# “ En belle forme de livre ”: écrire et publier un recueil de poésie en Espagne et en France au XVIe siècle

João Augusto Aidar Filho

▶ **To cite this version:**

João Augusto Aidar Filho. “ En belle forme de livre ”: écrire et publier un recueil de poésie en Espagne et en France au XVIe siècle. Linguistique. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT: 2021SORUL058 . tel-03663360

**HAL Id: tel-03663360**
**https://theses.hal.science/tel-03663360**

Submitted on 10 May 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE III (ED 019)**

**Centre de Recherche en Littérature Comparée**

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature comparée

Présentée et soutenue par :

**João Augusto AIDAR FILHO**

le 12 novembre 2021

# « En belle forme de livre »

## Écrire et publier un recueil de poésie en Espagne et en France au XVIe siècle

**Sous la direction de :**

M. François LECERCLE – Professeur émérite, Sorbonne Université

**Membres du jury :**

Mme Lise WAJEMAN – Professeur, Université Denis Diderot Paris 7

Mme Mercedes BLANCO – Professeur, Sorbonne Université

Mme Véronique LOCHERT – Maîtresse de conférences HDR, Université de Haute Alsace

M. Michel JOURDE – Maître de conférences, ENS LSH Lyon

M. François LECERCLE, Professeur émérite, Sorbonne Université

Sorbonne Université

École doctorale III

Centre de Recherche en Littérature Comparée

*Thèse*
*Pour obtenir le grade de docteur de Sorbonne Université en Littérature comparée*

*Présentée et soutenue le 12 novembre 2021 par*

João Augusto Aidar Filho

# « EN BELLE FORME DE LIVRE »
## ÉCRIRE ET PUBLIER UN RECUEIL DE POÉSIE EN EPAGNE ET EN FRANCE AU XVIe SIÈCLE

*Sous la direction de :*
*François LECERCLE*
Professeur émérite, Sorbonne Université

*Membres du jury :*

Mme Lise WAJEMAN – Professeur, Université Denis Diderot Paris 7
Mme Mercedes BLANCO – Professeur, Sorbonne Université
Mme Véronique LOCHERT – Maîtresse de conférences HDR, Université de Haute Alsace
M. Michel JOURDE – Maître de conférences, ENS LSH Lyon
M. François LECERCLE, Professeur émérite Sorbonne Université

# REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier grandement mon directeur de thèse, M. François Lecercle, pour tout son aide. Je suis ravi d'avoir travaillé en sa compagnie car outre son appui scientifique, il a toujours été là pour me soutenir et me conseiller au cours de l'élaboration de cette thèse.

Je tiens à remercier Mme Mercedes Blanco, qui m'a encadré tout au long de cette thèse et qui m'a fait partager ses brillantes intuitions. Qu'elle soit aussi remerciée par sa gentillesse, sa disponibilité permanente et pour tous les nombreux encouragements qu'elle m'a prodigués.

Je voudrais remercier Lionel Bastiat par son amitié et sa générosité infinie.

Gracias a mi amiga Laura Puerto por su amistad y cariño.

Je remercie mes amies Aurélie Vary et Cécile Bourgade.

Agradeço João Vitor, Gustavo e Fábio – amigos de toda uma vida.

Obrigado Rafael e Alexandre por serem meus amigos e professores.

Obrigado pai, mãe e avó.

# Introduction

Parler des livres de poésie espagnols et français du XVIe siècle – et les mettre en parallèle – n'est pas une tâche simple. Les deux traditions divergent souvent pour la création et de la transmission des œuvres littéraires, et la plupart du temps, il n'est pas possible de trouver, dans un pays, l'équivalent de ce qu'on trouve dans l'autre. Ces recueils sont composés de poèmes dont la forme et la « couleur » se différencient nettement, et ils suivent fréquemment aussi une logique organisationnelle totalement différente.

Les dissemblances entre les livres de ces deux pays, comme on peut s'y attendre, ne sont pourtant qu'un reflet des différences entre les champs littéraires dans leur ensemble. Pour faire bref, on peut rappeler qu'une partie des plus grands poètes castillans de l'époque, à la différence des Français, diffusent leurs poèmes en *pliegos sueltos* manuscrits[1].

En France, les poètes de la fin du XVe et du début du XVIe siècle se sont surtout efforcés de maîtriser la production et la réception du livre. Ils ont bien compris que c'était essentiel pour asseoir leur autorité littéraire. Un poète comme Jean Lemaire par exemple, a collaboré intensément avec ses imprimeurs pour faire des paratextes des instrument de promotion de sa figure d'auteur[2]. Ensuite, un auteur comme Clément Marot est encore très présent dans le champ éditorial. Outre qu'il édite les œuvres de G. de Lorris, J. de Meung, F. Villon et de son père Jean Marot, il publie ses propres poèmes dans des éditions soigneusement calculées. Ce geste, selon la préface qu'il écrit pour la première édition de son *Adolescence Clémentine* (1532), sert à protéger sa renommée contre ceux qui diffusent ses poèmes d'une manière « toute incorrecte, mal imprimée ».

---

[1] Voir Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968. Les analyses classiques de Rodríguez-Moñino ont été révisées depuis leur publication. Nous savons que la diffusion imprimée de la poésie espagnole au XVIème siècle était plus fréquente que le croyait l'érudit *extremeño*. (Voir Pablo Jauralde Pou, « El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII », *Edad de Oro*, n 1, 1982 ; Trevor J. Dadson, « The Dissemination of Poetry in Sixteenth-Century Spain », *Journal of the Institute of Romance Studies*, n 8, 2000, pp, 47-56). Les commentaires de Rodríguez-Moñino indiquent cependant qu'une partie des poètes espagnols les plus importants de l'époque, n'envisageaient pas, à la différence des auteurs français, la diffusion imprimée de leurs vers. Ces éléments confirment nos remarques.

[2] Voir Adrian Armstrong, *Technique and Technology: Script, Print and Poetics in France, 1470-1550*, Oxford, Oxford University Press, 2000, et « Paratexte et autorité(s) chez les Grands Rhétoriqueurs », *Travaux de Littérature*, XIV, 2001, p. 61-89.

Pour l'aire culturelle espagnole, organiser et publier un recueil de poésie est une posture étrangère à la première moitié du siècle. A preuve, les poètes de la génération de Garcilaso, connus comme la « primera generación petrarquista » et qui comptent parmi les plus importants de la période. Des poètes tels que Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña et Diego Hurtado de Mendoza envisagent une transmission qui suit le modèle du *cancioneril cortesano* ; leur attitude tranche donc avec celle des poètes qui composent un recueil organique et qui prennent part au processus d'impression. Pour Hurtado de Mendoza, par exemple, son œuvre fait partie intégrante de son statut de chevalier et diplomate. Ainsi, il est compréhensible que « *dentro de la* sprezzatura *señalada estuviera la despreocupación editorial y que fueran viudas, herederos o amigos quienes nos legaran ediciones, con frecuencia maltratadas, que los poetas no ordenaron*[3] ».

Cela pointe déjà les dissemblances entre les deux traditions car l'ethos du poète qui livre systématiquement son œuvre aux presses n'est pas le même que celui du poète pour qui le refus de la diffusion imprimée est essentiel à son statut. Ces différences traversent tout le siècle et elles se maintiennent en dépit des grandes transformations que ces deux traditions poétiques connaissent pendant cette période.

Un peu plus tard dans le siècle, surgit en Espagne une nouvelle génération de poètes nés entre 1530 et 1540. Par rapport à leurs prédécesseurs, leur œuvre se caractérise par un style élevé qui relève d'une inspiration plus antiquisante[4]. L'image du poète, auparavant liée à la figure erratique du poète-soldat, se rapproche désormais de celle de l'auteur composant dans la sérénité de son cabinet. Francisco de Aldana, Francisco de Figueroa et fray Luis de León forment ce groupe d'auteurs connus comme *divinos*. Malgré une nette évolution, l'insouciance éditoriale continue à marquer leur posture d'auteur. Si chez les *petrarquistas* la réticence à la publication est liée à la *sprezzatura* propre au chevalier, chez leurs successeurs elle s'explique surtout par le mépris de la poésie lyrique, considérée comme œuvre de jeunesse et incompatible avec la qualité de poète docte et savant. C'est le cas par exemple de Figueroa qui, dans sa

[3] « l'insouciance éditoriale compose la *sprezzatura* signalée et que ce sont les veuves, les héritiers et les amis qui se chargent d'éditer l'œuvre de ces poètes » Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI (I),* Madrid, Catedra, 1991, p. 27.

[4] Voir Pedro Ruiz Pérez, « Petrarquistas, Divinos y Profesionales », », *La rubrica del poeta : la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.

maturité, s'occupait de « materias de diferente punto que la lírica[5] » ou d'Aldana, dont l'évolution spirituelle l'empêchait de considérer l'édition de ses « poesías cortesanas[6] ».

A la fin du siècle, les poètes espagnols utilisent l'imprimerie d'une manière plus systématique. À preuve, l'année 1582 quand, à Séville, chez l'imprimeur Andrea Pescioni, quatre auteurs publient une édition de leurs poèmes : *Algunas obras* de Fernando de Herrera, *Obras* de Juan de la Cueva, *Obras* de Joaquín Romero de Cepeda et *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla. Cette année voit encore paraître, à Grenade, les *Obras* de Gregorio Silvestre[7]. Néanmoins, cela ne marque pas un tournant définitif dans le rapport des poètes à la publication. L'insouciance éditoriale continue à caractériser certains auteurs et même un poète comme Fernando de Herrera ne publie pas de son vivant la totalité de son œuvre poétique. L'authenticité de certains de ses poèmes continue à faire débat de nos jours et c'est grâce à une édition publiée en 1619 par Francisco Pacheco que nous connaissons la plus grande partie de son œuvre.

Les poètes français adoptent une posture entièrement différente. Au milieu du siècle, les membres de la Pléiade ne dissocient pas composition de sonnets amoureux et préparation d'un recueil imprimé. L'intérêt des poètes était de montrer, à partir d'une poétique de la variation, les ressources créatrices du sonnet. Comme le souligne Cécile Alduy, son acclimatation en France est concomitante avec la naissance du genre macrotextuel des *Amours* :

> On a toutefois rarement souligné que l'introduction de ce nouveau genre, et sa soudaine extrême productivité textuelle, passent justement par le choix d'abord exclusif de composer des « Amours » (…). En ces années de transition, les destinées du sonnet et des « Amours » sont étroitement liées : c'est le genre du recueil, et le programme poétique qui sous-tend l'imitation de l'intertexte pétrarquien, qui permettent au sonnet de changer de statut et devenir symbole et instrument d'une révolution poétique[8].

Il y a un poète qui incarne ce souci d'organiser et de publier un recueil, car ce geste a pris pour lui une dimension obsessionnelle. Au fil de sa longue carrière, Ronsard a constamment porté une extrême attention à la transmission, à la réception et à la conservation de son œuvre. Avide de promouvoir son statut d'écrivain officiel du roi, il

---

[5] « sujets outre que la lyrique » Antonio Prieto, *op. cit.*, p. 26.

[6] Voir Prieto, *op. cit.,* p. 28.

[7] Voir Valentín Núñez Rivera, « 1582. Imprenta, poesía y canon », *El canon poético en el siglo XVI, (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo Paso, 2008.

[8] Cécile Alduy, *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 125.

savait que l'affirmation de sa figure d'auteur dépendait du contrôle du processus éditorial de ses livres. Il a donc travaillé à côté des imprimeurs pour corriger les éditions de ses œuvres et pour contrôler la qualité du texte imprimé. Comme le souligne F. Rouget, chez lui, « l'intervention d'auteur dans l'écriture (contenu, forme), la présentation matérielle de l'ouvrage (paratexte) et sa relation au public connurent un développement inédit qui fut imité dans la seconde moitié du siècle[9] ».

Malgré tout, les différences entre la France et l'Espagne n'empêchent pas de retrouver des points communs entre ces deux traditions. Ces similitudes se manifestent, par exemple, à un moment clé de leurs histoires : les années 1540-1550. C'est dans cette décennie que l'on voit paraître deux recueils qui bouleversent la tradition poétique de leur pays et constituent un modèle pour les poètes futures[10] : *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros* (1543) et *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques* (1549).

Le livre de Boscán, publié un an après sa mort par sa veuve et l'éditeur Carles Amorós, est composé d'une première section qui réunit les *coplas castellanas* du poète barcelonais, d'une deuxième formée par le *canzoniere* de Boscán (sonnets et chansons) et d'une troisième qui rassemble ses poèmes antiquisants. Une dernière section réunit les poèmes de son ami Garcilaso, mort en 1536, qui n'avait pas préparé de son vivant une édition imprimée de ses œuvres. Cette dernière section rejette les *coplas castellanas* du poète tolédan et réunit simplement ses sonnets, chansons, élégies et églogues. Pour la première fois, les œuvres complètes d'un auteur espagnol sont publiées et, bien qu'il s'agisse d'une publication posthume, la structure du recueil suit un modèle conçu par Boscán lui-même. La matérialité du livre, in-quarto et imprimé en lettre ronde, le distingue également des ouvrages précédents publiés en folio et en lettre gothique.

Le recueil français, lui, comprend une section formée exclusivement de sonnets, un poème satyrique intitulé *Anterotique* et une section d'odes. Son originalité se

---

[9] François Rouget, *Ronsard et le livre – II,* Genève, Droz, 2010, p. 15.

[10] Les deux formes essentielles pour la transformation poétique en France, c'est-à-dire le sonnet et l'ode, n'apparaissent pas pour la première fois dans le recueil de Du Bellay. Avant lui, en 1547, Peletier du Mans publie un recueil composé de sonnets et d'odes. Ce précurseur de la Pléiade présente dans son œuvre une des premières traductions françaises des sonnets de Pétrarque et ces poèmes sont immédiatement suivis de trois odes horatiennes et des « Vers Lyriques de l'invention de l'auteur ». Cette structure annonce ainsi la bipartition entre les *Amours* et les *Vers Lyriques*. Néanmoins, Du Bellay représente un modèle car il est le premier poète à publier un *canzoniere* français en sonnets. Il est également le premier à le disposer à côte d'une section formée exclusivement d'odes (*L'Olive* et *Les Vers Lyriques*). L'Angevin impose aux deux sections de son livre une architecture fortement pensée et il établit, comme nous tâcherons de le montrer, des liens forts entre elles. Ses successeurs marcheront sur ses traces et publieront, eux-aussi, des *Amours* à côté de de *Vers Lyriques*.

manifeste, entre autres, par l'emploi systématique du sonnet. Le livre, en reprenant le modèle typographique italien, présente encore, dans sa matérialité, une nouveauté pour la France. Comme le souligne Olivier Millet, à la différence par exemple de la *Délie* de Scève et de ses multiples emblèmes, dans le recueil de l'Angevin « les poèmes figurent en pleine page sans notes ni commentaires, en caractères souvent italiques, et où les textes sont disposés sur 29 ou 30 lignes[11] ». Selon le critique français, ce trait facilite la « sérialisation » des sonnets du recueil amoureux.

Les recueils de Boscán et Du Bellay partagent un même projet poétique : entreprendre la défense et l'illustration de la langue vulgaire. L'appareil préfaciel des recueils lui est en grande partie consacré. Les poètes se font fort de prouver la valeur du *vulgaire* et d'inciter les poètes à promouvoir son enrichissement. A preuve, ce passage de la fameuse *Carta* adressée à la Duquesa de Soma – et disposée à l'entrée du *Libro II* de Boscán : « *De manera que este genero de trobas, y con la authoridad de su valor proprio, y con la reputación delos antiguos y modernos que le han usado, es dino, no solamente de ser recebido de una lengua tan buena, como es la castellana : mas aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares*.[12] »

Le poète français, lui, publie, en forme d'« epistre[13] », en prélude à son recueil de 1549, un long traité qui porte justement sur la défense de la langue française et sur la nécessité de l'illustrer. Le programme poétique affiché par la *Deffence et illustration de la langue françoyse* pourrait être résumé par ce passage où le poète, dans un texte de 1550, traite de la publication de l'année précédente : « Voulant doncques enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plutost ancienne renouvelée poësie, je m'adonnay à l'immitation des anciens Latins et des poëtes Italiens (…). C'est pourquoy, (…) je choisi le sonnet et l'ode, deux poèmes de ce temps là (c'est depuis quatre ans) encore peu usitez entre les nostres (…)[14] ». Dans le même texte, le poète célèbre la richesse (la

[11] Olivier Millet, « Notes sur *L'Olive* », dans *Joachum Du Bellay - Œuvres complètes*, dir. Olivier Millet, Paris, H. Champion, 2003, p. 262.

[12] « Ce vers, grâce à sa valeur et à la notoriété des auteurs modernes et antiques qui l'ont utilisé, n'est pas seulement digne d'être accueilli par une langue si grandiose que l'espagnole, comme il doit prendre le dessus sur tous les vers vulgaires » Juan Boscán, *Obra completa*, (ed) Carlos Clavería, Madrid, Catedra, 1999, p. 119.

[13] Dans la longue préface que le poète dispose à l'entrée de son recueil de 1550, il fait cette révélation : « Au moyen de quoy, voulant prevenir cete mauvaise opinion, et quasi comme applanir le chemin à ceux qui, excitez par mon petit labeur, voudroient enrichir nostre vulgaire de figures et locutions estrangeres, je mis en lumiere ma *Deffence et illustration de la langue françoise* : ne pensant toutefois au commencement faire plus grand œuvre qu'une epistre et petit advertissement au lecteur ». Joachim Du Bellay, *Oeuvres poétiques*, (éd) D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 9

[14] Joachim Du Bellay, *op. cit.,* p. 8.

*copia*) et la beauté de la langue française : « (…) voyant nostre langue, quand à sa nayfve propriété si copieuse, et belle, estre souillée de tant de barbares poësies (…)[15] ».

Comme l'Angevin, Boscán aussi construit « un discours de légitimation du vulgaire en même temps qu'un discours d'intronisation d'une nouvelle poésie[16] ». Ces poètes se rejoignent encore sur la méthode utilisée pour « introniser » cette nouvelle poésie. Comme l'indiquent les passages cités plus haut, cet enrichissement de la langue tient à l'acclimatation des modèles italiens et antiques : « Voulant doncques enrichir nostre vulgaire (…) je m'adonnay à l'immitation des anciens Latins et des poëtes Italiens. » ; « *con la reputación delos antiguos y modernos que le han usado* ». Le vulgaire doit faire preuve de sa valeur en « coulant » à l'intérieur de ces mètres – ce qui devient une façon de rédimer ses imperfections.

