrancha furtivement un pied » (trad. Henri Bornecque). Voir RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 103.

12 « *Cingere litorea flauentia tempora myrto,/ Musa [...]* » OVIDE, *Amours*, I, 1, v. 29-30 : « Ceins tes tempes aux cheveux blonds de myrte qui fleurit sur les rivages, ô ma Muse [...] » (trad. H. Bornecque). La couronne de myrte est un leit-motiv des *Amours* : voir par exemple le portrait inaugural de Ronsard, couronné de myrte, explicitement désigné comme tel par l'épigramme grecque de Jean-Antoine de BAÏF qui se situe en dessous, RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 2 et 4. Voir également *infra*.

13 HESIODE, *Théogonie*, v. 22 et sq.

les Muses consacrent le poète comme auteur, le dieu Amour le range parmi les érotiques¹⁴.

Dans ces différentes représentations de l'inspiration se retrouvent les deux fureurs extrêmes du néo-platonisme ficinien, la première, fondement de l'édifice, celle des Muses, et la dernière, récapitulative et suprême, celle d'Amour. À ces représentations à forte teneur allégorique, s'opposent des figures plus naturelles du poète furieux. En témoigne le sonnet « Je ne suis point, Muses [...] » :

Je ne suis point, Muses, acoustumé
De voir la nuict vostre dance sacrée :
Je n'ay point beu dedans l'onde d'Ascrée,
Fille du pied du cheval emplumé.
De tes beaulx raiz chastement allumé
Je fu poëte : et si ma voix recrée,
Et si ma lyre, ou si ma rime agréée,
Ton œil en soit, non Parnase, estimé¹⁵.

La référence à Hésiode, l'Ascréan¹⁶, est davantage apparente et construit une opposition ferme entre un discours mythologique de l'inspiration, en l'occurrence refusé, et un discours plus naturel, revendiqué, où la dame, ou plutôt son œil, est la source des « raiz », c'est-à-dire d'autant de traits inspireurs selon ce que suggère le jeu de la paronymie. A travers l'imaginaire topique et amoureux de l'œil comparé au Soleil, resurgit aussi le thème apollinien, d'autant plus perceptible qu'Apollon est le dieu amoureux de Cassandre et qu'il est le chef des Muses. Ronsard superpose donc diverses mythologies de l'inspiration, et mue le symbolisme allégorique en mythe personnel, rendant indissociables amour et poésie. Tous deux procèdent des yeux de Cassandre, dont la flamme condense les pouvoirs des

14 Sur ces questions, voir notamment Daniele MAIRA, *Typosine. La dixième Muse*, Genève, Droz, 2007, p. 219 *sq.*

15 Lm IV, p. 137, s. CXLII, v. 1-8.

16 P. Laumonier rappelle qu'« Ascrée désigne ici non pas Ascrea, patrie d'Hésiode, mais Hésiode lui-même, cette forme étant calquée sur le latin *Ascreus*, courant chez Ovide pour le désigner personnellement. » *Ibid.*, note 2. L'inspiration du sonnet est à rapprocher des vers 27 et *sq.* du livre I de l'*Art d'aimer* d'Ovide : voir RONSARD, *Les Amours*, éd. André Gendre, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche classique », 1993, commentaire, p. 495.

flèches divines inspiratrices comme ceux des lieux consacrés aux Muses¹⁷. L'épithète « beau », l'importance accordée au regard ou, plus loin dans le poème, le qualificatif de « divine » (v. 12) que reçoit la « beauté » de la dame, révèlent toujours l'influence du néoplatonisme, tout comme le motif du feu opposé à l'eau des Muses. Et plus précisément cette naturalisation de l'inspiration doit peut-être aussi à la relecture physique de l'inspiration amoureuse que propose Ficin à partir d'anciennes théories de la vision. Pour Ficin, l'amour résulte aussi de la transmigration d'esprits subtils qui se déplacent dans le corps de l'autre par la médiation des rayons du regard¹⁸. Ainsi, le sonnet n'abandonne pas le principe d'enthousiasme, conçu comme pénétration et emprise du divin à l'intérieur du sujet.