Ces deux entreprises pionnières se rejoignent encore dans le rejet de la traduction comme méthode pour enrichir la langue. Dans les paratextes des recueils, on apprend, par exemple, qu'il ne suffit pas de traduire les poèmes qui servent de modèles pour accomplir cette tâche[17]. L'auteur doit, au contraire, se « nourrir » des modèles pour pouvoir faire couler le vulgaire à l'intérieur des nouveaux genres. Les deux entreprises ne se ressemblent donc pas seulement par leurs objectifs mais aussi par les stratégies qu'elles déploient pour y arriver.

Le projet novateur de ces auteurs ne se borne pas pour autant à acclimater des modèles italien et antique. Leurs recueils ne se présentent pas comme un simple assemblage de sonnets, de chansons pétrarquistes ou d'odes. Le cœur du projet poétique est de composer – et de confier aux presses – un recueil qui réunisse ces nouveaux genres en un ensemble cohérent. Il s'agit de construire un espace d'écriture aux dimensions restreintes qui donne le sentiment d'une unité. Pour ce faire, les poètes disposent au long de leur recueil des jalons destinés à nous détourner d'une lecture atomisée des poèmes pour imposer une « poétique du recueil ». Comme on l'a vu plus haut dans les commentaires de Cécile Alduy, les poètes français ne dissocient pas la composition des sonnets de la publication d'un macro-texte cohérent.

En Espagne, comme en France, la « défense et illustration » de la langue passe pour la constitution d'un macro-texte, c'est-à-dire d'un ensemble qui fait sens et dont se

---

[15] *Op. cit.,* p. 9.

[16] Préface de Jean-Charles Monferran dans Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoyse*, (éd) Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2008, p. 16.

[17] Voir le chapitre V du livre premier de la *Deffence et Illustration* : « Que les Traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la Langue Françoyse »

dégage peu à peu une « poétique du recueil », où la supériorité des poèmes italiens et antiques est manifestée par la structure même du livre, qui est organisée par le poète barcelonais selon un *crescendo* qui mène des *coplas castellanas* aux poèmes italiens puis aux poèmes antiques. Cette disposition sera encore ratifiée par les poèmes de Garcilaso. Dans cette dernière partie du livre, considérée par Boscán comme le modèle pour la « nouvelle poésie » espagnole, nous retrouvons seulement les poèmes italiens et antiques écrits par le Tolédan. La totale absence des vers castillans renforce ainsi la lecture ascendante proposée par la structure des trois *Libros* de Boscán.

Dans l'aire culturelle espagnole, confier à l'imprimerie un recueil comme celui de Boscán représentait déjà un geste révolutionnaire. Dans un univers où les pratiques courtisanes sont toujours vivantes, la décision de publier provoque des transformations qui affectent la nature du texte poétique et l'image même du poète[18]. Publier ses œuvres poétiques complètes dans un livre imprimé et « organique » n'était pas du tout une pratique courant pour les poètes espagnols de la première moitié du siècle.

Ainsi, les livres de Boscán et Du Bellay, comme l'on pouvait s'y attendre, constitueront un modèle pour leurs successeurs. Publier un *canzoniere* à côté d'un recueil d'odes devient, pour la tradition poétique française, une pratique courante des poètes au milieu du siècle. Entre 1549 et 1555, quatre auteurs font paraître, dans une même publication, leurs *Amours* et leurs recueils de *Vers Lyriques*. Pontus de Tyard signe, en 1551, *La Continuation des Erreurs Amoureuses avec un Chant en faveur de quelques excellents Poëtes de ce tems*. Puis viennent, dans les années suivantes, *Les Amours de Pierre de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquiesme de ses Odes* (1552) ; *Les Amours d'Olivier de Magny Quercinois et quelques odes de luy* (1553) ; les *Erreurs amoureuses, augmentées d'une tierce partie. Plus, Un Livre de Vers Liriques* de Tyard (1555) et *L'Amour des Amours. Vers lyriques* de Peletier du Mans (1555).

En Espagne, *Las obras* de 1543 influeront sur les recueils publiés au long de la deuxième moitié du siècle. L'écho est particulièrement sensible dans le recueil que Lomas Cantoral fait paraître en 1578 : *Las obras de Hierónimo de Lomas Cantoral en tres libros divididas*. Trente-cinq ans après la publication du livre de Boscán, Lomas Cantoral utilise « *una división tripartita que viene a coincidir con la dada por Boscán, tanto por establecer un primer libro con obras en metro castellano, como por ofrecer*

[18] Voir Pedro Ruiz Pérez, « 1543: modelo editorial y modelo poético », *La rubrica del poeta : la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.

*un tercero de 'diferentes propósitos', dejando entre ellos un segundo de historia amorosa con su normativa alternancia de formas métricas*[19] ». Cette division tripartite marquait déjà la structure du livre que Montemayor publie en 1554. Il est divisé en deux sections (« *versos profanos* » et « *obras de devoción* »), mais sa première partie répond à une structure analogue à celle des trois *Libros* de Boscán (*coplas castellanas*, recueil pétrarquiste, poèmes antiques). Bien que divisé en deux parties, un recueil publié à la fin du siècle sera lui aussi composé par un *canzoniere,* des *coplas castellanas* et les essais antiquisants de l'auteur. López Maldonado, en 1586, fait paraître son *Cancionero* dont la première partie contient des *redondillas, coplas* et *villancicos* et la deuxième des chansons, sonnets et églogues.

D'autres auteurs, se recentrent sur l'« essentiel » du projet poétique boscanien. Pour composer leurs recueils, ils ont recours au « modèle générique » représenté par la dernière partie des *Obras* de 1543 – celle dédiée aux poèmes de Garcilaso. Ils écartent les *coplas castellanas* au profit de formes empruntées aux modèles italiens et antiques. Tel est le cas, par exemple, des *Obras* que Juan de la Cueva publie en 1582. L'auteur sévillan dispose, à l'entrée de son livre, un *canzoniere* formé de sonnets, de chansons, d'élégies et de sextines. Ensuite il place trois églogues et, à la toute fin du recueil, un long poème mythologique intitulé *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*.

Tel est également le cas des *Algunas obras* de Fernando de Herrera (1582). Ce livre, qui prétend à une totale nouveauté (il est « *muy especial y muy desemejante a los que se habían venido publicando*[20] »), rejette lui-aussi les *coplas*. Herrera compose un recueil qui, à la différence des publications de ses compagnons, n'est pas divisé en différentes sections. Dans une même partie sont disposés sonnets, chansons, élégies et une églogue et les poèmes sont organisés de manière à former, selon les mots de José Manuel Blecua, une structure « *con toda la perfección posible*[21] ».

Ils représentent une partie considérable des recueils publiés en Espagne dans la deuxième moitié du siècle. Le reste des recueils qui voient la lumière à cette époque tranchent, d'une manière ou autre, avec le modèle proposé en 1543 par l'œuvre de

[19] « Une division tripartite semblable à celle utilisée par Boscán car il dispose ses vers castillans au premier livre, une structure variée au troisième et un recueil d'amour au deuxième » José Ignacio Díez Fernández, "Disposición y ordenación de *Las Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* XLIX, 1993, p. 59.

[20] « très spécial et très dissemblable de ceux qu'ont avait publié » Valentín Núñez Rivera, « 1582 (Poesía, imprenta y canon) », *El canon poético en el siglo XVI. Un proceso en marcha*, (ed.) Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, p. 146.

[21] Cité à partir de Begoña López Bueno., « Más sobre el orden de los cancioneros poéticos : el caso de *Algunas obras* de Fernando de Herrera », *Calíope*, Volume 13, 1, 2007, p. 46.

Boscán. À preuve le *Buen plazer trobado* publié en 1550 par Juan Hurtado de Mendoza où l'auteur, au lieu d'imiter les auteurs italiens, compose un livre de ses adaptations des genres poétiques français. Ou encore le recueil de 1582 où Pedro de Padilla publie ses *Églogas pastoriles*. Le désordre caractérise un autre recueil publié par Padilla et cela l'éloigne de l'organicité proposée par Boscán. En 1580 l'auteur publie son *Tesoro de varia poesía* qui a été qualifié comme un *cajón de sastre*. En ce qui concerne encore la structure du recueil, la *Floresta de varia poesía* de Ramérez Pagán, publiée en 1562 et divisée en *obras morales, espirituales y temporales*, possède un arrangement et une variété thématique qui tranchent avec le modèle de 1543. Les *Obras* de Joaquín Romero de Cepeda (1582) et les *Diversas rimas* de Vicente Espinel (1591), de leur côté, ne possèdent pas une section de poèmes d'amour suffisamment harmonieuse pour qu'on la caractérise comme un *canzoniere*[22]. Trois autres recueils, publiés après la mort de leurs auteurs et dont l'organisation est imputable à l'éditeur, s'éloignent encore du modèle étudié dans ce travail : *Las Obras de Juan Fernández de Heredia, así temporales como espirituales* (1562), *Las Obras Obras* de Gregorio Silvestre (1582) et *Varias poesías* de Hernando de Acuña (1591).

En France, la deuxième moitié du siècle est marquée par une grande variété de recueils poétiques. Entre 1549 et 1555, d'autres recueils d'amour voient encore la lumière. En 1549 et en 1551, paraissent les *Erreurs amoureuses* et la *Continuation des Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard. En 1552, Baïf publie ses *Amours de Meline* et, en 1555, les *Quatre livres de l'Amour de Francine par Jan Antoine de Baïf*. Ronsard, de son côté, fait paraître en 1555 la *Continuation des Amours* et, l'année suivante, la *Nouvelle Continuation des Amours*. Les auteurs de la Pléiade se serviront encore d'autres veines que l'amour et leurs recueils poétiques manifestent une grande diversité générique, thématique et de tonalité. Du Bellay, entre 1549 et 1558, publie un recueil de poésie encomiastique (*Le Recueil de Poésie* - 1549), un recueil composite intitulé *Œuvres de l'invention de l'auteur* (1552), et ses recueils romains de 1558. Parmi ces derniers on retrouve une poésie personnelle et de tonalité mélancolique (*Regrets, Antiquitez*), un style plus familier et plus simple (*Jeux rustiques*) et la poésie néolatine des *Poemata.*

[22] Pour le livre de Espinel, voir José Lara Garrido, « Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las *Diversas rimas* de Vicente Espinel », AA. VV., *Estudos sobre Vicente Espinel*, Málaga : Anejos de *Analecta Malacitana*, 1979.

Variété formelle et thématique marque également la production du poète le plus prolifique de la période. Entre 1550, date de la parution de ses *Quatre premiers livres des Odes* et 1560, date où il organise pour la première fois une édition de ses œuvres complètes, Ronsard se livre à toutes les explorations en publiant des hymnes, des chansons badines, des sonnets néo-platoniciens, des odes et des folastries. Le poète qui rassemble des poèmes de circonstance et d'inspiration variée dans un recueil « d'attente » (*Le Bocage* (1554), *Les Meslanges* (1555) et *Le second livre des meslanges* (1559)), est le même qui publie, en 1555 et 1556, les *Hymnes* et *Le Second Livre des Hymnes*. Après 1560, la manière dont Ronsard conçoit la diffusion de ses poèmes relève d'une pratique qu'il est convenu d'appeler « la poétique des *Œuvres* »[23]. Le poète publie régulièrement des « fleurs », plaquettes ou recueils poétiques d'attente[24] pour les démembrer afin que leurs parties rejoignent le massif des éditions collectives. À chaque nouvelle édition des *Œuvres* (1560, 1567, 1571, 1572-1573, 1578, 1584), Ronsard travaille intensément pour multiplier les sections (critère quantitatif) et pour redistribuer (critère qualitatif) les pièces nouvelles et anciennes dans les diverses parties du livre[25].

D'autres poètes se consacrent encore à organiser une édition de leurs œuvres complètes. Baïf, en 1573, entreprend de rassembler ses œuvres jusqu'alors dispersées et en grande partie inédites. Ses *Euvres en rime*, divisés en neuf livres de Poëmes, sept livres des Amours, cinq livres des Jeux et cinq livres des Passetemps, ont été soigneusement ordonnées par le poète. Selon Jean Vignes, « par la variété des systèmes d'organisation qu'on y décèle, [elles] constituent une sorte de cas d'école pour réfléchir sur la structure du texte poétique à la Renaissance[26] ». Cette même année voit paraître un autre recueil qui représente une synthèse éditoriale et dont l'architecture a été soigneusement construite par son auteur. Philippe Desportes classe et organise les poèmes du *Les Premieres Œuvres* pour qu'ils exposent la parfaite cohérence d'une

---

[23] Voir Michel Simonin, « Ronsard et la poétique des *Œuvres* », *L'encre et la lumière*, Genève, Droz, 2004, pp. 237-252.

[24] Les principales publications de la décennie 1560-1570 sont formés par des recueils divers tel que les *Elegies, mascarades et Bergerie* (1565) et les éditions des *Livres de poésie* de Ronsard (*Le Premier Livre du Recueil des nouvelles Poësies* (1563), *Le Second Livre du Recueil des nouvelles poësies* (1564), *Le Troisieme Livre du Recueil des nouvelles poësies* (1564), *Le Sixiesme Livre des Poëmes* (1569), *Le Septiesme Livre des Poëmes* (1569)). Ces recueils serviront au poète qui souhaite multiplier et redistribuer les poèmes dans le massif des éditions de ses *Œuvres*

[25] Voir F. Rouget., « Ronsard au travail : le recueil et la poétique des *Œuvres* », *Ronsard et le livre*, *op. cit.*, pp. 477-525.

[26] Jean Vignes, « « Tel comme un jardinet planté diversement ». Répartition et organisation de la matière poétique dans les *Euvres en rimes* de Baïf », *La Licorne. La constitution du texte : le tout et ses parties. Renaissance-âge classique*, 46, 1998, p. 155.

écriture et présentent une première image de lui-même en poète. Ce recueil connaîtra, entre 1573 et 1615, plusieurs rééditions et elles représenteront l'assise sur quoi toute l'œuvre de Desportes, tant profane que sacrée, va se construire harmonieusement. Une « poétique des *Œuvres* » se manifeste encore dans les recueils publiés entre 1569 et 1579 par Scévole de Sainte-Marthe. C'est à cette époque que le poète fait paraître les recueils qui représentent le noyau de sa production : *Premieres Œuvres* (1569), *Second volume des Euvres* (1573) et *Les Œuvres de Scevole de Sainte-Marthe* (1579). Si Ronsard travaillait pour multiplier les sections des nouvelles éditions de ses *Œuvres*, chez Scévole, d'une édition à l'autre, c'est moins le contenu qui change que l'organisation du recueil. Le poète œuvre pour que chaque pièce perde les attaches avec les « circonstances dans lesquelles elle est née pour prendre une valeur éternelle, subordonnée à l'ensemble de l'ouvrage[27] ».

Parmi des recueils si divers, on se penchera dans ce travail sur les recueils français composés d'*Amours* et de *Vers Lyriques* et ils seront mis en parallèle avec les recueils espagnols constitués de *coplas castellanas*, de poèmes italiens et de poèmes antiques – ou simplement d'un recueil amoureux et des poèmes antiques. Notre choix a été guidé par le fait qu'ils ont été publiés du vivant de leurs auteurs[28] et qu'ils font partie d'un même projet de défense et illustration de la langue à partir de l'acclimatation des modèles étrangers. Ces modèles étant, dans les deux cas, toscans et antiques, nous avons affaire à deux structures équivalentes où le *canzoniere* partage l'espace du recueil avec les essais antiquisants de l'auteur. Ces ouvrages nous permettent ainsi d'analyser la « poétique du recueil » selon plusieurs perspectives : du lien établi entres les poèmes à l'intérieur du *canzoniere* d'amour à la structure globale formée par les différentes sections du recueil et à la manifestation d'une conscience aiguë de la matérialité du livre.

La critique a déjà étudié ces recueils[29]. En France, Cécile Alduy, dans *Politique des « Amours » : Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*[30],

[27] Jean Brunel, « De la diversité à l'unité. Contenu et disposition des recueils poétiques de Scévole de Sainte-Marthe de 1569 à 1579 », *La Licorne*, 46, 1998, p. 186.

[28] Le recueil boscanien, publié un an après la mort de son auteur, représente une exception. Malgré tout, on sait qu'il a été publié en respectant l'organisation déterminé par Boscán.

[29] Il est encore important d'attirer l'attention sur le fait que la critique française s'est également penchée sur la « poétique du recueil » des œuvres publiées à la première moitié du siècle. Sur la structure des recueils collectifs et des anthologies publiés à cette époque, voir : *Le Recueil poétique à la Renaissance*, éd. Daniel Martin et Nathalie Dauvois, *R. H. R.,* LXII, juin 2006. Sur la structure de l'œuvre de Marot, voir, entre autres : Cécile Alduy, « L'Adolescence de Marot mise en recueil : ordre du livre, fiction d'auteur », *L'information littéraire*, 2006/3 (Vol. 58), pp. 10-18 et Francis Goyet, « Sur l'ordre de

retrace la genèse des « Amours » en mettant en relief les éléments qui les constituent en genre macrotextuel. Parmi ces traits essentiels figurent la concentration sur une figure féminine unique, l'émergence d'un sujet lyrique, l'intérêt porté aux questions d'ordre et de disposition, et le resserrement autour du sonnet. L'analyse de la répétition de cette forme fixe, et de ce vocabulaire restreint autour des mêmes familles lexicales topiques, sert, entre autres, à esquisser une définition de ces recueils. Elle écarte une lecture comme celle proposée en 1971 par Jean-Claude Moisan[31], où les *Amours* de Ronsard relèvent d'une vision linéaire du recueil et d'un rapport de succession temporelle entre ses textes au niveau de la fiction. Pour Alduy, « les solutions de continuités incessantes qui viennent rompre ce « texte », ajoutées à l'extrême rareté des indications temporelles (indiquée par Mélançon[32] en 1977) et à l'autonomie formelle et sémantique forte de chaque pièce, constituent une objection de taille à cette conception[33]. » Ce genre macrotextuel suit plutôt une organisation où la variation sur les mêmes motifs construit une mémoire du texte qui transcende les frontières du sonnet et crée des échos intratextuels qui résonnent à travers tout le recueil.

Les éléments paratextuels sont aussi chargés d'assurer cette appartenance générique. Dans les façades architecturales des *Amours* sont disposés des titres, des portraits, des distiques grecs, des épigrammes latines et d'autres mises en scènes visant à susciter un méta-discours implicite qui définit un projet d'ensemble et qui apaise les forces centrifuges qui menacent leur cohésion. À l'entrée du recueil, le lecteur a ainsi affaire à un beau « tableau » capable de séduire son regard, de lui présenter le programme d'écriture du recueil et d'ancrer celui-ci dans le genre macrotextuel des *Amours*.

Contemporain de l'ouvrage de C. Alduy est celui de Daniel Maira. Dans son *Typosine, la dixième muse. Formes éditoriales des* canzonieri *français*[34], Maira se

---

l'*Adolescence Clémentine* », dans *Clément Marot, « Prince des poètes françois » 1496-1996*, (éd) Gérard Defaux et Michel Simonin, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 21-25 mai 1996, Paris, Champion, 1997, pp. 593-613.

[30] Cécile Alduy, *Politique des « Amours » : Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2009.

[31] Jean-Claude Moisan, « L'organisation des *Amours* de Cassandre », *Études littéraires*, Québec, vol. 4, 2 (août 1971).

[32] Robert Melançon, « Sur la structure des *Amours* de 1552 de Ronsard », *Renaissance et Réforme*, I, 2, 1977.

[33] Cécile Alduy, « Les *Amours* au XVIe siècle ou le recueil comme genre macrotextuel », *Le Recueil Littéraire – pratiques et théorie d'une forme*, Irène Langlet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

[34] Daniel Maira, *Typosine, la dixième muse : formes éditoriales des* canzonieri *français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

penche sur la forme imprimée de ces textes. Son intérêt se porte sur la manière dont les choix typographiques, la mise en page et l'organisation des paratextes participent à la construction du sens du recueil. Il questionne le rapport entre ce genre macrotextuel et sa présentation en tant que livre-objet, surtout en ce qui concerne les indicateurs sociaux, littéraires et poétiques insérés par l'auteur pour guider la lecture. Les analyses de D. Maira démontrent qu'une typologie générique des *Amours* découle de l'examen de leurs éléments paratextuels qui, par conséquent, révèlent un approfondissement de la conscience littéraire des poètes. D. Maira montre, entre autres, comment Ronsard utilise les paratextes pour marquer un tournant décisif. Aux recueils centrés auparavant sur la construction d'une image élogieuse de la dame – dont Scève est le plus grand représentant – succède un recueil centré sur la figure du poète lui-même. D. Maira analyse encore comment ces transformations seront utilisées par les successeurs de Ronsard pour programmer la réception du recueil et pour construire leur *persona* poétique.

Cette conscience du poète qui organise son recueil et qui compose soigneusement son appareil préfaciel a également attiré l'attention d'autres critiques. Daniel Martin, dans ses analyses sur le premier livre des *Erreurs amoureuses* de Tyard, montre que celui-ci respecte un agencement véritablement mathématique. Dans ce recueil, les groupes de sonnets sont remarquables par leur logique interne et par les réseaux de signification qu'ils forment entre eux. Le critique attire encore l'attention sur le placement des « pièces intercalées », c'est-à-dire appartenant à un genre autre que le sonnet, et le fait qu'elles « paraissent constituer des points de rupture et concentrer en même temps des significations fortes diffuses dans les groupes de sonnets[35] ». François Rouget[36] a poursuivi ces explorations. Il présente une description des effets d'agencement des recueils de Tyard en ayant comme modèle les études architecturales de Doranne Fenoaltea[37] pour les livres d'odes de Ronsard ainsi que les tableaux synthétiques utilisés par Daniel Martin.

---

[35] Daniel Martin, « Sur quelques effets d'agencement dans les premières *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 14/2, 1996, p. 187.

[36] Voir François Rouget, « La poétique de Pontus de Tyard dans les *Vers liriques* (1555) et les *Nouvell'œuvres poétiques* (1573) : De la célébration lyrique aux adieux à la poésie », *N.R.S.S*, XV, 2, 1997, p. 277-299 et « L'art de la *dispositio* formelle dans l'œuvre poétique de Pontus de Tyard », *Pontus de Tyard, poète, philosophe, théologien*, actes du colloque de Créteil, 19-20 novembre, 1988, Paris, Champion, p. 121-136.

[37] Voir Doranne Fenoaltea, *Du Palais au Jardin. L'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

La capacité du sonnet à accentuer le caractère organique du recueil a également attiré l'attention de la critique. Jean Rousset, à partir d'une analyse de *L'Olive,* du *Second Livre des Amours* de Ronsard, de *L'Amour des Amours* de Peletier du Mans et des *Sonnets de la Mort* de Sponde, a été un des premiers à s'interroger sur l'existence de séries thématiques et lexicales récurrentes et à considérer leur importance pour la construction du recueil comme œuvre unifiée[38]. En ce qui concerne *L'Olive*, l'élaboration du sens de tout le volume a été étudiée de manière plus minutieuse par Richard Katz dans son *The Ordered Text. The Sonnet Sequences of Du Bellay*[39]. Selon lui, l'organicité du recueil doit être recherchée justement dans cette répétition thématique et lexicale, car ces éléments créent les modèles responsables pour produire l'unité.

Si la critique s'est consacrée à commenter la « conscience architectonique » manifestée par ces auteurs, elle s'est également penchée sur la conscience littéraire manifestée dans les paratextes. Philippe Desan[40] rappelle que l'auteur renaissant, en comprenant que son texte se conçoit désormais comme une marchandise entrant en commerce avec d'autres textes, crée des subterfuges préfaciels pour plaire à un public qu'il ne connaît pas[41]. Ce vestibule initiatique, conçu pour plaire au lecteur et lui annoncer la vérité du texte, selon Rigolot[42], est encore un endroit privilégié pour que l'auteur se forge une *persona* et manifeste une conscience littéraire plus aiguë. C'est à quoi aspire Ronsard dans les paratextes de ses *Amours*. Marie-Madeleine Fragonard montre comment les représentations picturales placées au seuil du recueil contribuent à la représentation institutionnalisée de l'écrivain et à la promotion de son statut d'auteur classique[43]. La richesse des symboles utilisés par le Vendômois dans ces textes liminaires est encore déchiffrée par Malcolm Quainton dans un texte où le critique montre à quel point ils sont cohérents et centrés sur la figure de l'auteur et des questions

---

[38] Jean Rousset, « Les recueils de sonnets sont-ils composés ? », *The French Renaissance and its Heritage*, London, Methuen & C Ltd, 1968, p. 203-215.

[39] Richard Katz, *The ordered text : the sonnet sequences of Du Bellay*, New York, P. Lang, 1985.

[40] P. Desan., « Préfaces, prologues et avis au lecteur: stratégies préfacielles à la Renaissance », *What is Literature? 1100-1600*, ed. by F. Cornilliat, U. Langer and D. Kelly, Lexington, French Forum Publishers, 1993.

[41] Terence Cave, en analysant la préface des *Odes* de Ronsard (1550), traite de cette « muse publicitaire » et de la nécessité de l'auteur de vendre ses livres de poésie. Voir « La muse publicitaire dans les *Odes* de 1550 », *Ronsard en son IVe Centenaire*, éd. Yvonne Bellenger, Genève, Droz, 1988

[42] François Rigolot., « Le paratexte et l´émergence de la subjectivité littéraire », *Paratexte. Etudes aux bords du texte*, éd. M. Calle-Gruber et E. Zawisza, Paris, L´Harmatan, 2000.

[43] Marie-Madeleine Fragonard, « Ronsard en poète : portrait d'auteur, produit du texte », *Les Figures du poète. Pierre de Ronsard*, éd. M.-D. Legrand, « Littérales », 26 (2000).

liées à la théorie poétique[44]. François Rouget, dans son volume dédié à analyser l'intervention ronsardienne dans la présentation matérielle du livre, constate également que la mise en page sert l'image du poète et renforce son autorité[45].

En Espagne, Pedro Ruiz Pérez a consacré plusieurs travaux aux enjeux de la diffusion imprimée de ces recueils[46]. Le critique s'est penché sur leur matérialité pour montrer que le livre qui entre sur le marché conduit l'auteur à élaborer des mécanismes capables d'affirmer sa *persona* poétique. Il s'agit de bien fixer le texte pour éviter une diffusion erronée des vers et pour le rattacher à celui qui l'a composé. Dans ce processus, Ruiz Pérez rappelle la place centrale occupée par *Las Obras* de Boscán car elles ont été les premières à établir des stratégies éditoriales permettant d'afficher un modèle poétique bien défini et de commencer à forger une image d'auteur[47].

Les transformations subies par ces recueils au long du siècle ont également fait l'objet des analyses du critique cordouan. En se penchant sur leur appareil préfaciel (portrait de l'auteur, l'iconographie de la page de garde, les préfaces, etc.), il démontre que, à mesure que le siècle avance, la signature du poète se convertit en une marque qui relève moins d'une simple manifestation de paternité que d'une « *expresión de la mano del creador*[48] ».

Cette relation entre l'auteur et son livre a encore été traitée par Juan Montero[49] dans une étude sur les recueils poétiques publiés entre 1543 et 1569. Le critique examine la matérialité du livre imprimé et démontre qu'elle contribue à la formation d'une conscience poétique. Les portraits disposés à l'entrée de ces ouvrages, ainsi que les textes où le poète s'adresse au public pour parler de son œuvre, dénotent, selon Montero, un désir d'agir sur la réception et d'affirmer une figure d'auteur.

Dans le dernier quart du siècle, confier un recueil poétique à l'imprimerie devient une activité encore plus fréquente. Valentín Nuñez Rivera, s'est penché sur cette période, en examinant les aspects matériels du livre et l'arrangement des poèmes

---

[44] Malcolm Quainton, « The liminary texts of Ronsard's *Amours de Cassandre* (1552): poetics, erotics, semiotics », *French Studies*, LIII, 3, p. 257-278.
[45] François Rouget, *Ronsard et le livre - II*, Genève, Droz, 2010.
[46] Voir Pedro Ruiz Pérez, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007 et « Aristarcos y Zoilos : límites y márgenes del impreso poético en el siglo de XVI », *Bulletin Hispanique*, 102, 2 (2000), pp. 339-369.
[47] Pedro Ruiz Pérez, « Las *Obras de Boscán y Garcilaso* : modelo editorial, modelo poético », *Del Verso al Libro*, ed. Santiago Fernández Mosquera, *Calíope*, 13, 1, pp. 15-44
[48] Pedro Ruiz Pérez, « El concepto de autoría en el contexto editorial », *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
[49] Juan Montero Delgado, « Sobre imprenta y poesía a mediados del siglo XVI (con nuevos datos sobre la princeps de *Las obras* de Jorge de Montemayor) », *Bulletin hispanique*, Vol. 106, n. 1, 2004, pp. 81-102.

pour explorer les liens entre poésie et imprimerie et analyser l'utilisation du livre imprimé comme garant pour des poètes qui souhaitent intégrer le canon[50].

La critique a également analysé l'organicité de ces recueils poétiques, notamment à propos du recueil d'amour de Boscán. Selon Matteo Lefèvre[51], la particularité du *canzoniere* du poète catalan relève du fait qu'il propose une poésie « à la manière de Pétrarque » sans pour autant suivre l'engagement spirituel qui caractérise le livre italien. L'*imitatio styli* ne trouve pas son pendant dans l'*imitatio vitae* et Boscán se limite à reproduire certains traits formels et stylistiques, ainsi que certains motifs littéraires et des événements topiques, sans rejoindre la structure pétrarquienne caractérisée par une réticence envers les manifestations terrestres de l'amour. Ignacio Navarrete[52] traite également le macrotexte boscanien à partir de la concurrence que le poète catalan fait au modèle italien. Selon le critique américain, en interprétant le recueil dans sa totalité, nous comprenons que la flagrante imitation de Pétrarque dans les premiers poèmes du recueil se transforme, dans les derniers poèmes, en rivalité explicite avec l'Italien qui va de pair avec l'élaboration d'une alternative à sa vision de l'amour.

La complexité du recueil amoureux a même conduit la critique à des divergences d'interprétation. Les *Algunas obras* de Fernando de Herrera en est un bon exemple, car une partie des commentateurs l'inscrit dans la lignée du modèle italien alors qu'une autre considère sa structure comme une tension non résolue entre deux forces. Begoña López Bueno[53], qui fait partie de ce dernier groupe, conclut que le recueil respecte une organisation circulaire dont le centre est formé par son *Elegía IV*. Mais Herrera a aussi été considéré comme un héritier de la structure du *Canzoniere*. Inoria Pepe Sarno et Santiago Fernández Mosquera interprètent de cette manière les *Algunas obras* du poète sévillan. Pepe Sarno[54] utilise les liens entre certains sonnets du recueil pour y voir une

---

[50] Valentín Núñez Rivera, « 1582. Imprenta, poesía y canon », *El canón poético en el siglo XVI, (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo Paso, 2008.

[51] Matteo Lefèvre, « Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible ». *Studia aurea : revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 2013, Vol. 7, pp. 83-108.

[52] Ignacio Navarrete, « Boscán's rewriting of the *Rime sparse* », *Orphans of Petrarch : Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1994.

[53] Begoña López Bueno, « Más sobre el orden de los cancioneros poéticos: el caso de *Algunas obras* de Fernando de Herrera », *Calíope*, Vol. 13, 1, 2007.

[54] Inoria Pepe Sarno, « Itinerario di un amore. *Algunas obras* di Fernando de Herrera come canzoniere », *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, II, pp. 479-493.

« storia narrata ». Fernández Mosquera[55], de son côté, s'en sert pour inscrire le livre sévillan dans la structure pétrarquienne et proposer une division du livre en quatre parties. Ces parties, selon lui, établissent une relation séquentielle entre elles et cette séquence compose un système cohérent et pétrarquiste.

La structure globale du recueil a également fait l'objet des analyses de la critique. En ce qui concerne le recueil boscanien, l'organicité de son architecture, construite à partir d'une disposition ascendante de ses membres (*Libro I, Libro II, Libro III*), matérialise le programme poétique de son auteur[56]. L'emplacement des poèmes de Garcilaso à la toute fin de cette structure (*Libro IV*) vient encore renforcer sa cohésion car ils y sont disposés pour constituer l'acmé du recueil et fournir aux successeurs des modèles à copier[57]. L'architecture d'un autre recueil a encore été examiné attentivement par la critique. Dans son analyse de *Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, Diez Fernández souligne que sa structure tripartite représente peut-être l'élément littéraire le plus intéressant dans le recueil. Selon lui, la complexité de l'arrangement proposé par Lomas dépasse l'influence boscanienne et inscrit l'œuvre dans une esthétique maniériste[58].

Différentes perspectives ont donc été adoptées pour étudier ces recueils. Néanmoins, ceux-ci n'ont jamais été mis systématiquement en parallèle et une étude comparative pourrait encore éclairer certains aspects relevant de la « poétique du recueil » et de la conscience littéraire de ces auteurs. Comparer la structure globale de ces recueils, par exemple, sert à mettre en relief certains aspects qui ont été un peu négligés. Outre qu'elles permettent de mieux analyser les critères de séparation du texte poétique (générique, thématique, etc.) et de déceler des nouvelles significations de cet arrangement, ces comparaisons révèlent encore que le contraste entre les sections n'est pas la seule stratégie adoptée par l'auteur et que les liens entre elles assurent également l'organicité du recueil. En ce qui concerne la structure du recueil de poèmes d'amour, la comparaison peut, entre autres, nous aider à mieux comprendre les particularités des *Amours* françaises par rapport aux *canzonieri* provenant d'une autre aire culturelle. Elle permet ainsi de déceler, par exemple, les stratégies utilisées pour assurer la cohésion

[55] Santiago Fernández Mosquera, « De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras* de Herrera como cancionero petrarquista », *Ínsula* 610 (octubre 1997), pp. 14-17.
[56] Voir Antonio Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982.
[57] Voir Pedro Ruiz Pérez, *op. cit.*
[58] José Ignacio Diez Fernandez, « Disposición y ordenación de las Obras de Jeronimo de Lomas Cantoral », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 1993, LXIX, p. 53-85.

d'un recueil formé exclusivement de sonnets. Elle sert encore à analyser comment le poète distribue le « système de signes » pétrarquistes au long des poèmes et quelles sont les stratégies adoptées pour souligner ou refuser l'influence du modèle italien.

On peut aussi approfondir l'analyse des réactions face à la diffusion amplifiée du livre et des stratégies adoptées dans la construction d'une image d'auteur. Ces comparaisons permettent de déceler d'autres méthodes utilisées par le poète qui souhaite assurer la réception de ses poèmes et de mettre en lumière la manière dont le poète s'adresse aux récepteurs malveillants pour anticiper leurs critiques. Si les paratextes représentent un espace privilégié pour l'auteur qui souhaite présenter son effigie, nos comparaisons montreront comment ces auteurs utilisent l'intérieur du recueil pour forger l'image qu'ils souhaitent transmettre au public.

Comparer ces deux « modèles » pourrait ainsi éclairer les particularités de chacune des aires culturelles et nous aider à interpréter l'œuvre littéraire d'une manière plus large, dans la relation qu'elle établit, au seuil de la modernité, avec son auteur et ses lecteurs. C'est une occasion précieuse de se pencher sur le travail de composition d'un livre en ce qu'il a de révélateur des enjeux de la production littéraire d'une époque.

La diffusion imprimée des recueils a changé la matérialité des textes poétiques et l'acte même de la lecture[59]. Elle a encore changé, de manière très profonde, la relation de l'auteur avec son œuvre. Le poète dispose, pour la première fois, d'une technologie qui lui permet d'atteindre un plus grand nombre de lecteurs. Mais faciliter la diffusion de l'œuvre est un outil à double tranchant car le poète se voit dépossédé de sa création. Craignant une interprétation malveillante, il doit essayer d'agir sur la production et la réception de son livre. Ce faisant, il contribue à l'émergence d'une « subjectivité littéraire à la Renaissance[60] ».

Les paratextes représentent un endroit privilégié pour la manifestation de cette « subjectivité littéraire ». La comparaison entre les recueils poétiques espagnols et français ne peut donc se passer d'une comparaison de leurs paratextes pour analyser les différentes démarches adoptées par des auteurs qui souhaitent orienter la réception de leur œuvre.

---

[59] Voir H.-J. Martin., *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999.

[60] « Si le livre accompagne et renforce l'émergence d'une subjectivité littéraire à la Renaissance, il induit aussi l'exigence d'une conscience littéraire qui se doit d'en maîtriser la production et la réception. » F. Rouget, *Ronsard et le livre (II) – Étude de critique génétique et d'histoire littéraire*, Genève, Droz, 2012, p. 668.