Le même imaginaire se retrouve en d'autres pièces du recueil, comme par exemple le sonnet « Comme on souloit [...] ». Le « trait », tel est cette fois le terme choisi par Ronsard, est toujours issu des yeux de Cassandre. Il « enflamme » toujours le poète et provoque sa « manie »¹⁹ mot commenté alors par Muret qui en souligne la couleur néo-platonicienne²⁰. Le dispositif péri-textuel, qui place, au seuil du recueil, le portrait de Ronsard, de profil, probablement relativement fidèle à la réalité²¹, face à celui de Cassandre, également de profil, converge avec cette appropriation amoureuse de l'enthousiasme. Les deux personnages se regardent dans les yeux, tandis que le poète, couronné de myrte, se confond avec l'amoureux furieux, ainsi que l'indique la devise grecque encadrant son image et empruntée aux « Magiciennes » de Théocrite (v. 82), « « ὡς ἴδον, ὡς ἐμάνην » »²². Voir les yeux de

17 Voir RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 212. Quoi qu'en dise Muret, la *Théogonie* ne mentionne pas que le poète ait bu l'eau sacrée d'Hippocrène. Ovide non plus, dans l'ouverture de l'*Art d'aimer*.

18 Voir Marsile FICIN, *Le Commentaire de Marsille Ficin, Florentin : sur le Banquet d'Amour de Platon* (trad. J. de La Haye), éd. Stephen Murphy, Paris, Champion, 2004, VII, 4, p. 164-168. Voir également Pierre MARTIN, « Représentation ficinienne de la passion amoureuse », *La Licorne*, 43, 1997, p. 23-48.

19 Lm IV, p. 164-165, s. CLXXIV, v. 3, v. 5 et v. 11.

20 « Manie. Fureur. Platon au Fædre témoigne, que les anciens estimoient ce nom la tres honeste ». RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 240.

21 Voir Véronique DENIZOT, « Comme un souci aux rayons du soleil ». *Ronsard et l'invention d'une poésie de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003, p. 317 et sq. et Cécile ALDUY, *op. cit.*, p. 317 et sq. Ces réflexions sur le dispositif iconographique ont été inspirées par ces deux études.

22 « Dès que je la vis, je devins fou ». L'épigramme grecque de Baïf placée sous le portrait de Cassandre analyse cet enthousiasme comme l'effet conjugué des fureurs apollinienne et érotique : « « Ὡς ἀπὸ Ῥωνσάρδου/ εἰς τὴν Κάσσανδραν./ Φοιβάδα τὴν Κάσσανδραν, ἔρωσ τὸν ἔτειρεν

Cassandre déclenche l'enthousiasme. La place de la devise grecque, qui orne et encercle le médaillon, est hautement symbolique. C'est la formulation de la fureur qui isole et singularise le poète, qui fonde, légitime, explique et réfléchit sa parole. Ronsard suggère ainsi le rôle que joue l'enthousiasme dans la construction du sujet poétique et de la figure de l'auteur.

A cette double série de représentations du poète inspiré, glorieux et amoureux, répond, dans *Les Amours*, une famille de personnages également furieux, souvent féminins, marqués à l'inverse, comme la prophétesse Cassandre, par l'impuissance voire la stérilité. Ainsi le sonnet « Tousjours l'erreur [...] » met-il en parallèle trois groupes de furieux :

Tousjours l'erreur, qui seduit les Menades,
 Ne deçoÿt pas leurs espritz estonnez,
 Tousjours au son des cornetz entonnez,
 Les mons Troyens ne foulent de gambades.
 Tousjours le Dieu des vineuses Thyades
 N'affolle pas leurs cuœurs epoinçonnez,
 Et quelque foys leurs cerveaux forcenez
 Cessent leur rage et ne sont plus malades.
 Le Corybente a quelquefoys repos,
 Et le Curete aux piedz armez dispos,
 Ne sent tousjours le Tan de sa deesse :
 Mais la fureur de celle qui me joint,
 En patience une heure ne me laisse,
 Et de ses yeulx tousjours le cuœur me point²³.