Pour cela, dans un premier temps, on traitera des tentatives pour minimiser le sentiment de dépossession du poète livrant son œuvre à un public qu'il ne connaît pas. On comparera les discours préfaciels en attirant l'attention sur deux de leurs fonctions primordiales : la protection du recueil et la séduction du lecteur. D'un côté, les efforts pour anticiper sur les lectures malveillantes. De l'autre, la création d'un espace intime pour converser avec l'« Ami Lecteur » et le séduire. Dans cette première partie, on se penchera également sur la façon dont les paratextes évoquent l'architecture du recueil. Outre un discours qui relève de la « conscience littéraire » du poète, le seuil du livre présente une sorte de miroir de ce que le lecteur trouvera à l'intérieur. L'auteur renforce ainsi, depuis l'extérieur, certains des éléments qui assurent au recueil une forte cohérence interne.

La deuxième partie du travail traitera justement de cette cohérence interne. La publication donne au poète l'occasion de surmonter le caractère fragmentaire et autonome des poèmes et d'élaborer une véritable « poétique du recueil ». Le poète crée toute sorte d'effets – de symétrie, de concaténation, de clôture, de résonnance, etc. – qu'il est nécessaire de repérer pour bien interpréter un poème.

Les recueils amoureux sont particulièrement riches en de telles connexions, c'est pourquoi ce sont des objets privilégiés pour analyser la « poétique du recueil ». Pour aspirer au titre de *canzoniere*, ils doivent présenter une forte cohérence et transformer la collecte de poèmes en un véritable livre. Pour que cette transformation ait lieu, le poète doit assurer ce que Silvia Longhi appelle une « *coerenza sul piano dei contenuti, dove dev'essere riconoscibile una 'storia' unitaria ; e coerenza sul piano dell'espressione, dove non possono coesistere progetti formali eterogenei*[61] ». Il compose ainsi un système « fermé » qui mette en avant une figure d'auteur et affiche des motivations idéologiques.

Ce sont donc les *conzonieri* des poètes espagnols et français que nous mettrons en parallèle dans cette partie. Il s'agira de comprendre les différentes stratégies adoptées pour garantir une telle « cohérence ». Pour cela, on commencera par analyser un élément central de la macrostructure du recueil : le sonnet-prologue. C'est au tout début du livre que l'amant présente les conflits qui marquent son « histoire » amoureuse et qu'il invite le lecteur à franchir le seuil d'un livre où les tourments portent l'empreinte

[61] « cohérence sur le plan du contenu, où l'on doit reconnaître une « histoire » unitaire ; et une cohérence sur le plan des expressions, en ne permettant pas l'existence de projets hétérogènes » Silvia Longhi, « Il tutto e le parti nel sistema del canzoniere », *Strumenti critici*, XIII, 39-40 (1979), p. 265.

du *vario stile* pétrarquiste. C'est là que l'appartenance générique du recueil se détermine et que son architecture commence à se construire. Comparer ces sonnets liminaires est indispensable pour comprendre la démarche adoptée par ces poètes pour élaborer la macrostructure de leurs recueils.

Mais il ne suffit pas d'envisager les sonnets-prologues en eux-mêmes, il faut encore analyser les liens qu'ils établissent avec les sonnets suivants. Comme nous tenterons de le montrer, les poètes construisent au seuil de leurs *canzonieri* des « prologues amplifiées », c'est-à-dire des « blocs » de poèmes qui sont chargés d'anticiper certains arrangements que le lecteur retrouvera au long du recueil et qui constituent ainsi une espèce d'échantillon de la macrostructure. Il faut donc leur accorder une attention particulière.

Une fois examiné le seuil des recueils, nous passerons à une étude comparative de leur structure globale. Les « stratégies architecturales » adoptées par les poètes produisent deux types de *canzoniere*. Les deux types s'opposent par leur point d'aboutissement : l'un se clôt, à l'instar du modèle italien, par un discours qui consacre la sublimation des tourments amoureux, tandis que, dans l'autre, les douleurs de l'amant ne connaissent aucun apaisement. Ils s'opposent aussi par leur structure, linéaire dans un cas et circulaire dans l'autre. Ils s'opposent enfin par leur modalité énonciative : l'organisation répond-elle à une séquence narrative ou à une correspondance dialogique entre les poèmes ? Bref, se rapprochent-ils du modèle pétrarquien ou s'en éloignent-ils ? Quels sont les effets de résonnance, de concaténation, de symétrie, etc., qui assurent l'organicité du recueil ?

La troisième partie du travail sera encore consacrée à l'étude de l'architecture des recueils mais, cette fois, en dépassant les frontières des recueils amoureux. Nous nous pencherons sur l'ensemble de la publication pour comparer les différentes manières de diviser le recueil en sections (*Amours, Vers Lyriques, Libro I, Libro II, Libro III*, etc.). Ces sections, se différencient-elles par une division générique des poèmes ? Répondent-elles à une division thématique ? Le critère de division est-il la variété ou l'homogénéité (thématique ou générique) ? La structure est-elle agencée autour d'un centre ou bien le recueil propose-t-il une progression esthétique – ou à l'inverse une décroissance ? Ces questions nous aideront à dégager les divers « modèles architecturaux » utilisés par les poètes français et espagnols. La comparaison entre les divers types de recueil nous permettra de montrer que la structure même du livre reflète le projet poétique de l'auteur.

Dans cette partie du travail, nous tâcherons également de montrer que l'organisation des recueils ne tient pas seulement à l'instauration de frontières entre des sections nettement délimitées. Certes, les différences (génériques ou thématiques ou autres) sont très marquées entre les sections et elles sont fondamentales pour définir l'architecture d'ensemble et pour révéler le projet poétique de l'auteur, mais le contact joue aussi un rôle très important. Par-delà la séparation générique et thématique, le poète construit des ponts entre les sections et il fait circuler par ces passages certains éléments qu'on retrouve tout au long du recueil. Nous nous pencherons sur ces points de contact pour montrer qu'ils jouent aussi un rôle important dans la structuration du recueil.

L'examen de l'architecture des recueils serait incomplet si l'on ne se demandait pas comment le poète utilise cette macrostructure pour valoriser son image d'écrivain. C'est que le livre imprimé porte la marque des transformations par lesquelles passe, à cette époque, la figure de l'auteur. La disposition des poèmes reflète la conscience que le poète a que la lecture des poèmes construit peu à peu une figure d'auteur. Le poète s'efforce de contrôler cette image en la rapprochant à certaines figures mythologiques. Ce dernier chapitre se penchera donc sur les stratégies utilisées par un auteur avide de gloire pour construire son propre buste.

Toutes ces questions, et bien d'autres, orienteront la présente enquête. Elles nous aideront à nourrir notre questionnement : dans une époque marquée par des transformations qui bouleversent la relation de l'auteur à son œuvre – et l'acte même de lecture – comment ces changements se manifestent-ils dans deux traditions qui envisagent de manières dissemblables l'organisation et la publication d'un recueil ? Comment le poète fait-il preuve d'une conscience littéraire aigüe ? Quelles stratégies développe-t-il pour imposer à une collection de poèmes une macrostructure organique et quelles sont les significations qui se dégagent de cette architecture concertée ?

Analyser la « poétique du recueil » est un point de départ impératif pour qui souhaite faire l'exégèse des recueils de poésie de cette période. Le compilateur d'une anthologie de la production poétique de son époque, tout comme le poète qui confie à l'imprimerie la collection de ses poèmes, cherche, la plupart du temps, à donner à ces publications une « belle forme de livre ». Étudier la constitution du recueil à partir de deux traditions culturelles au départ très différentes est un avantage : par leur altérité même, les deux modèles s'éclairent mutuellement. La comparaison des recueils français et espagnols nous aidera ainsi à mieux comprendre les enjeux de ce nouveau rapport

que la poésie noue, dans une époque marquée par des profondes transformations sociales et technologiques, avec l'imprimerie.

# Première partie

## Les paratextes : protection du projet poétique, invitation à la lecture et mimétisme de la structure du livre.

# Introduction

Tout effort définitionnel du terme paratexte, depuis les analyses classiques de Gérard Genette, sera toujours redevable au critique français, pour qui :

> [il] (…) ménage entre l´identité idéale, et relativement immuable, du texte et la réalité empirique (socio-historique) de son public (…) [il est] une sorte d´écluse qui leur permette de rester ``à niveau´´, ou si l´on préfère, un sas qui aide le lecteur à passer sans trop de difficulté respiratoire d´un monde à l´autre, opération parfois délicate, surtout quand le second se trouve être un monde de fiction. Étant immuable, le texte est par lui-même incapable de s´adapter aux modifications de son public, dans l´espace et dans le temps. Plus flexible, plus versatile, toujours transitoire parce que transitif, le paratexte lui est en quelque sorte un instrument d´adaptation : d´où ces modifications constantes de la ``présentation´´ du texte (…), du vivant de l´auteur par ses propres soins, puis à la charge, bien ou mal assumée, de ses éditeurs posthumes[62].

Citer Genette pour commenter les éléments préfaciels d´un livre est devenu une sorte de lieu commun ou de passage obligé. Nous n´avons pas voulu l´éviter, parce qu´il a su montrer d´une fois pour toutes, avec une grande pénétration, le rôle du paratexte dans la conversion du texte en livre et son pouvoir de métamorphoser le texte, en jouant un rôle d´interface capable d´« adapter » le texte au public auquel il est destiné. Le seuil de l´œuvre est l´endroit où présenter le sujet du livre que le lecteur est sur le point de lire. Il est une porte d´entrée à la partie centrale du monument. L´accès qu´il donne à l´œuvre, comme le souligne Genette, peut varier selon la réalité empirique du public. Pour mieux comprendre cette information, il nous est possible de songer aux notes et préfaces écrites dans les éditions contemporaines des œuvres anciennes. Moins le public visé est érudit, plus abondante sera la quantité d´eau qui passera par l´écluse pour le « permettre de rester « à niveau » ».

L´importance de l´étude menée par le critique français ne tient pas simplement à la justesse de ses commentaires mais également à sa capacité de prendre en compte tous les éléments « extérieurs » au texte. De la page de titre aux notes de bas de page, ils seront tous analysés. La création littéraire n´existe donc pas *per se* mais dans une étroite relation avec un appareil (textuel, visuel, etc.) qui lui est extérieur.

---

62 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 374-375.

Si on prend en compte une des possibles fonctions dévolues au paratexte, celle d'attirer l´attention sur son rôle de protection du texte[63], le fait de devoir, avant d´arriver au texte proprement dit, parcourir quelques pages d´escorte, ne doit pas sembler étonnant au lecteur. Mettre en valeur la nouveauté – et l´ambition – de leur projet est probablement la caractéristique la plus importante que les auteurs aient en commun. Indispensable à leurs poèmes est la présence des textes destinés à les protéger. À preuve, l'un des mots du titre du texte que Du Bellay dispose au début de ses recueils poétiques : *Deffence*. C´est la défense de son œuvre – et de celle de ses compagnons – que le poète fait dans ce texte ; on a affaire ici à une réaction anticipée aux attaques dont son projet sera sûrement victime[64]. En font preuve ces mots de la préface *Au Lecteur* (édition augmentée de *L´Olive* de 1550) :

> Je ne suis tel, que je vueille blâmer le conseil d´Horace, quand à l´édition des poëmes : mais aussi ne suis-je de l´opinion de ceux, qui gardent religieusement leurs ecriz, comme sainctes reliques pour être publiez après leur mort : sçachant bien que tout ainsi que les mors ne mordent point, aussi ne sentent-ilz les morsures. Cete conscientieuse difficulté lecteur, n´estoit ce que me retardoit le plus en la premiere edition de mes ecriz. Je croignoy´ un autre inconvenient, qui me sembloit avoir beaucoup plus apparente raison de future reprehension. C´est, que telle nouveuaté de poésie pour le commencement seroit trouvé fort etrange, et rude. Au moyen de quoy, voulant prevenir cete mauvaise opinion, et quasi comme applanir le chemin à ceux qui excitez par mon petit labeur voudroient enrichir nostre vulgaire de figures, et locutions estrangeres, je mis en lumiere ma Deffence & Illustration de la Langue Françoise ne pensant toutefois au comencement faire plus grande œuvre qu´une epistre, et petit advertissement au lecteur[65].

On pourrait songer également, pour éclairer le rôle protecteur de ces discours préfaciels, à la pratique éditoriale contemporaine d'apporter à un auteur débutant la caution et l´autorité de celui qui préfacera son livre. La légitimation, dans ce cas, « peut

---

63 « Annoncer le texte consiste aussi à déjouer la censure – surtout aux époques où celle-ci veille jalousement et pour les ouvrages qui risquent de troubler la morale ou l´ordre publique. La préface a pour mission de justifier l´idéologie et de légitimer l´autorité (parfois avec ironie) du texte qu´elle annonce. » F. Rigolot., « Le paratexte et l´émergence de la subjectivité littéraire », dans *Paratexte. Etudes aux bords du texte*, éd. M. Calle-Gruber et E. Zawisza, Paris, L´Harmatan, 2000, p. 19.

64 « Même si les lecteurs modernes l´oublient le plus souvent, il faut rappeler que la *Deffence et Illustration de la langue françoise* se présente à l´origine comme une longue préface. En effet le fameux manifeste, publié en avril 1549, sert à accompagner une nouvelle œuvre poétique qui comprend cinquante sonnets regroupés sous le titre de *L´Olive*, une invective intitulée *L´Antérotique* et des *Vers lyriques* comprenant treize odes et l´épitaphe de Clément Marot. Il est dommage qu´aucune édition moderne ne reproduise cette *editio princeps* dans l´état où elle fut publiée à l´origine ; on aurait alors un meilleur sens du rôle qui était prescrit à la *Deffence* en tant que pièce liminaire dans l´économie d´un nouveau recueil d´importance fondamentale. » F. Rigolot., *op. cit.*, p. 23.

65 Joachim Du Bellay, *Oeuvres poétiques*, (éd) D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 11.

être définie comme le processus par lequel un législateur est autorisé à proclamer la validité d´un discours afin de le rendre recevable par l´institution intéressée par ce type de discours[66] ». Cela ne vise pas seulement, de nos jours, à favoriser l´acceptation des « initiés » mais à assurer le succès commercial recherché par les maisons d´éditions. La visée mercantile fait aussi partie des inquiétudes de ceux qui éditent à l´aube de l´imprimerie[67]. Il est important pour les éditeurs du XVIème de disposer, à l´intérieur des œuvres, des éléments capables d´attirer l´attention des lecteurs. Pourtant pour ce qui est des œuvres commentées dans ce travail, ce sont leurs auteurs eux-mêmes qui composent la plupart de ces textes de « protection ». Cela montre peut-être qu'ils sont fiers des recueils – ils seraient ainsi trop orgueilleux pour laisser à autrui la tâche de présenter et défendre leur entreprise poétique.

Outre la protection, le discours préfaciel doit également remplir des fonctions de décoration, d´information et d´initiation. Selon François Rigolot :

> Dans la tradition rhétorique occidentale, la préface sert d´ornement au livre qu´elle « décore ». Véritable métaphore architecturale du monument littéraire, elle occupe le seuil de l´édifice intellectuel que le lecteur s´apprête à franchir : vestibule initiatique, lieu de passage, transition nécessaire entre le monde chaotique de la vie extérieure et l´univers réglé de la lecture. La préface se propose aussi d´annoncer la vérité du texte ; elle sollicite la bienveillance du public dont elle cherche à gagner l´adhésion ou à provoquer la curiosité, voire l´indignation[68].

On se voit pourtant, en adoptant ces références, déjà dans une position malaisée : on est obligé de séparer le texte lui-même de son dehors. Serait-il suffisant, pour défaire ce nœud, de les différencier à partir des catégories citées plus haut – celles qui définissent les paratextes par leur rôle protecteur, leur capacité d´être un « vestibule initiatique » où « la vérité du texte » pourra être annoncée ? Autrement dit, peut-on, pour ce qui concerne nos ouvrages, séparer texte et « hors texte » ?

Elles représentent certainement la meilleure façon d´approcher la question. En plus de cela, la disposition des textes à l´intérieur du recueil rend la plupart du temps la tâche plus aisée. On peut par exemple songer à la nette séparation, chez Ronsard, entre le discours préfaciel et le texte des *Amours.* Le titre disposé en haut de la page de titre

---

66 André-Patient Bokiba, « Le discours préfaciel: instance de légitimation littéraire », *Études Littéraires*, 24.2 (1991), p. 78.

67 Voir Ignacio Garcia Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009 ; et François Rouget, *Ronsard et le livre : étude de critique génétique et d´histoire littéraire*, Genève, Droz, 2010-2012.

68 Rigolot, *op. cit.*, p. 19.

indique déjà ce à quoi on aura affaire dans l´œuvre : *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys ensemble Le cinquiesme de ses Odes*. Le lecteur saura donc aisément délimiter l´entrée du recueil amoureux quand il se trouvera face à son titre (*Les Amours*). Il considérera comme « discours sur le texte » tout ce qui le précède.

Néanmoins, les frontières ne sont pas toujours si claires et certains textes de *Las Obras de Boscán* en font, par exemple, preuve. Le sonnet de Garcilaso, *que se olvido de poner a la fin con sus obras*, aurait-il un statut paratextuel ? Comment pourrait-on, par rapport aux définitions données plus haut, caractériser les poèmes d´ouverture et de clôture du *Libro I* ?

L´analyse de ce premier livre de *Las Obras* montre que les textes placés dans ses antipodes sont surtout destinés à assurer au livre, comme dit Genette, « un sort conforme au dessein de l´auteur ». Le lecteur ne se trouve apparemment pas à l'intérieur du livre mais dans une espèce de portique. Ces poèmes aident l'auteur à guider la manière dont on lira son recueil de vers castillans – ils ont donc le pouvoir d´agir sur leur sens. On ne fausserait apparemment pas l'analyse en leurs attribuant un rôle de « vestibule initiatique ». Ils font penser à l´écluse dont parle Genette : elle se ferme pour faire baisser l´eau jusqu´au niveau humble[69] du discours de celui qui démarre son recueil de vers castillans, alors que les portes sont ouvertes pour que le niveau rejoigne la fierté d´un poète qui les abandonne pour les « accidentes nuevos y mejores[70] » du livre des sonnets pétrarquistes.

Des mots comme « humble » et « fierté » révèlent un trait partagé par les auteurs de nos recueils dans le choix de ce qui figurera comme « hors texte » : les paratextes n´ont pas la simple fonction de parler spécifiquement d´une partie du monument. Ils visent principalement à l´insérer dans un projet poétique d'ensemble. En font preuve les textes liminaires des *Amours* qui, au lieu de simplement jouer le rôle de porte d´entrée, inscrivent également le recueil amoureux dans le projet lyrique de l´auteur[71]. Ronsard, avec ses *Amours*, ne vise pas à publier les plaintes d´un amant malheureux mais à réaffirmer l´identité d´auteur lyrique revendiquée lors de la publication des *Quatre*

---

69 Nous pouvons, par exemple, songer à ces vers du premier poème du *Libro I* de Boscán: « Ellos se van huyendo de mis manos, / pensando que podrán vivir doquiera, / pero, según han sido regalados / y poco corrigidos en sus vicios, / a peligro andarán, si en ti no hallan / manera de vivir en sus regalos / y amparo por valerse en sus errores. »

70 Expression utilisée par le poète dans sa *Carta a la Duquesa de Soma* pour parler de son *Libro II.*

71 Voir Quainton, Malcolm. « The Liminary texts of Ronsard´s Amours de Cassandre (1552): poetics, erotics, semiotics », *French Studies*, Volume LIII, July, 1999, n°3 ; et Andersson, Benedikte. *L´invention lyrique: visages d´auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Honoré Champion, 2002.

*premiers livres des Odes*. On ne peut pas se laisser séduire par l´idée que les discours préfaciels des *Amours* nous introduisent uniquement à l´esthétique amoureuse du recueil.

C´est en pensant à cette caractéristique commune que l´on pourra donner au sonnet de Garcilaso le statut de discours préfaciel. Ce poème, comme on tâchera de le montrer, ne se borne pas à introduire le lecteur à l´univers amoureux de l´œuvre mais explicite aussi un projet poétique.

Ainsi, ces textes inciteraient le lecteur à établir de multiples connexions entre les différentes parties du monument. Une fois ce parcours achevé, qui a présenté les ambitions poétiques de l´auteur, l´écho du discours préfaciel résonnerait à l´intérieur de l´œuvre. Le lecteur serait même invité à revenir sur les paratextes, pour mieux appréhender ce qu´il a lu dans les poèmes du livre[72].

La manière d´envisager les paratextes dans ce moment de notre travail figurerait comme une sorte d´« exercice de définition » – exercice dont l´objectif sera celui d´esquisser les diverses fonctions qu´ils ont à l´intérieur de nos ouvrages. Nous tâcherons de les regarder d´une manière transversale en les considérant, dans un premier temps, comme des discours séducteurs pour les futurs lecteurs de l'œuvre. Ils aideraient ainsi l'auteur qui publie son œuvre au seuil de l'époque moderne à attirer l'attention de son public vers l'intérieur du recueil.

Dans un deuxième moment, nous comparerons les paratextes des recueils espagnols avec ceux des livres français en attirant l'attention sur la protection qu'ils exercent sur les livres. Un discours qui revendique son autonomie et son statut de devancier doit anticiper et combattre les critiques qu'il pourrait recevoir.

Comme nous avons vu plus haut, l´utilisation qu´en font ces auteurs ne se limite guère à la simple introduction thématique au recueil. Les paratextes permettent surtout la possibilité de montrer la structure macrotextuel de leurs publications et d´expliciter le projet poétique qu´elles représentent. Ils sont une « véritable métaphore architecturale

---

72 « Le portrait de Cassandre évoque par example la charge érotique d´une poitrine dénudée que rêvera de « taster » l´amant et figure également la fécondité poétique d´un « sein » où vient « nicher Amour ». Il réunit encore le motif de la chevelure, repris encore et encore dans les sonnets, le regard fascinant de Méduse, l´allure mythologique de la Cassandre troyenne, l´inversion des rôles sous-entendu dans le *motto* « carpitque carpitur una », ou la réflexivité d´un double regard en miroir. Tous ces motifs, à mesure qu´ils apparaîtront en ordre dispersé dans le recueil, se verront ramenés à leur noyau originel lors d´un processus de rétrospection qui force le lecteur à embrasser l´œuvre dans sa totalité. A ce titre, le médaillon ressemble à un art de mémoire, cinquième partie de la rhétorique que maîtrise parfaitement Ronsard, image mentale ici matérialisée qui rassemble et spatialise les différentes composantes d´un développement topique et d´un argumentaire. » C. Alduy., *Politique des ``Amours´´ : poétique et genèse d´un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 330.

du monument littéraire » – des miroirs même où le macrotexte pourrait se refléter – et, dans une troisème partie, nous tâcherons de les étudier à partir de cette perspective.

# Chapitre I

# À la recherche du lecteur inconnu : séduction et invitation à la lecture au seuil du recueil.

## A ) *Lecteur, Ami Lecteur, Discreto Lector, Sabio Lector, Estudioso Lector* (…). Représentation du lecteur et invitation à la lecture de l'œuvre : la séduction par la construction de son image.

> Ce que je tenais en main, ce n'est pas un certain exemplaire du journal, c'est l'un quelconque des dix mille ; ce n'est pas seulement ce qui a été écrit par moi, c'est ce qui a été écrit par moi et lu par tous. Pour apprécier exactement le phénomène qui se produit en ce moment dans les autres maisons, il faut que je lise cet article non en auteur, mais comme un des autres lecteurs du journal ; ce n'était pas seulement ce que j'avais écrit, c'était le symbole de l'incarnation dans tant d'esprits. Aussi pour le lire fallait-il que je cessasse un moment d'en être l'auteur, que je fusse l'un quelconque des lecteurs du journal[73]. (…)
>
> Marcel Proust, *Albertine Disparue*

Une fois rompu le traditionnel circuit d'émission et réception interpersonnel propre au Moyen-Âge[74], le poète quitte l'intimité du tribunal d'amour courtois pour se retrouver sur la place publique, livré au marché. Dès lors, le producteur doit capter la bienveillance et l'attention du consommateur potentiel du livre. Il ne serait pas étonnant que l'auteur ait à ce moment les mêmes sensations que le personnage proustien quand il voit son article publié dans *Le Figaro*. Cela l'amène donc à changer les modèles de communication et à convertir son produit en ajoutant un appareil préfaciel nécessairement plus performant que celui de ces prédécesseurs[75]. La place occupée par

---

[73] Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, vol IV, (éd.) Jean-Yves Tadié, Paris, Bibliothèque de la Pléiade -Gallimard, 1989, p. 148.

[74] P. Desan, « Préfaces, prologues et avis au lecteur: stratégies préfacielles à la Renaissance », *What is Literature? 1100-1600*, ed. by F. Cornilliat, U. Langer and D. Kelly, Lexington, French Forum Publishers, 1993, p. 103.

[75] Le siècle déjà bien avancé, on lira dans la longue préface placée en tête de la première édition de la

le lecteur au seuil des œuvres change considérablement. L'auteur, qui auparavant visait son autopromotion, doit désormais mettre l'accent sur la relation avec son public. Il doit lui adresser la parole et captiver son attention en essayant de le faire entrer dans le bâtiment qui attend sa visite. Il est impératif également d'orner la façade pour tâcher de charmer les yeux. En France, deux métaphores sont d'ailleurs empruntées aux arts plastiques pour décrire les procédés d'organisation des abords du texte : façade monumentale ou cadre pictural, les appareils préfaciels servent à l'auteur à présenter son ouvrage en offrant un aperçu de la décoration. Comme le souligne Daniel Maira, séduire par ses ornements est justement une des caractéristiques les plus remarquables des pièces liminaires : « L'une des caractéristiques des cahiers liminaires est de séduire l'attention du lecteur par l'emploi d'illustrations ou par une présentation typographique organisée du texte. Les pages de titres gravées, les portraits de l'auteur ou encore l'harmonisation envisagée par la mise en livre sont autant de moyens mis au service d'une esthétique de l'*ornatus* du livre[76]. »

Cet appareil iconographique n'est pourtant pas disposé à l'entrée du recueil pour jouer le simple rôle d'instrument de la *delectatio*, pour charmer la vue d'un lecteur avide de jouissance esthétique. Il y est également pour présenter au lecteur, tout en le charmant par l'appréhension de ses formes, le programme éthique et esthétique du recueil. De même, la richesse ornementale ne sera pas non plus le seul moyen disponible pour appeler le public à la lecture du livre. Au-delà de la séduction visuelle à laquelle il se rend, le lecteur se laisse également séduire par la relation intime entreprise avec l'auteur à laquelle invitent les paratextes.

L'existence de l'œuvre passe par ses lecteurs[77] et les auteurs de la Renaissance en sont apparemment bien conscients. Le désir d´établir une communication avec le lecteur pourrait être expliqué par le sentiment de dépossession ressenti par l´auteur à cette époque. Même si l'auteur médiéval écrit pour la postérité, il nourit une relation

---

*Franciade* les mots d'un poète bien conscient de la « perte » de son œuvre lors de sa publication : « Bref quand tu auras acheté mon livre, je ne te pourray empescher de le lire ny d'en dire ce qu'il te plaira comme estant chose tienne (…) ». Pierre de Ronsard, *Oeuvres Complètes*, (éd) Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 1171.

[76] Daniel Maira, *Typosine, la dixième muse : formes éditoriales des* canzonieri *français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 351.

[77] « Qu'il s'agisse du journal ou de Proust, le texte n'a de signification que par ses lecteurs; il change avec eux; il s'ordonne selon des codes de perception qui lui échappent. Il ne devient texte que dans sa relation à l'extériorité du lecteur, par un jeu d'implications et de ruses entre deux sortes d'attentes combinées: celle qui organise un espace *lisible* (une littéralité), et celle qui organise une démarche nécessaire à l'*effectuation* de l'œuvre (une lecture). » M. Certeau, *L'Invention du quotidien*, I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 247.

différente avec son public de celle que l'auteur renaissant entretient avec le sien. Celui qui publie un recueil poétique au XVIème siècle ne sait pas préalablement dans quelles mains tombera le volume. Il éprouve, au moment de la publication, la sensation de voir son livre échapper pour toujours à son contrôle. Ce changement peut d´ailleurs se constater en comparant la valeur que s´accorde l´auteur dans les prologues médiévaux par rapport à la place occupée par le lecteur au seuil des ouvrages ultérieurs.

A la Renaissance, le lecteur est constamment désigné, dans les prologues, comme le *Lecteur,* l*'Ami Lecteur,* el *Discreto Lector,* el *Sabio Lector,* el *Estudioso Lector* d'une œuvre qui n'a même pas commencé et dont la réception semble déjà assurée[78]. Précisément parce que, avec l'édition, le poète ne sait pas exactement quel sera son lecteur, il s'efforce, au seuil du recueil, un visage à ce lecteur inconnu. C'est donc un « ami lecteur » qu'il introduit aux relations intimes du poète avec son aimée et ses amis. Il peut par exemple partager avec un Dolet cet univers savant où on parle grec et dont les gravures sont remplies de références classiques[79]. L'auteur construit une image du lecteur et, celui qui risquait de ne pas avoir une identité, maintenant jouit d'un visage bien reconnaissable. Ainsi, aux portes du monument, le lecteur est, comme on tâchera de le montrer, non seulement séduit par la beauté esthétique de ses ornements, mais également charmé par l'image que l'auteur présente de lui. Les gravures et autres enjolivures attirent immédiatement son attention mais est mise aussi en place une séduction moins explicite et tout aussi efficace : celle d'un auteur qui s'approche de son lecteur – non pas comme membre d'un groupe anonyme (le « public ») mais comme l'un de ses proches – et qui le charme par la façon dont il le caractérise.

L'auteur qui construit la façade de son monument poétique vise donc, comme on l'a vu plus haut, un tout cohérent et harmonieux. La disposition des éléments sur ce « tableau » n'est pourtant guère aléatoire et l'auteur en dépend pour charmer la sensibilité esthétique de son public. L'enjolivement du seuil n'est donc pas un simple

---

[78] Gabriel Bocangel, vers la moitié du dix-septième siècle, se montre sensible à ces « étiquettes » utilisées par les auteurs. Au prologue de *La lira de las musas*, en s'adressant à son « libre lector », il dit que : « Ninguno de los nombres, oh lector, con que el vulgo de los escritores suele invocarte, me parece a propósito: los que te llaman benigno adulan su miedo y no consiguen tu gracia; si te invocan discreto, no sé por qué te instruyen tanto la invención, pues no hay entendido que la tenga mala; los que te culpan mordaz y envidioso, o presumen tener que les envidies, o se imaginan inculpables en sus escritos. Por tanto, pretendo esta vez que seas lector libre y atento, pues de tu juicio y neutralidad necesito más los ratos que te ocuparen los números. » Cité à partir de Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur Editorial, 2009, p. 172.

[79] Voir les paratextes des *Amours* de Ronsard.

instrument de *delectatio* mais sert aussi à présenter au lecteur un programme poétique. Il sert aussi à former une image du lecteur pour retenir encore plus son attention.

L'auteur, en soulignant les traits esthétiques de son œuvre, montre sa confiance dans les capacités herméneutiques du public. Il ne craint pas de ne pas se faire comprendre et crée, au seuil du livre, une sorte d'espace intime où converser avec un lecteur-ami. L'entreprise de séduction suppose un groupe capable de partager les mêmes codes : le lecteur est invité à pénétrer dans une antichambre qui est préparée pour lui et entièrement décorée d'éléments codifiés. Il éprouve ainsi le privilège de partager de cet « univers restreint » avec l'auteur et avec d'autres lecteurs capables de le déchiffrer. On voit se former l'image d'un lecteur cultivé dont on flatte l'*ego* en présupposant qu'il possède – même si ce n'est pas le cas – le bagage d'un fin lettré.

C'est ce que suggère, par exemple, le soin avec lequel Ronsard dispose les éléments préfaciels de ses *Amours*. L'auteur y apparaît dans un face à face avec son aimée, dans des médaillons qui ressemblent aux médailles antiques remises à la mode par la ferveur avec laquelle certains antiquaires recueillent les portraits des empereurs et des impératrices romains[80]. Le lecteur attentif et cultivé reconnaît par exemple dans la fibule qu'arbore Ronsard celle d'un portrait antique. Le poète habillé à la romaine et couronné de myrtes invite donc le public « spécialisé » à décoder la richesse ornementale de sa gravure, non pas seulement pour y voir l'amour de l'Antiquité mais pour comprendre que le poète s'inscrit dans la lignée prestigieuse des nouveaux classiques. L'atmosphère antiquisante et grave, le diadème et les boucles de la veste en réponse à la couronne de myrte et à la fibule toge ronsardienne, font du portrait de Cassandre le pendant du médaillon de l'auteur. Ces gravures, par leur richesse iconographique, s'intègrent donc parfaitement au projet de *translatio studii* mis en avant par la *Deffense* de Du Bellay et par ses propres *Odes* de 1550. Le lecteur doit comprendre que Ronsard se pose en héritier humaniste de la culture classique, dont il recueille les dépouilles.

En plus des références classiques incluses dans ces médaillons, il faut souligner encore le fait que ce sont le grec et le latin qui sont utilisés pour les déchiffrer. Comme dit Cécile Alduy :

---

[80] Voir Margareth M. McGowan, *Ideal Forms in the Age of Ronsard*, Los Angeles, University of California Press, Berkley, 1985; Pope-Hennessy, John. *The Portrait in Renaissance*, London, Phaidon, 1966.

De manière significative, le grec et le latin sont les seules langues utilisées pour déchiffrer son portrait : l'évidence du système sémiotique de l'image, qui distribue les signes du pouvoir poétique et de la thématique amoureuse avant même que l'œuvre ne s'ouvre, est immédiatement nimbée du mystère d'un alphabet étranger, pour une part atemporel, qui convoque une communauté restreinte de lecteurs érudits, tout en figurant, pour les non-initiés, le langage même des Muses[81]..

Séduit par un appareil liminaire qui, sans lui adresser directement la parole, le captive par ses références érudites, le lecteur ne résistera pas au discours alléchant qui l'appelle *Ami Lecteur* ou *Discreto Lector*. Celui dont le rôle était quasi inexistant dans les préfaces médiévales voit sa place augmenter considérablement dans les paratextes des recueils renaissants et ce mouvement d'approche tient à un désir de séduction. L'auteur veut donner un visage au lecteur pour que l'acheteur du livre ne se sente pas un inconnu au milieu de la foule mais soit celui dont l'auteur a reconnu les traits. Cette envie de le charmer va bien au-delà du simple fait de lui adresser la parole et de le qualifier d'« ami » ou de « *discreto* ».

C'est au fil même du discours en *vulgaire*, disposé à l'entrée du recueil et intitulé *Au Lecteur*/*Al Lector*, qu'une image séduisante du lecteur est formée. Un « lecteur idéal » y prend corps, souvent opposé au lecteur obtus incapable de comprendre les nouveautés de l'œuvre. C'est dans le premier recueil de Montemayor (1554) et dans ceux de 1549 et de 1550 de Du Bellay qu'on le voit apparaître de manière explicite.

La première réaction du lecteur pourrait pourtant relever du manque d'empathie avec l'auteur car le texte placé en tête du recueil risque d'être interprété comme une suite d'invectives contre tous. Ces préfaces peuvent, par exemple, annoncer d'entrée de jeu le manque d'intérêt de l'auteur pour tout autre public que son aimée :

Quant j'escrivoy' ces petiz Ouvraiges poëtiques (Lecteur) je ne pensoy' rien moins, qu'à les exposer en lumiere : & me suffisoit qu'ilz fussent aggreables à celle, qui m'a donné la hardiesse de m'essayer en ce genre d'ecrire à mon avis encore aussi peu usité entre les Francois, comme elle est escellente sur toutes, voyre quasi une Deesse entre les femmes[82]. (Du Bellay – 1549)

Elles peuvent aussi affirmer ensuite qu'après la publication, il suffit que quelques amis le lisent, et en particulier celui qui a encouragé la publication :

---

[81] Cécile Alduy, *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 320.
[82] Joachim Du Bellay, *Oeuvres poétiques*, *op. cit.,* p. 278.

Je ne cerche point les Applaudissemens populaires. Il me suffist pour tous lecteurs avoir un S. Gelays, un Heroët, un de Ronsart, un Carles, un Sceve, un Bouju, un Salel, un Martin, & si quelques autres sont encor' à mettre en ce ranc. A ceulx la s'adressent mes petitz ouvraiges[83]. (Du Bellay – 1549)

pero va me tanto en servir a quien me ha persuadido que le imprima, que debaxo de hazelle este servicio, passare como los otros carrera, a vista de los detractores.