Dans les onze premiers vers, le sonnet établit une analogie entre deux familles d'inspirés, l'une féminine, l'autre masculine. Les ménades et thyades sont possédées par la folie dionysiaque ; les prêtres de Cybèle, corybantes et curètes,

ἐκείνης,/ Φοιβομανῆ τεῦξεν Φοῖβος ἐρωμανέων./ Ἡ δ' ἄλλη Κάσσανδρῆ' κ' κελτίδος, οὐκέτι φοιβὰς./ Νῦν ἐμ' ἐρωμανέα ῥέξιδὲ φοιβομανῆ. » (De Ronsard à Cassandre. Phébus possédé par son amour pour elle, rendit/ Cassandre sa prêtresse possédée par Phébus/ Quant à l'autre Cassandre, la Gauloise qui, elle, n'est pas prêtresse de Phébus,/ elle m'a rendu à la fois possédé par Eros et par Phébus ». (Trad. Bernadette Leclercq-Neveu ; RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 3-4). Encore une fois, néo-platonisme, référence grecque et pétrarquisme s'amalgament.

²³ Lm IV, p. 141-142, s. CXLVII.

rendus furieux par l'emprise de leur déesse. Une telle mise en regard correspond à une tradition ancienne qui assimile ces deux types de transe mystique²⁴. Dans le dernier tercet, une seconde analogie, cette fois imparfaite, oppose ces deux ensembles de personnages, dont l'emportement est intermittent, au poète, qui, lui, souffre sans répit d'une « fureur », ayant pour source les « yeux » de Cassandre, devenue, par figure hyperbolique, une divinité²⁵. De fait, le sujet poétique existe par sa parole et celle-ci naît de son désir amoureux. Cette deuxième analogie s'appuie sur des motifs artistiques tels que la musique du cornet ou la danse des « piedz armez », où se lit le symbole métapoétique du rythme. Muret développe : il avance l'autorité de Catulle pour rappeler qu'« Aus sacrifices de Bacchus, on jöüoit de cornets, de trompettes, de flutes, de tabourins [...] »²⁶ et celle de Callimaque quand il raconte que « Les Curetes [...] cachèrent [Jupiter nouveau-né] dans un antre, autour duquel ils dansoient tous armés, crians, et faisans entrehurter leurs bouclers, de peur que Saturne ne l'entendist crier. »²⁷ Comme la possession amoureuse ou l'inspiration venue des Muses, l'enthousiasme mystique semble procurer un pouvoir poétique²⁸. Par analogie, la fureur du sujet s'en trouve également dotée. Mais celle-ci est décrite comme un comble et se distingue par sa constance et la singularité du sujet qu'elle touche.

Dans le fameux sonnet 27, le parallèle entre le poète et la figure de la femme furieuse est plus complet et plus abouti. Ronsard traite à cette occasion de la fureur prophétique, troisième niveau d'enthousiasme selon le néo-platonisme :

Bien mille fois et mille j'ay tenté
De fredonner sus les nerfz de ma lyre,
Et sus le blanc de cent papiers escrire

24 Cybèle initie Dionysos à ses mystères : voir P. GRIMAL, *op. cit.*, art. correspondants. Voir Henri JEANMAIRE, « Le traitement de la “mania” dans les mystères de Dionysos et des Corybantes », *Journal de psychologie*, 1949, p. 64-82 et Nathalie MAHE, *Le Mythe de Bacchus*, Paris, Fayard, 1992, p. 31-32.

25 Le motif du « trait » est toujours présent, notamment à travers les verbes, de même racine, « épointez » et « point », point final du poème.

26 RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 225 ; voir CATULLE, 64, v. 261-264 (cités par Muret).

27 RONSARD et MURET, *ibid.*, p. 226 ; voir CALLIMAQUE, « Hymne à Zeus », v. 52-54 (cités par Muret).

28 Bacchus est une des divinités inspiratrices chez Horace, par exemple.

Le nom, qu'Amour dans le cuœur m'a planté.
 Mais tout soubdain je suis espovanté,
 Car sa grandeur qui l'esprit me martyre
 Sans la chanter arriere me retire
 De cent fureurs pantoyment tourmenté.
 Je suis semblable à la prestresse folle,
 Qui bégue perd la voix et la parolle,
 Dessoubz le Dieu qu'elle fuit pour neant.
 Ainsi picqué de l'Amour qui me touche
 Si fort au cuœur, la voix fraude ma bouche,
 Et voulant dire en vain je suis béant²⁹.

Muret explicite l'argument du sonnet : « Les Prestresses anciennes, lors qu'Apollon entroit dans elles, pour leur faire chanter les oracles, estoient tellement emeues par la vehemente agitation du Dieu, qu'elles perdoient sens et parolle, et béoient seulement ne pouvans parler. Ainsi dit-il que la grande beauté, et divinité de sa dame l'empesche de parler, ou d'ecrire, lors qu'il en a le plus grand desir »³⁰. Cette fois-ci, le rapprochement s'opère entre le poète et la figure de la prophétesse inspirée, notamment les pythonisses de Delphes, et ce, à partir du motif de la profération, ou plutôt de sa paradoxale impossibilité. Les causes en sont avancées par Muret, d'une part, la divinité de la beauté la dame, d'autre part, l'« entr[ée] » du dieu « dans » les devineresses. La formulation frappe en ce qu'elle explicite le sens étymologique du terme « enthousiasme » et qu'elle use de la proposition « dans », dont l'usage moderne s'instaure alors grâce à Ronsard justement, et qui, durant la période précédente, possède essentiellement une valeur spatiale³¹. Muret révèle la source du premier tercet qui décrit ces aphasies :

Cette affection est ainsi decrite en Virgile :

²⁹ Lm IV, s. XXVII, p. 30-31.

³⁰ RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 48-49.

³¹ Georges GOUGENHEIM, « Les prépositions "en" et "dans" dans les premières œuvres de Ronsard », in *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Boivin, 1945, p. 97-109 et Sabine LARDON et Marie-Claire THOMINE, *Grammaire du française de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 391-393.

*Ventum erat ad limen, cum virgo, poscere fata
 Tempus, ait : Deus ecce, Deus, cui talia fanti
 Ante fores, subito non vultus, non color unus :
 Non comptæ mansere comæ : sed pectus anhelum,
 Et rabia fera corda tument : majôrque videri,
 Nec mortale sonans³².*

Le rapprochement lève le paradoxe : chez la sibylle de Cumes, la parole humaine s’efface devant la divine. Néanmoins, dans le poème de Ronsard, c’est le revers de cet avènement qui est décrit : le poème se clôt sur la béance³³ et la comparaison avec la prophétesse inspirée semble plutôt négative et souligner l’impuissance du poète. L’intertexte virgilien du vers 13 permet de préciser les enjeux. Là encore, Muret fournit une piste interprétative. Il déchiffre derrière ce vers la clameur silencieuse des morts de *L’Énéide* : « Ainsi Virgile, *Coeptus clamor frustratur hiantes.* »³⁴ L’analogie sous-jacente suggère que l’extinction de la voix est signe de mise à mort du sujet, rendu à une condition fantomatique : la fureur l’a fait passer de l’autre côté. Telle serait le prix et la condition d’une inspiration divine.

Il demeure bien sûr en filigrane une autre silhouette d’inspirée par Apollon, celle de la prophétesse troyenne Cassandre³⁵. Cependant, ses représentations soulignent en revanche sa capacité de parler : le personnage se définit par une parole inspirée, qui manquant d’efficacité, en devient bavarde. La chanson « D’un gosier machelaurier / (...) » (1553) en témoigne. Muret en résume ainsi l’argument :

Il parle en cette chanson à sa dame, comme si elle étoit celle
 Cassandre, qui fut fille à Priam : ce que j’ai desja noté en d’autres

32 RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 49. VIRGILE, *Énéide*, VI, v. 45-50 (« Ils en atteignaient l’entrée lorsque la vierge s’écria : “C’est le moment d’interroger les destins : le dieu, voici le dieu !” Comme elle parlait ainsi devant les portes, soudain elle changea de visage, elle changea de couleur, ses cheveux s’échappèrent en désordre ; sa poitrine halète, son cœur farouche se gonfle de rage ; elle paraît plus grande, sa voix n’est plus humaine ». La traduction est ici d’André Bellessort.