(…)

Pero, como digo, yo sirvo a quien me mando imprimiesse y sacasse a plaça mis obras, y no pienso tener atención a otra cosa[84]. (Montemayor – 1554)

La place occupée par le public semble ainsi très restreinte au moment d'« exposer en lumiere » les poèmes du recueil. Ces textes pourraient aussi sembler avoir été composés avant tout contre ceux qui sont incapables de comprendre « ce genre d'ecrire à mon avis encore aussi peu usité entre les Francois », car il s'agit, chez le Français, de protéger la radicalité de l'esthétique antique qu'on cherche à acclimater. Et c'est contre ceux qui veulent retourner en arrière, ceux qu' « après l'invention du Bléd, vouloient encores vivre de Glan » qu'il faut combattre : « Quand à ceulx, qui ne vouldroient recevoir ce genre d'escripre, qu'ilz appellent obscur, pource qu'il excede leur jugement, je les laisse avecq'ceulx, qui apres l'invention du Bléd, vouloient encores vivre de Glan[85]. »

Si le Français fait la chasse aux détracteurs de la « nouveauté » de son recueil, le Portugais essuie de féroces critiques parce qu'il publie côte-à-côte des vers de « devoción junto a[ los] de otra matéria » : « *Y si a alguno no le parescere bien aver impresso las de devoción junto a las de otra materia, sepa que fui mandado de quien era fuerça obedescer* ». De même que Du Bellay traite ses adversaires de « passéistes », Montemayor estime indispensable de discréditer la capacité critique de ses détracteurs. Il faut anticiper les hurlements et leur lancer des invectives. C'est justement sur cette

[83] *Ibidem*. Dans la préface de 1550, l'auteur attire d'ailleurs l'attention sur le fait de ses critiques lui rapprocher le nombre restreint de lecteurs à qui il a réservé la lecture de son œuvre : « Mais s'ilz n'alleguent aultre raison, je n'y feray point de response. Encores moins à ce qu'ilz disent, que j'ay reservé la lecture de mes ecriz à une affectée demy-douzaine des plus renommez poëtes de nostre langue. »

[84] « Je tiens tellement à celui qui m'a persuadé d'imprimer ce livre que je m'en passe de ses détracteurs. (...) Comme je le disais, je sers seulement à celui qui m'a demandé d'imprimer ce livre » Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, (ed) Juan Bautista de Avalle-Arce, Madrid, Turner, 1996, p.55.

[85] Dans son édition de la *Deffence*, Olivier Millet attire l'attention sur ce passage de la préface de 1549 en disant que : « L'incompréhension des profanes est alors soulignée d'une comparaison, qui est sans le dire une phrase reprise de l'*Orator* de Cicéron. Laissons les profanes « avecq' ceulx qui, apres l'invention du bléd, vouloient encores vivre de glan ». Du blé aux glands : ceux qui ne comprennent pas ce qu'a de nouveau ma poésie sont des ignares qui ne savent pas ce qu'est le vrai progrès, et veulent retourner en arrière. » Joachim Du Bellay, *Œuvres Complètes*, (dir.) Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, p. 99.

difficulté de bien juger une œuvre que l'auteur joue en comparant les « maldizientes » lecteurs de ses vers avec ceux qui rebaissent les poèmes de Boscán parce que ceux de Garcilaso sont meilleurs :

> Quien vio tan gran desseo en Castilla de las obras de Boscan, cuyo ingenio y alto stylo esta manifiesto a los que desapassionadamente le miran, y después las sentencias que sobre el han dado, y quando se les pide razón no saben dar otra, sino que es mejor lo que escrivio Garcilaso de la Vega: como si lo que es bueno dexasse de serlo por que aya otra cosa mejor. Yo osaria jurar, que darían los que han de ver este libro quanto les pidiesse por otro Garci Lasso enquadernado con el, para tener allí al pie de la obra occasion de murmurar. Pero no es necesario tenerla cerca : que por lexos que este, yo os seguro que la busquen y que no se las vaya por pies: ni aun mis pies se escusen de lo que otros mejores que ellos no se han podido escusar[86]. (Montemayor – 1554)

Ces préfaces se rejoignent donc dans la volonté d'affronter l'ennemi et l'effort pour déjouer les mauvaises lectures qu'on pourrait faire des recueils[87]. Mais rien n'est moins séduisant pour un « lecteur bienveillant » qui ouvre le recueil qu'il compte acheter. Il risque d'être rebuté par un auteur rancunier en quête d'un public restreint, composé de ses proches.

Malgré cette allure combative, ces textes ont un attrait puissant pour le public. Au lieu de se sentir repoussé, le lecteur de ces préfaces peut être sensible à l'accueil offert par celui qui lui propose de partager l'esthétique de son groupe. S'il accepte l'offre, le lecteur franchira les bords du livre en compagnie de l'auteur et de ses compagnons. Comme François Rigolot le souligne bien, dans son texte sur le discours préfaciel des *Amours* de 1552 :

> Paradoxalement l´auteur aura tendance à rechercher le consensus le plus large en proclamant que son livre ne s´adresse qu´au petit nombre des élus : double manœuvre qui aura pour résultat de flatter

---

[86] « On a témoigné, en Espagne, à la publication d'une œuvre comme celle de Boscán – dont la valeur est aperçue par ceux qui l'analysent objectivement. On a également témoigné aux critiques qu'elle a reçue. Ces critiques se basent sur le fait que les poèmes de Garcilaso soient meilleurs que ceux de Boscán : comme si une matière perdait sa valeur simplement parce qu'il existe une autre meilleure. J'en suis sûr que mes détracteurs, pour pouvoir critiquer mon travail, auraient aimé que mon livre soit publié avec les poèmes d'un autre Garcilaso. Mais ils n'ont pas besoin qu'il soit près : peu importe la distance, ils vont sûrement aller le chercher pour critiquer mon travail » Jorge de Montemayor, *op. cit.,* p. 56.

[87] L'opposition entre ces deux types de lecteurs, il faut souligner, se trouve également à l'intérieur du recueil. C'est par exemple le cas de l'avant dernier sonnet de *L'Olive augmentée* qui, en faisant référence au célèbre début de l'ode III, 1 d'Horace, hausse sa voix contre une possible lecture égarée du recueil : « Arriere, arrière ô mechant Populaire! / O que je hay ce faux peuple ignorant! / Doctes esprits, favorisez les vers, / Que veult chantres l'humble presser des Muses. »

l´amour-propre du lecteur putatif (qui aime à se sentir ``choisi´´) sans pour autant réduire la difficulté et la profondeur du message (le lecteur se trouve confirmé dans le rôle savant de décrypteur de texte).[88]

La caractérisation du lecteur dans ces textes liminaires passe beaucoup par l'opposition entre celui qui est prêt à commencer la lecture en acceptant l'esthétique proposée et ceux « qui ne vouldroient recevoir ce genre d'escripre ». Le poète hausse la voix pour combattre ses ennemis mais également pour montrer à ceux qui ne les suivraient pas qu'ils se retrouveront en compagnie d'« un S. Gelays, un Heroët, un de Ronsart (…) ». Les traits qui risquaient d'éloigner le lecteur finissent par jouer en faveur du poète : qui ne voudrait fuir ceux qui « vouloient encores vivre de Glan » et rejoindre les partisans de la transformation ? Ce lecteur possède une solide formation qui lui permet de mieux jouir des écrits anciens que des « mignardises » produites par « ung petit Magister, [d']un Conard, [d'] un Badault. » Que ce soit vrai on non, comment refuserait-il de se voir en fin connaisseur de la riche tradition italienne ?

Pense doncques je te prie, lecteur, quel prix doivent avoir en l'endroict de celle tant docte, et ingenieuse nation Italienne les ecriz d'ung petit Magister, d'un Conard, d'un Badault, et aultres mignons de telle farine, dont les oreilles de nostre peuple sont si abbreuvées, qu'elles ne veulent aujourd'huy recevoir aultre chose. Je suis certain que tous lecteurs de bon jugement prendront ce, que je dy, en bonne part : veu que je ne parle du tout sans raison[89]. (Du Bellay – 1550)

Cette capacité de bien juger l'œuvre sert également à l'auteur de *Las Obras*, qui en fait une des caractéristiques du lecteur qu'il veut captiver. En parlant à son public de l'attitude couramment adoptée lors du jugement des vers de Boscán, « *cuyo ingenio y alto stylo esta manifiesto a los que* desapassionadamente *le miran* » (notre italique), Montemayor trace une barrière très nette entre le récepteur capable de regarder son recueil de façon objective et ceux qui sont prêts à chercher un Garcilaso pour « *tener allí al pie de la obra occasion de murmurar* »[90]. Il ne s'agit donc pas de défendre les

[88] François Rigolot, « Le statut du discours préfaciel dans les *Amours* de 1552 », *Ronsard en son IVe centenaire*, actes du colloque international Pierre de Ronsard, Paris & Tours, septembre 1985, sous la direction de Jean Céard, Yvonne Bellenger, Daniel Ménager et Michel Simonin, Genève, Droz, 1988, p. 23.

[89] Joachim Du Bellay, *op. cit.,* p. 10

[90] Ce lecteur « objectif » est, dans les mots de Victor Infantes, « partícipe y cofrade, culpable de poesía, camarada de la secta italiana, sabedor del abismo que separa el ingenio del « poeta » del oficio de los « trovadores de esquina (…) ». V. Infantes, « En busca del lector perdido : la recepción de la poesía culta (1543 – 1600) », *Edad de Oro*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autonoma de Madrid, 1993 (XII), p. 142

faiblesses de l'œuvre mais d'affirmer l'incapacité critique d'un public qui « *de los doctos murmuran, [que] de los que no lo fueren, no se curaran* ».

Dans la préface à l'édition augmentée de *L'Olive*, beaucoup plus longue, alléchante et « intime » que celle de 1549, ce lecteur obtus apparaît une nouvelle fois. Le poète Angevin montre, dans ce texte, sa capacité de corriger les fautes de son œuvre. Son but n'est pas de la protéger aveuglement mais de batailler contre les attaques malveillantes :

> Ceulx qui avecques raison me voudront faire ce bien de me reprendre, je mettray peine d'en faire mon profit. Car je ne suis du nombre de ceulx, qui ayment myeux deffendre leurs faultes, que les corriger. Mais si quelques ungs directement ou indirectement (comme on dict) me vouloient taxer non point avecques la raison, et modestie accoutumée en toutes honnestes controversies de lettre : mais seulement avecques une petite manière d'irrision, et contournement de nez, je les adverty' qu'ilz n'attendent aulcune response de moy : car je ne veux pas faire tant d'honneur à telles bestes masquées, que je les estime seulement dignes de ma cholere[91]. (Du Bellay – 1550)

Le lecteur que Montemayor dénonce, parce qu'il est capable d'aller chercher l'œuvre de Garcilaso pour tisser des critiques à celle de Boscán, se voit représenté ici par un railleur malveillant qui veut « taxer non point avecques la raison (…) mais seulement avecques une petite manière d'irrision ». L'opposition entre les deux groupes (ceux qui suivent la raison et ceux qui s'en écartent) devient encore plus nette par la suite, quand l'auteur se dit assuré du soutient de « tous lecteurs de bon jugement », qui voudront « eveiller le trop long silence des cignes : et endormir l'importun croassement des corbeaux » et dont les oreilles ne sont pas susceptibles de jouir des « barbares poësies » au lieu des « ecritz d'antique, et solide erudition ».

Chez l'Angevin, ce n'est pas seulement par opposition au public dépourvu de raison que l'image du « lecteur idéal » se forme. Elle contraste de même avec les « rethoriqueurs Françoys » et les « rimasseurs » détracteurs et incapables de bien saisir la nouvelle esthétique proposée par le recueil[92]. Le lecteur du *L'Olive* ne partage ni avec

---

[91] Joachim Du Bellay, *Oeuvres completes, op. cit.,* p. 12

[92] Il faut attirer l'attention sur le fait du mot « rethoriqueurs » appartenir lui-même au tournant que les années 1540-1550 connurent. Avant 1548 et le traité de Thomas Sébillet intitulé *Art poetique françois*, les arts poétiques apparaissaient toujours en faisant référence à la rhétorique et en se mettant sur son influence. Le combat à l'esthétique véhiculé par ce groupe d'auteurs est donc au centre même des intérêts des auteurs de la nouvelle brigade. Comme bien souligne Jean-Charles Monferran dans son *L'école des muses* : « Très au fait de la doctrine qui l'a précédé, lecteur assidu de Gratien du Pont comme de Fabri, Sébillet rompt en tout connaissance de cause avec cette appellation, en désignant son ouvrage sous le titre promis à un certain avenir *d'Art poetique* françois. Certes, l'adjectif « françois » fonctionne sans doute, ainsi que le voulait en partie le qualificatif « seconde » auparavant, comme une

eux ni avec leur public l'indifférence devant le triste sort de la langue française, à la « nayfve proprieté si copieuse, et belle », « souillée de tant de barbares poësies ». La relation auteur/lecteur dépasse ainsi les limites de la « lecture non spécialisée », le lecteur étant haussé au niveau des pairs du poète par sa capacité de jugement :

> Or ay-je depuis experimenté ce qu'au paravant j'avoy assez preveu c'est, que d'un tel œuvre je ne rapporteroy jamais favorable jugement de noz rethoriqueurs Françoys : tant pour les raisons assez nouvelles, et paradoxes introduites par moy en nostre vulgaire, que pour avoir (ce semble) hurté un peu trop rudement à la porte de noz ineptes rimasseurs[93]. (Du Bellay - 1550)

Au seuil du recueil espagnol on voit, comme dans l'œuvre française, la relation auteur/lecteur prend un tour très particulier. Juste après la préface de Montemayor nous retrouvons un texte écrit par Rodrigo de Mendoça. Ce texte, marqué par un regard critique et attentif, est adressé à Montemayor et vise à répondre aux critiques émises dans la préface du poète lusitain. Les lecteurs cités comme exemplaires par Du Bellay en 1549 (S. Gelays, Heroët, Ronsart, etc) ont leurs équivalents dans l'ouvrage de Montemayor et la lecture hypothétique qu'ils feraient de *L'Olive* gagne corps dans la juste analyse que Mendoça fait de *Las Obras*. Il aide ainsi le lusitain à préciser l'image de son « lecteur idéal » pour inviter plus sûrement celui-ci à entrer dans le recueil. La construction séduisante de l'image du lecteur dépasse le récit du poète et se parachève dans le texte écrit par son ami. Mendoça incarne dans cette préface le visage de celui qui peut regarder le recueil *desapassionadamente* et projetter sur le lecteur qui partage ses opinions la possibilité de démarrer la lecture en sa compagnie.

Ce texte commence d'ailleurs en élargissant l'opposition établie par Montemayor entre nous (*autor* et *lector discreto*) et eux (*los maldizientes*)[94]. Cette

---

réplique aux *artes poeticae* latines, revendiquant une valorisation de la littérature vernaculaire sur le modèle de celui des littératures classiques. Ce geste fondateur permet, d'une part, de valoriser la poétique en la détachant, du moins temporairement, du statut second, donc secondaire et ancillaire, qui pouvait être le sien à l'égard de la rhétorique et, d'autre part, du fait même de cette autonomie, d'élargir quelque peu son domaine d'investigation : dès lors que l'art de poésie n'est plus considéré tout à fait comme le pendant « métrifié » de la rhétorique, on peut l'envisager autrement que comme un art de versifier. Vue ici par le petit bout de la lorgenette d'un titre, cette rupture a des conséquences considérables sur le genre même des traités. » J. C. Monferran, *L'école des muses : Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1560) – Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Genève, Droz, 2011, p. 30

[93] Joachim Du Bellay, *Oeuvres completes, op. cit.,* p. 10.

[94] Ce contraste tranchant se cristallise d'ailleurs dans l'utilisation même des pronoms personnels pour les séparer en deux groupes bien distincts. Dans ce passage du texte de Montemayor, où le poète évoque les critiques reçues par Boscán et basées sur la supériorité de l'œuvre de Garcilaso, le public auquel l'auteur s'adresse (« yo *os* seguro ») est, par exemple, clairement différent de celui capable de tisser les mêmes genres de critiques à son œuvre (« y que no se *les* vaya por pies) : « Pero no es necessario tenerla cerca : que por lexos que este, yo os seguro que la busquen y que no se les vaya por pies ».

opposition est à la base même de l'argument défendu auparavant par Mendoça qu'il faudrait empêcher la publication du livre car « *los hombres de buen juyzio deven temer cometerse al de los grosseros* ». De leur jugement sortiront simplement les « *ponçoñosos tiros de la invidia* » et ils ne feront rien d'autre que de montrer leur cécité en tissant des critiques à la « *grandeza de las co*sas » présentées au recueil :

> Pero despues que con toda curiosidad he tornado a leer este cancionero, he revocado tembien mi parescer : pues es poësia tan alta, adonde no podrán llegar los ponçoñosos tiros de la invidia. Y la grandeza de las cosas, que aqui con tanta diversidad de materias, y en tan diversos metros se tratã, resplãdesce: de manera, que los ojos de los invidiosos detractores, no suffriendo su resplãdor, mostraran su ceguedad en reprehendellos. Y si toda via lo quisieren hazer, no solo cõ su dañada intenciõ no quitarã el lustre a este libro, antes le descubrirã mayor[95]

Les commentaires de Mendoça vont pourtant bien au-delà de cette division tranchante. Ils précisent le type de lecteur que le poète désire voir franchir les portes de son œuvre – et le passage cité plus haut en fait preuve. Son analyse du recueil touche de façon si pénétrante la qualité esthétique de ses vers qu'elle lui a fait changer d'avis sur la publication de l'œuvre. Il s'agit d'une « poësia tan alta » que même le contact avec les rustres ne peut pas l'empêcher d'être « mise en lumière ». Et c'est à une démarche propre au « lecteur de bon jugement », celui qui lit « *desapassionadamente* » les poèmes du recueil, que l'on doit ce changement d'opinion. Même si la qualité des vers n'avait jamais été mise en doute, la capacité de revenir sur eux « *con toda curiosidad* » lui a permis de restructurer sa lecture de manière à trouver sa valeur. Cela montre que le lecteur peut se remettre librement à relire le recueil, muni des outils nécessaires à son bon jugement.

Capable de juger l'œuvre, le lecteur se démarque donc, depuis le tout début du texte, des *grosseros*. Avec l'auteur et son public, il se détache de ces rustres en construisant, en même temps qu'un éloge du recueil de Montemayor, une image alléchante sur laquelle le public peut se projeter avant de commencer sa lecture. Celui

---

Chez Du Bellay cette distinction est faite également de manière bien nette dans certains passages de son texte comme celui-ci : « Voylà ung petit desseing lecteur, de ce que je pouroy' bien respondre à mes calomniateurs si je vouloy' prendre la peine de leur tenir plus long propoz. Quand à ceux qui blasment en moy cet etude poëtique, comme totalement inutile, s'ilz veulent combatre contre la poësie, elle a des armes, pour se deffendre : s'ilz plaignent l'empeschement de ma promotion, je les remercie de leur bonne volunté. » (Du Bellay 1550)

[95] « Après avoir repris la lecture du recueil, j'ai révoqué mon opinion car il s'agit d'une œuvre si sublime qu'elle ne sera pas touchée par les critiques. Elle est formée par une immense variété thématique et métrique. Ainsi, ceux qui n'identifient pas sa magnificence, font preuve de cécité. Et s'ils insistent sur les critiques, au-delà de ne pas détériorer le prestige du livre, ils augmenteront encore sa valeur » Jorge de Montemayor, *op. cit.,* p. 57.

qui franchit donc les bords du recueil en se démarquant de « *los ojos de los invidiosos detractores* », comme Mendoça, est un lecteur curieux (« *con toda curiosidad* ») et en mesure de jouir d'une « *poësia ten alta* ».

Il est pourtant loin d'être simplement un « lecteur esthétique[96] ». Le passage cité plus haut montre qu'il peut mesurer la faiblesse des critiques vaines (« *los ponçoñosos tiros de la invidia »*) comparées au « *resplãndor* » des vers de Montemayor. Les yeux capables d'apprécier le brillant des vers ne sont donc pas sensibles à leur seule valeur esthétique, ils peuvent comprendre que l'œuvre durera : elle n'est pas de ces créations que les critiques promettent à l'oubli car ses adversaires révèlent avant tout la faiblesse de leur jugement. A l'aptitude à jouir de la beauté des vers vient s'ajouter la capacité d'inscrire l'œuvre dans une tradition – et la suite du discours le confirme :

> Pudiera v.m. dar al cãcionero el titulo de Cornucopie, y los demás, con que escribe Plinio, acostumbravã otros autores intitular sus libros: porque sin hazer ofensa a los pasados, no se ha visto de un autor tã diferentes obras, y tã acertadas todas[97].

Qualifier le livre de corne d'abondance rattache la lecture de Mendoça à celle que les humanistes faisaient des textes d'Homère, Hésiode, Virgile et Ovide. Ces auteurs, ainsi que d'autres grands auteurs anciens, étaient considérés « comme des réserves (*copiae*) encyclopédiques de connaissances et ornements rhétoriques ou poétiques, renfermant chacun[e] la quintessance des idées et des styles littéraires antiques [98]». Il ne s'agit pourtant pas seulement de s'inscrire soi-même dans le groupe des humanistes mais également de hausser l'œuvre de Montemayor au-dessus des grands modèles classiques. La figure d'un lecteur cultivé, capable de citer Pline et de situer le recueil à l'intérieur du canon occidental, se forme ainsi au seuil du livre.

Par la suite, Mendoça compare la *copia* de Montemayor à celle des œuvres grecques et latines. Selon lui, *Las Obras* du lusitain l'emportent sur eux, car « *entre los*

---

[96] On ne fait pas ici référence au lecteur «esthétique» opposé par André Gendre à celui de la fin du siècle et designé comme «éthique » : «Pour parler du lecteur esthétique l'époque dominé par la Pléiade - disons, selon notre corpus, 1549 (*L'Olive* et la *Deffence*) - 1587 (*O C* de Ronsard) - offre une riche moisson de remarques. Quand l'auteur vise un lecteur étique, on le voit s'effacer derrière ce qu'il dit pour laisser à son message toute sa force. A l'époque de la Pléiade, au contraire, c'est à une massive affirmation de l'auteur qu'on assiste et comme à une sommation du lecteur qui doit être gagné à l'esthétique nouvelle. Le lecteur n'a pas à comprendre un message auquel il devrait conforter son action: l'enjeu est un langage » A. Gendre, « Lecteur « esthétique» et lecteur « étique» dans les liminaires de la poésie française de 1549 à la fin du siècle », *Versants*, 15, 1989, p. 121.

[97] « Vous auriez pu intituler votre livre *Cornucopie* car, sans vouloir outrager nos devanciers, un livre n'a jamais été formé par une telle variété thématique » Jorge de Montemayor, *op. cit.,* p. 59.

[98] Terence Cave, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVIe siècle*, Paris, Macula, 1997, p. 198.

*Griegos y Latinos, pocos uvo (exceto Vergilio) que en mas de una materia se señalassen, aunque tentassen a salir fuera de aquella*[99] ». En ce qui concerne la variété des sujets abordés par le poète, son œuvre se compare à celle de Virgile et, de cette conclusion, résulte également la faculté du lecteur (Mendoça) de parcourir l'ample tradition classique en y inscrivant l'œuvre de Montemayor.

Mendoça traite aussi des particularités des langues espagnole et latine. Si écrire sur des « *materias muy profundas y sotiles de Theologia* » même en prose et dans la langue de Virgile – selon lui « *tan copiosa* » – représente déjà un grand défi, le faire en vers est encore plus remarquable. Non content de se pencher sur la langue – et l'étendue de son vocabulaire – Mendoça montre également sa connaissance des « *leyes y medidas del verso* » :

> Porque dexadas las de burlas y amores, en quien Platon, y el mesmo Vergilio, y otros autores graves escrivieron, por exercitar su ingenio para cosas mayores, admirame mucho lo que v. m. trata en metro, cerca de materias muy profundas y sotiles de Theologia: para las quales, aun en la lengua Latina, siendo tan copiosa, faltan vocablos, tratando se en prosa, quanto mas aviendo de obedescer a las leyes y medidas del verso. Por cuya causa el glorioso san Hieronimo engrandesce grandemente al Poëta Iuuencio, porque emprendio de escribir en metro la historia Evangelica, como cosa no capaz de poder se fácilmente comprehender en la estrechura del verso[100].

Ce lecteur entreprend ainsi un parcours qui va du repérage de l'abondance de thèmes à son rapport avec la tradition classique et aux subtilités de la construction de l'œuvre poétique. Il se montre apte à la juger en la traversant de part en part et en reconnaissant en Montemayor, comme en Homère ou Virgile, un trésor encyclopédique de connaissances et d'ornements.

L'image que Mendoça présente du lecteur, au seuil du recueil espagnol, trouve son pendant dans celle de l'« amy lecteur » des poèmes de Du Bellay. En 1549 l'Angevin faisait déjà référence à ses détracteurs comme étant ceux qui connaissent « Petrarque de nom seulement » et dont l'incompétence empêche de voir que « si les anciens Romains pour l'enrichissement de leur langue, n'ont fait le semblable en

---

[99] « Parmi les Grecs et les Latins, peu d'entre eux (à l'exception de Virgile) ont composé une œuvre très variée »
*Ibidem*

[100] « Après avoir composé des poèmes satiriques et amoureux, vous vous êtes penché sur un sujet plus grave. Il me paraît admirable que vous ayez traité en vers une matière si profonde comme la Théologie. À l'abondante langue latine, comme on le sait, manquait de vocables pour l'aborder en prose – ça aurait été encore plus difficile si elle devait respecter les contraites formelles imposées par la composition poétique. C'est la raison pour laquelle saint Jérôme loue le poète Iuuencio, car il compose en vers l'histoire évangelique » Jorge de Montemayor, *op. cit.,* p. 59

l'imitation des Grecz, je suis content n'avoir point d'excuse. » Son « lecteur idéal » ne partage pas de leurs faiblesses et la construction positive de son image sera déployée, toujours en opposition avec celle des détracteurs, un an après, dans la préface de *L'Olive augmentée*. À la connaissance des procédés adoptés par les auteurs latins vient ici s'ajouter la maîtrise de la matière poétique. Le public du poète français saurait bien juger l'étendue des emprunts qu'il fait à Pétrarque et aux classiques gréco-latins car il les connaît suffisamment pour voir que, dans ses vers, il « y a beaucoup plus de naturelle invention, que d'artificielle, ou superstitieuse immitation » :

> J'ay (ce me semble) ailleurs assez deffendu l'immitation. C'est pourquoy je ne feray longue response à cet article. Qui vouldroit à ceste ballance examiner les escritz des anciens Romains, et des modernes Italiens : leurs arrachant toutes ces belles plumes empruntées, dont ilz volent si haultement : ilz seroient en hazard d'estre accoutrez en corneille Horacienne. Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traictz en la fantaisie, qui après venant à exposer mes petites conceptions selon les occasions, qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume, qu'ilz ne me reviennent en la mémoire : doibt on pour ceste raison les appeler pieces rapportées ? Encor' diray-je bien, que ceulx, qui ont leu les œuvres de Virgile, d'Ovide, d'Horace, de Petrarque, et beaucoup d'autres, que j'ay leuz quelquefois assez negligemment, trouverront, qu'en mes escriptz y a beaucoup plus de naturelle invention, que d'artificielle, ou superstitieuse immitation[101]. (Du Bellay – 1550)

Le lecteur prêt, comme Mendoça, à bien accueillir cette « ancienne renouvelée poësie », a lu Virgile, Ovide et Horace et il est en mesure de bien juger l'œuvre de Du Bellay par rapport aux leurs. Ce n'est pas une nouveauté pour lui que les œuvres romaines soient elles-mêmes remplies des matières « usurpées » aux grecs mais sa manière de considérer l'entreprise de l'Angevin ne se limite pas uniquement à la thématique qu'il y emploie : elle pénètre également, comme le faisait déjà le « lecteur modèle » de Montemayor, dans les considérations sur la nature de la poésie. En prenant la défense de son poème intitulé *Musagnoeomachie*, le poète rappelle que si les personnages n'y apparaissent pas dans l'ordre attendu (« nommant quelques ungs les derniers, qui meritoient bien estre au premier ranc »), c'est parce que son « intention n'estoit alors d'ecrire une hystoire, mais une poësie. »

Au public à qui Du Bellay s'est adressé au long de la préface –et dont l'image a été construite en opposition à celle du « mauvais lecteur » – est conférée ensuite une place parmi les lettrés capables de comprendre la nature de la poésie au point de prendre position dans une querelle qui, depuis l'Antiquité, agite les théoriciens. Il serait en

[101] Joachim Du Bellay, *Oeuvres completes, op. cit.,* p. 13.

mesure de le faire car il « entend[ent] » les vers : « Et combien ce genre d'escrire est peu conciencieux en telles choses, je m'en rapporte à ceux qui l'entendent. » Ces lecteurs savent que, comme dit Aristote, « ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver[102]. » Ils connaissent donc la matière la plus intime de la poésie et ce qui la différencie des autres discours[103].

S'il prend le temps de s'attarder sur les préambules, le lecteur peut se rendre compte que, au seuil du recueil, son image est déjà construite : c'est au connaisseur de la tradition italienne et classique que l'auteur s'adresse, à celui qui est capable de juger aussi bien la *copia* du recueil que le système de versification de ses poèmes. La conjonction de ces aptitudes sert déjà en soi à façonner le visage du lecteur, avec l'alléchante référence à son affiliation au cercle cultivé de l'auteur et de ses compagnons. Mais cette image du « lecteur savant » gagne du poids avec l'opposition entre le travail des « petitz Rimeurs » et l'« ancienne renouvelée poësie » de Du Bellay. Si une œuvre poétique est qualifiée d'« érudite », c'est à cause de sa thématique, de son système de versification, de son articulation avec le passé et de son langage propre[104].

Le public est donc invité à considérer les recueils globalement, en allant de leurs thèmes à leurs systèmes de versification et à la nature même de la poésie. Cette façon de dialoguer avec le lecteur et de le présenter en tant que récepteur bienveillant boucle ainsi une entreprise extrêmement habile : au seuil du livre, l'auteur inscrit son travail dans une tradition savante, se présente comme un lettré et associe son lecteur à cette image alléchante et séductrice. Le poète savant, l'œuvre « érudite » et le récepteur cultivé forment, avec les amis de l'auteur, un groupe dont la cohésion tient justement du partage de cet univers restreint. Ces préfaces, utilisées comme réponse aux attaques des détracteurs, servent donc également d'autopromotion pour l'auteur et d'incitation au lecteur pour qu'il achète et lise le livre, accédant ainsi au statut de « lecteur cultivé ». Ces paratextes, placés à l'entrée du recueil pour le protéger, servent aussi d'outil

---

[102] Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p.41.

[103] Il faut attirer l'attention sur le fait que cette discussion ne sert pas simplement à établir les différences entre l'histoire (et la philosophie) et la poésie mais aussi à déterminer sa valeur en relation aux discours considérés longtemps plus « nobles » qu'elle. Voir : Allen, J. B*., The Ethical Poetic of the Latter Middle Ages. A Decorum of Convinient Distinction*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1982 ; Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria nel Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965; Glending Olson, *Literature as Recreation in the later Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1982; Fernando Carmona Fernández, *La mentalidad literaria medieval (siglos XII y XIII)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002; Pedro Ruiz Pérez, « La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanística », Bulletin Hispanique, 97, 1 (1995).

[104] Voir Victor Infantes., *op.cit.*, p. 142.

puissant pour attirer le regard du lecteur, esquisser son image et l'inviter à entrer dans le monument.

### B ) « quand tu m´appelleras le premier auteur Lirique François » : séduction du lecteur et pérennisation de l'œuvre

L'appareil est un puissant outil pour attirer ses lecteurs. Mais l'auteur ne se borne pas à faire du lecteur un membre de l'élite cultivée, il le rend également responsable de l'immortalité de l'œuvre. Le lecteur capable de bien juger la valeur esthétique des poèmes assurera, par sa réception attentive et bienveillante assurera, la pérennité du recueil. Il est ainsi non seulement captivé par son image construite au seuil du livre mais aussi par la perspective de jouer un rôle majeur dans le destin des poèmes.

Ces textes sont donc conçus pour conjurer les lectures corruptrices. L'auteur ne craint pas ceux qui veulent « encores vivre de Glan » car il fait confiance au public qui franchit le seuil de son œuvre. L'exaltation de la figure du lecteur cultivé se mue en une révélation de ses capacités herméneutiques. Comme le souligne Claude Faisant, « Tout discours préfaciel, visant à définir un 'mode de lecture', est un discours herméneutique ; et toute réflexion herméneutique, en tant que réflexion sur le dé-chiffrement, c'est-à-dire sur la pluralité du sens du symbole, est toujours en quelque manière une problématique du sens caché.[105] » Mais c'est moins un « sens caché » du texte qui émerge, que la « face cachée » du lecteur qu'on incite à franchir les bords du recueil. Si la poésie est un discours dont la mission c'est de cacher la « Vérité » sous le manteau de la Fable[106], le poète veut séduire son lecteur en lui prouvant, avant le début du recueil, qu'il peut la déchiffrer et la rendre immortelle – en même temps qu'il est en mesure d'élucider la préface.

Cette insistence sur le lecteur se retrouve à l'intérieur même du livre. Dans les premiers poèmes, le lecteur est désigné comme l'instance responsable de la

---

[105] Claude Faisant, « L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard », *Versants*, 15, 1989, p. 99.

[106] La capacité d'orner la « Vérité » et de demander au lecteur d'aller la chercher sous la fable qui l'entoure est d'ailleurs un des arguments donnés au Moyen Âge pour défendre la poésie des affirmations de supériorité des discours philosophique et religieux. Les deux plus importantes défenses que le discours poétique reçoit au XIVe siècle, à savoir la *Genealogia Deorum Gentilium* de Bocage et le *Collatio Laureationis* de Pétrarque, vont justement, entre autres, appuyer sur cet argument.

transformation de la souffrance amoureuse en matière poétique. Il y est appelé à *voir* et à *lire* les pleurs d'un amant malheureux et à le convertir en poète consacré.

A preuve, le sonnet d'ouverture des *Amours* de Ronsard (1552) où le public désireux de « (…) voyr comme un Dieu me surmonte / (…) / Me vienne voir: il voirra ma douleur. » Ce spectateur-lecteur qui profite de l'*exemplum* proposé par le texte aide le poète-amant à transformer l'expérience amoureuse en écriture. Il est le tiers absent de la relation amant/femme aimée ; le lecteur-voyeur d'une œuvre qui commence par souligner l'importance qu'il prendra pour l'établissement des poèmes :

> Qui voudra *voyr* comme un Dieu me surmonte,
> (…)
> Qui voudra *voir* une jeunesse prompte
> À suyvre en vain l`object de son malheur,
> Me vienne *voir*: il *voirra* ma douleur,
> Et la rigueur de l'Archer qui me donte.
> (…)
> Et si *voirra* que je suis trop heureux,
> D'avoir au flanc l'aiguillon amoureux,
> Plein du venin dont il fault que je meure[107].

L'intimité du couple amoureux est, depuis le début du recueil, ouverte à l'observation d'un témoin inconnu caché derrière le pronom relatif « qui ». Il faut souligner que celui-ci n'est pas simplement invité à être témoin des souffrances d'un amant malheureux mais à devenir l'instance fondatrice du désir de l'auteur : rendre immortelle l'œuvre qu'il met en lumière. Il s'agit ainsi d'une transformation consciente des pleurs en œuvre littéraire consacrée – dont la permanence dépend du rôle actif joué par le récepteur. Cela se confirme quand on arrive au dernier élément des paratextes et qu'on y trouve manifestée l'espoir du poète que ses poèmes seront transmis de « DE PERE EN FILZ » et qu'ils composent un « LIVRE IMMORTEL ». Le lecteur-voyeur ne sera pas le simple témoin d'une histoire amoureuse mais le lecteur d'une œuvre dont l'immortalité repose en grand mesure sur son interprétation.

---

[107] Pierre de Ronsard, *Oeuvers completes – IV*, (éd) Paul Laumonier, Paris, S. T. F. M., 1992, pp. 5-6.