33 Muret commente ainsi le mot final : « Ouvrant en vain la bouche, sans pouvoir parler, à cause de trop grande affection ». RONSARD et MURET, *ibid.*, p. 49.

34 *Ibid.*, p. 48. VIRGILE, *Énéide*, VI, v. 493 : « La clameur commencée trahit leur bouche grande ouverte » (trad. A. Bellessort).

35 Sur les enjeux du personnage dans la théorie ronsardienne du « *furor* », voir Olivier POT, art. cité. Olivier Pot souligne ce que la Cassandre de Ronsard doit à Lycophron et analyse également son enjeu politique.

lieus. Il dit donc, que comme les Troïens se trouverent tres mal, pour n'avoir voulu croire les predictions de leur Cassandre, ainsi s'est il affolé, par faute d'avoir creu ce que la sienne lui predisoit. Pour mieus entendre ceci, voi ce que j'ai desja dit sur deus Sonets, desquels l'un commence, *Avant le tans*. L'autre. *D'un abusé*³⁶.

En outre, la chanson s'ouvre bien sur le motif de la parole inspirée :

D'un gosier machelaurier
 J'oi crier
 Dans Lycofron ma Cassandre,
 Qui profetise aus Troïens
 Les moïens,
 Qui les tapiront en cendre.³⁷

Le néologisme « machelaurier » est commenté par Muret qui en souligne les enjeux de civilisation et qui rappelle par citation interposée que l'épithète composée, « δαφνηφάγος », se trouve chez Lycophron pour décrire Cassandre enthousiaste dans son *Alexandra*³⁸. Or ce long poème d'environ 1500 vers, passant pour obscur et difficile, et étudié par Dorat avec ses élèves³⁹, met effectivement en scène une Cassandre bien bavarde puisque son oracle se déploie en discours direct durant la majeure partie du poème, excepté l'introduction et les vers conclusifs. Le décalage, pathétique, entre le volume du discours et son absence d'efficacité, pourrait dénoncer la vanité de la fureur apollinienne ou l'impuissance de l'enthousiaste. Quant au verbe « crier », dont use alors Ronsard à propos des prophéties de Cassandre, il propose une représentation sonore de ce paradoxe : de bavarde, Cassandre est devenue criarde, contre-modèle du poète lyrique.

Mais l'identification du poète et de la « prestresse folle » constitue aussi un retournement du reproche d'obscurité, que Muret prête au public de Ronsard dans

36 RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 137.

37 Lm V, « Chanson », p. 134-135, v. 1-6.

38 RONSARD et MURET, *op. cit.*, p. 137 et LYCOPHRON, *Alexandra*, v. 6, cité par Muret.

39 Voir RONSARD et MURET, *id.*, note 233 correspondante. C. de Buzon et P. Martin rappellent le jugement de Jean Martin dans la *Breve Exposition des Quatre premiers livres des Odes* de Ronsard à propos de Dorat, « lequel [...] démella[i]t les plus desesperés passages de l'obscur Lycophron » (Lm II, p. 204).

sa préface⁴⁰ : comme chez Lycophron, l'obscurité devient signe de possession divine et l'herméneute qu'est Muret vient alors remédier au risque qu'encourt la parole d'être, comme celle de Cassandre, frappée de vanité. Le poète peut dès lors prétendre à la prophétie politique, à la manière de Cassandre, comme dans le sonnet « Jeune Herculin [...] » où il chante la future destinée d'Henri, fils d'Antoine de Bourbon, en usant de futurs de l'indicatif, temps de la prophétie de Cassandre au sonnet 19 par exemple⁴¹.

Sur le plan sentimental, c'est aussi l'incrédulité de Cassandre, première lectrice, qui est en jeu : la bien-aimée croit-elle en l'amour du poète ? Le sonnet « Puis que je n'ay pour faire [...] » fait naître une telle interrogation :

Eussé-je au moins une poitrine faicte,
 Ou de crystal, ou de verre luyant,
 Lors tu serois dedans mon cuœur lisant,
 De quelle foy mon amour est parfaite.
 Si tu sçavois de quelle affection
 Je suis captif de ta perfection,
 La mort seroit un confort à ma plainte :
 [...]⁴².

Le vœu de transparence rappelle l'inefficacité du poème amoureux à l'échelle du recueil : les preuves d'amour se multiplient, sonnets, larmes et soupirs, mais en vain. À l'image des prédictions de Cassandre, la parole amoureuse est vouée à

40 « L'un le reprenoit de se trop loüer, l'autre d'ecrire trop oscurement, l'autre d'estre trop audacieus à faire nouveaux mots : ne sachans pas, que cette coutume de se loüer lui est commune aveques tous les plus excellans poètes qui jamais furent : que l'oscurité qu'ils pretendent, n'est qu'une confession de leur ignorance : et que sans l'invention de nouveaux mots, les autres langues sentissent encores une toute telle pauvreté, que nous la sentons en la nôtre. » RONSARD et MURET, *op. cit.*, « Préface de Marc Antoine de Muret », p. 8. Derrière ces reproches et cette défense se cache aussi le modèle de Pindare, autre poète obscur. Voir par exemple, Bruno MENIEL, « Ronsard l'obscur », in *Poètes, Princes et Collectionneurs. Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*, éd. Jean Balsamo, Nicolas Ducimetière et Michel Jeanneret, Genève, Droz, 2011 p. 71-86. Sur l'influence de l'*Alexandra* de Lycophron sur *Les Amours* de Ronsard, voir O. POT, art. cité.

41 Voir Lm IV, s. XIX, p. 22-23, et s. CLXXIII, p. 164. Le futur de l'indicatif est également utilisé dans le poème de Lycophron, en concurrence avec le présent de la vision. Voir LYCOPHRON, *Alexandra*, éd. et trad. André Hurst, avec la collaboration d'Antje Kolde, Paris, Les Belles Lettres, 2008. Sur la valeur politique du personnage de Cassandre, voir Olivier POT, art. cité.

42 Lm IV, s. CXXXV, p. 131, v. 5-11.

l'échec. Plus profondément, c'est le pétrarquisme, justement placé sous le signe d'Apollon via l'imaginaire pétrarquien, qui est touché, mouvement auquel justement ses adversaires, ni convaincus, ni séduits, reprochent l'absence de sentiment, d'émotion, de vie⁴³. Enfin, dans ce contexte et pour boucler la boucle, le thème de l'incrédulité du lecteur fait écho à la méditation rabelaisienne sur la qualité de croyance que requiert la fiction, propre aux préludes romanesques de la geste des géants. En l'occurrence, le lecteur doit-il avoir une lecture biographique et croire en la fiction amoureuse ? Ronsard suggérerait que non.

Les Amours varient les représentations de l'enthousiasme. Les quatre fureurs néo-platoniciennes sont présentes, distinguées cependant par des configurations particulières. Les Muses assoient la figure de l'auteur inspiré, Amour naturalise l'inspiration, Bacchus et Apollon président à des enthousiasmes souvent féminins, qui peuvent placer le sujet en position d'impuissance, selon qu'il est frappé d'aphasie ou que sa parole se révèle bavardage inefficace. Un mouvement dialectique naît à la fois de la répartition des différentes fureurs dans le recueil, celle des Muses encadrant l'ensemble, mais aussi les implications diverses et parfois contradictoires des différents imaginaires qui travaillent l'énonciation tantôt au premier degré, tantôt de manière réflexive et symbolique. Ces ondulations et stratifications qui retournent la stérilité en abondance inscrivent la *copia* au cœur même de la parole poétique, et deviennent ainsi l'instrument de la magnification du poète, finalement et forcément augmenté de ses divins enthousiasmes.

43 Sur l'anti-pétrarquisme, voir par exemple François RIGOLOTT, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002, p. 187-205.