La comparaison avec le grand modèle de la poésie amoureuse, pour les poètes du XVIe siècle, confirme l'importance prise par le destinataire dans le poème ronsardien. La structure globale du sonnet français (« Qui voudra voir… il voirra »), comme il a déjà été indiquée ailleurs[108], est basée sur le « Chi vuol veder… vedrà » du sonnet 248 du *Canzoniere* mais, quand on les met en parallèle, on constate une différence significative : d'un côté une histoire amoureuse (l'œuvre de l'amant-poète) est offerte à la contemplation du voyeur/lecteur ; de l'autre, un amant malheureux qui décrit les vertus morales et physiques de sa dame. Outre la référence directe à ce sonnet, le poème d'ouverture du recueil français pourrait aussi être rapproché du sonnet initial de Pétrarque. Cette comparaison, comme souligne Dario Cecchetti dans son texte sur les *sonetti proemiali* de ces livres, souligne le rôle joué par le lecteur dans le poème du Vendômois. Si chez l'Italien c'est l'auteur lui-même qui récolte les fruits de l'examen de conscience, chez Ronsard c'est au lecteur d'en conclure la démarche :

> Ma oltre il richiamo ai classici Ronsard, per certo, ha in mente il sonetto proemiale di Petrarca, la cui struttura tenta forse du riprodurre seguendo uno schema bipartito fra l'allocuzione (*Qui voudra voir / Voi ch'ascoltate*) e l'ammaestramento che porta a una presa di consapevolezza (*Il cognoistra / 'l conoscer chiaramente*) : per quanto questa consapevolezza appartenga in Ronsard allo spettatore-lettore che ricava vantaggio dall'*exemplum* proposto, mentre in Petrarca concerneva il poeta che traeva frutto dal proprio esame di coscienza[109].

Cette instance sur le lecteur sera d'ailleurs renforcée dans les éditions suivantes des *Amours* quand, à partir de 1578, celui qui est invité à venir *voir* la douleur de l'amant sera prié de les *lire* : « Me vienne lire : il lira ma douleur » (1578) ; « Me vienne lire : il voirra la douleur » (1584). Cet observateur-lecteur pourra ainsi assurer la transmission des textes « DE PERE EN FILZ » car, comme le souligne Olivia Rosenthal à propos du rôle joué par Muret, lecteur des *Iles Fortunées* de Ronsard (1553) :

---

[108] Voir les notes d'Henri et Catherine Weber à leur édition des *Amours*; Ronsard, Pierre de., *Les Amours*, éd. H. et C. Weber, Paris, Garnier, 1963, p. 506.

[109] « Outre la référence aux classiques, Ronsard imite également le sonnet prologue de Pétrarque. Il essaie peut-être de reproduire la structure du texte italien en suivant son schéma biparti : allocution (*Qui voudra voir / Voi ch'ascoltate*) et prise de conscience (*Il cognoistra / 'l conoscer chiaramente*). Chez Ronsard, c'est le lecteur qui bénéficie de la prise de conscience proposée par l'*exemplum* alors que chez Pétrarque c'est le poète qui profite de cette prise de conscience. » Dario Cecchetti, « I sonetti proemiali del *Canzionere* di Petrarca e delle *Amours* di Ronsard », Dynamique d´une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIVe – Xxe siècle, actes du XXVIe congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, p. 297.

La présence du lecteur dans le texte assure au poète que la transmission des textes et, plus exactement, la transmission de *ses* textes aura bien lieu. Sans lecteur, un texte ne peut pas être cité, repris, rapporté, imité, sa pérennité est incertaine. Dès lors, on comprend le bénéfice qui Ronsard peut retirer d'un poème d'éloge adressé au Muret lecteur. C'est une manière habile de faire déjà exister, et comme par avance, le lecteur de la poésie de Ronsard dont Muret serait en somme le représentant, la figure[110].

Cet amant qui se donne comme *exemplum* - et dont le but est d'ériger le monument littéraire – avait déjà fait son apparition trois ans avant dans l'œuvre d'un autre poète français, Pontus de Tyard. L'auteur des *Erreurs Amoureuses* appelle aussi celui « Qui veut sçavoir en quante, et quelle sorte / Amour cruel travaille les esprits / De ceux, qui sont de son ardeur espris, / Et, le servant, quel fruit on en rapporte. » Il l'invite à « *voir* [s]a peine ardente et forte, / En discourant ces [s]iens piteux escrits : ». « Il [l]e *verra* craindre, et puis esperer, / En desir croistre, et soudain empirer, / Changer cent fois le jour de passion. / Il [l]e verra alors, qu'Amour se joue / De [s]on malheur, sur l'amoureuse roue, / Souffrir le mal d'un dolent Ixion. »

Il faut néanmoins souligner que ce « sonnet d'ouverture » de l'histoire amoureuse n'est pas le premier poème du livre. En tête du recueil est placé un sonnet en hommage à Scève. Tyard incarne dans ce texte la figure du lecteur capable de transfigurer l'histoire amoureuse en matière poétique, de reconnaître que l'amant épris du « (…) flambeau gracieux / Flambeau d'Amour, qui tout gent coeur allume, » avec sa « (…) docte plume / [Tu] feis hausser le vol jusques aux cieux.» :

Si en toy luit le flambeau gracieux,
Flambeau d'Amour, qui tout gent coeur allume,
Comme il faisait lors, qu'à ta docte plume
Tu feis hausser le vol jusques aux cieux :

Donne, sans plus, une heure à tes deux yeux
Pour voir l'ardeur, qui me brusle et consume
En ces erreurs, qu'Amour sur son enclume
Me fait forger, de travail ocieux.

[110] Olivia Rosenthal, « Présences du lecteur dans la poésie lyrique au XVIe siècle », *Poétique*, 105, 1996, p. 75.

Tu y pourras recognoistre la flame,
Qui enflama si hautement ton ame,
Mais non les traits de ta divine veine.

Aussi je prends le blasme en patience,
Prest d'endurer honteuse penitence,
Pour les erreurs de ma jeunesse vaine.[111]

Le lecteur-voyeur, chez Ronsard, transmet les poèmes à la postérité ; chez Tyard, c'est l'auteur-lecteur qui interprète et juge l'œuvre de ses devanciers. Le poète affirme qu'entrer dans son recueil, c'est découvrir sa « peine ardente et forte » car c'est alors qu'on découvre « en quante, et quelle sorte / Amour cruel travaille les esprits ». Au lecteur reste pourtant à reconnaître que l'œuvre n'est pas simplement la « flame » que Tyard partage avec son modèle mais aussi « les traits de [s]a divine veine ». Il transfigure ainsi ces pleurs en matière poétique et assure aux poèmes la souhaitée permanence dans le temps.

Cet amant-poète expose aussi chez Boscán son histoire en tant qu'*exemplum* des maux causés par l'amour. Les vers du recueil, selon le dernier quatrain de son sonnet d'ouverture, montrent qu'ils sont bénis « *Los que de dios tan Gran merced huvistes; / Que del poder d'Amor fuessedes quitos* ». L'expérience endurée par l'amant n'est pas transmise autrement que par l'œuvre écrite et destinée à l'impression : « *O vosotros que andays tras mis escritos* ». Le poème amorce une œuvre dont la seule aspiration est d'être transmise au sein d'un recueil imprimé. Il paraît contredire l'affirmation du poète à la Duquesa de Soma de ne pas songer à livrer son œuvre au public et de simplement la composer pour « *passar menos pesadamente algunos ratos pesados de la vida » : « Que assi como en lo que he escrito, nunca tuve fin a escrivir, sino a andarme descansando con mi spiritu, si alguno tengo, y esto para passar menos pesadamente algunos ratos de la vida*[112] ». Écrire est ainsi un terme polysémique dans cet univers en transformation : l'écriture peut rester une activité privée, ou restreinte à un groupe de lecteurs connus ; elle pourrait aussi être exposée dans l'espace public, cautionnée par l'imprimerie et par

[111] Pontus de Tyard, *Oeuvres Poétiques Complètes*, (éd) John C. Lapp, Librairie Marcel Didier, 1966, p. 9.
[112] « Je n'ai jamais eu l'intention d'écrire. J'ai juste voulu que mon esprit se repose un peu » Joan Boscán., *op. cit.,* p. 117.

un lecteur qui lui garantirait la pérennité[113]. L'amant *exemplaire* qui dans les quatrains du poème pourrait encore être pris comme celui qui « *nunca tuv[o] fin a escrivir* » renonce dans ses tercets son appartenance à cette vieille habitude - et le lecteur joue un rôle majeur dans ce processus[114] :

Nunca d'Amor estuve tan contento :
Que'n su loor mis versos ocupasse,
Ni a nadie conseje, que s'engañasse,
Buscando en el Amor contentamiento.

Esto siempre iuzgo mi entendimiento,
Que d'este mal tod'hombre se guardasse,
Y assí por que'sta ley se conservasse,
Holgue de ser a todos escarmiento.

O vosotros que andays tras mis escritos,
Gustando de leer tormentos tristes,
Segun que por amar son infinitos

Mis versos son desiros : o benditos,
Los que de dios tan gran merced huvistes,
Que del poder d'Amor fuessedes quitos[115].

[113] Comme le souligne François Rouget dans son *Ronsard et le livre* : « En effet, le XVIe siècle qui voit l'essor de l'*ars impressoria* a non seulement modifié l'acte d'écriture et de lecture de la poésie mais encore accompagné l'émergence de la conscience littéraire et favorisé l'ascension culturelle de l'écrivain en le plaçant au premier plan. L'évolution de l'imprimerie, de ses acteurs, est indissociable de la destinée des écrivains et de leurs oeuvres. En multipliant le nombre d'exemplaires d'un ouvrage, l'imprimerie a accrû sa diffusion publique, et entraîné des bouleversements dans la relation entre l'auteur, son libraire et ses lecteurs. » F. Rouget., *Ronsard et le livre (II) - Étude de critique génétique et d'histoire littéraire*, Genève, Droz, 2012, p. 14.

[114] Il faut d'ailleurs souligner que cette étroite relation entre l'oeuvre mise en lumière et ses lecteurs fera encore partie du sonnet suivant : « Las llagas, que d'Amour son invisibles, / Quiero como visibles se presenten: / Porque aquellos que umanamente sienten, / S'espanten d'acidentes tan terribles // Los casos de iusticia mas horribles, / En publico han de ser : porque'scarmienten / Con ver su fealdad, y s'amedrienten / Hasta los corazones invencibles // Yo traygo aqui la istoria de mis males : / Donde hazañas d'Amor han concurrido / Tan fuertes, que no se como contallas // Yo solo en tantas guerras fuy herido / Y son de mis males las señales / Tan feas, que e verguença de mostrallas »

[115] Juan Boscán, *Obra completa*, (ed) Carlos Clavería, Madrid, Catedra, 1999, p. 121.

L'invitation à la lecture – et, par conséquent, la place éminente accordée au lecteur, qui devient une des figures majeures du dispositif – peut encore se faire sur le mode d'une relation intime avec ceux qui partagent le même sentiment. C'est le cas pour le premier poème de Montemayor. Ceux qui dans les sonnets de Ronsard et de Tyard seraient curieux de connaître les souffrances de l'amant-poète, deviennent, chez le poète portugais, des gens qui ont une connaissance intime du sujet traité dans le livre. C'est à une souffrance encore plus intense que la leur qu'ils auront affaire en lisant le recueil :

> Los que de amor estays tan lastimados,
> que el remedio buscays en causa agena,
> y con ver mayor mal curays la pena
> a que os da causa amor y sus cuydados.
>
> Venid a leer mis versos, do pintados,
> vereys tormentos tristes mas que arena,
> que estan vivos en mi, do amor ordena
> que esten para este efeito disputados.
>
> Y aun que suffrido ayays pena y tormento,
> y nunca ver podays lo que esperastes,
> o con absencia esteys siempre lidiando,
>
> En viendo la passion que amando siento,
> todos confessareys que nunca amastes,
> o si algun tiempo amastes, fue burlando[116].

L'histoire *exemplaire* se rend publique et sa réception est ici matérialisée dans la figure de l'amant qui connaît les souffrances causées par l'amour. La relation amoureuse et intime se transforme ainsi en matière poétique destinée à la publication et à la lecture. Ce lecteur capable d'établir avec l'auteur une relation d'empathie, face à l'ampleur du mal décrit dans les poèmes – c'est-à-dire à partir de l'interprétation des

[116] Jorge de Montemayor, *Poesía Completa*, (ed) Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Turner, 1996, p. 63.

poèmes – pourra remettre en cause ses propres douleurs. Cela suppose une aptitude herméneutique : c'est seulement par la lecture et l'interprétation du recueil (« *Venid a leer mis versos* ») qu'il pourra parvenir aux conclusions présentées par le poète – et, en même temps, c'est cet exercice analytique qui assure la valeur du récit présenté dans le livre.

Semblable invitation ouvre le recueil de 1582 de Juan de la Cueva. Son œuvre, selon son *Soneto* I, est offerte « *Al que sabe de Amor* ». De même que chez le lusitain, l'auteur cherche à ouvrir son recueil en assimilant ses tourments amoureux à ceux de son public. Néanmoins, de manière encore plus explicite, ce partage émotionnel se change en partage esthétique et en affirmation de l'importance de la réception pour assurer la perennité des poèmes. Après avoir mis en avant, dans les paratextes, la peur d'une mauvaise interprétation (qui pourrait empêcher l'auteur de publier ses œuvres : « *Muchas vezes considero ilustrisimo señor la razón porque los Escritores temen sacar a la luz sus obras recelando la diversidad de gustos i pareceres*[117] »), l'auteur revient sur cette crainte en affirmant le regard erroné qu'on pourra porter sur ses poèmes :

> Cuantos oyran mis lastimas riendo,
> cuando mas mi dolor les representen
> i no dudo qu'en platicas las cuenten
> diferentes que yo las voi sintiendo.
>
> I sin considerar qu'estoi muriendo,
> por devaneos mios las sustenten,
> por que apenas passiones no se sienten,
> si no es del qu'está en ellas padeciendo.
>
> Al que sabe de Amor las mias le ofresco,
> Que'l sabio puede mucho, aunque este solo,
> que no do al vano Vulgo mis querellas,
>
> Solo al que siente el mal, que yo padesco
> Pues sola una centella, que da Apolo,

[117] « J'ai maintes fois analysé la raison pour laquelle les écrivains ne publient pas leurs œuvres. Ils le font en craignant la diversité de goûts et d'opinions »

alumbra mas que todas las estrellas[118].

L'auteur commence son œuvre en insistant sur la crainte de la voir diffusée « *diferente[s] que yo la[s] voi sintiendo* ». Le fait de partager les souffrances amoureuses relève ainsi du partage intellectuel et esthétique et, par conséquent, de la capacité de la recevoir « correctement ». Le récepteur du recueil, qui « *sabe de Amor* », n'appartient pas « *al vano Vulgo* » et reconnaît que « *solo una centella, que da Apolo, / alumbra mas que todas las estrellas* ».

Chez Du Bellay, ce lien entre la réception de l'œuvre et sa pérennité se manifeste également de façon très étroite à l'intérieur du recueil. Mais, à la différence des auteurs analysés plus haut, l'Angevin réservera pour la fin de son *L'Olive* cette construction alléchante de l'image du lecteur. Comme de la Cueva, et en faisant référence à la célèbre ode horacienne (III,1), il établit, à l'avant dernier sonnet du livre, une séparation radicale entre le « mechant Populaire » et les « Doctes espris ». Il faut récuser la lecture erronée au profit de celle qui peut « favorise[r] les vers ». Le recueil qui s'achève sur l'élévation amoureuse et poétique veut montrer que la bonne réception de l'œuvre, peut conferer à son œuvre l'immortalité :

Arriere, arriere ô mechant Populaire!
O que je hay ce faulx peuple ignorant!
Doctes esprits, favorisez les vers,
Que veult chanter l'humble prestre des Muses.

Te plaise donc ma Roine, ma Deesse,
De ton sainct nom les immortalizer,
Avec' celui qui au temple d'Amour
Baize les piez de ta divine image.

O toy, qui tiens le vol de mon esprit,
Aveugle oiseau, dessile un peu tes yeux,
Pour mieulx tracer l'obscur chemin des nues.

[118] Juan de la Cueva, *Obras de Juan de la Cueva*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.

Et vous mes vers delivres & legers,
Pour mieulx atteindre aux célestes beautez,
Courez par l'air d'une aele inusitée[119].

La représentation du lecteur en exégète d'une œuvre vouée à l'éternité n'est pas limitée à l'intérieur du recueil. L'auteur peut s'en servir déjà au seuil du monument pour attirer sur ses poèmes les yeux d'un public prêt à se laisser enchanter. S'affirmer dépendant des récepteurs de son travail lui permet de confier au lecteur un rôle important dans l'établissement de l'œuvre. Celui qui est désigné comme « *discreto* », « *estudioso* », « amy » ou « de bon jugement » transcenderait ainsi l'image passive du récepteur idéal pour devenir un acteur de la construction de l'œuvre : l'auteur ne peut pas se passer de lui s'il veut assurer la pérennité de son recueil car une mauvaise opinion pourrait « faire tort à [s]a Renommée[120] ». Le poète serait ainsi en mesure de promouvoir la version « authentique » de ses vers et d'atteindre la réception « correcte » de son recueil[121]. Il dispose ainsi d'un puissant outil pour détourner vers l'intérieur du livre le regard bienveillant d'un lecteur désireux lui aussi de participer à l'établissement de l'œuvre.

C'est d'ailleurs de cette mauvaise opinion que les paratextes cherchent à protéger la publication. Le poète explique souvent pourquoi il craint d'exposer ses poèmes. Selon Montemayor, qui s'adresse au lecteur dans la préface de son *Cancionero* de 1554, c'est parce qu'il savait « *quan mal son remunerados aquellos, que con trabajos suyos proprios quieren dar contento y gusto a los entendimientos agenos*[122] ». L'auteur qui ne publie pas ses poèmes a pour principale motivation d'éviter une lecture erronée – et ce qu'explique l'appareil préfaciel de l'ouvrage. L'impression du livre arrache l'œuvre à son auteur et le poète avoue son sentiment de dépossession, en faisant une déclaration proche de celle de Montaigne dans son avis *Au Lecteur* – quoique l'auteur des *Essais* tâche de se montrer indifférent à ce que le lecteur pourrait faire pour

[119] Joachim Du Bellay., *op. cit.,* p. 73.
[120] Préface de Du Bellay à son édition de 1549 du *L'Olive*.
[121] Il faut souligner qu'un poète français avait déjà manifesté son recours aux presses comme moyen d'éviter la diffusion d'une édition « incorrecte » de ses vers. En 1532, dans la préface de son *Adolescence Clementine*, Marot confesse « le desplaisir (…) d'en ouir crier, et publier par les Rues une grande partie toute incorrecte, mal imprimée, et plus au proffit du Libraire, qu'à l'honneur de l'Autheur». La propagation d'une oeuvre « incorrecte et mal imprimée » ne peut donc rien apporter à l'honneur de celui qui l'a composée. Par cette affirmation, il avoue, comme nos auteurs, la place que les lecteurs onr dans l'établissement de son oeuvre.
[122] « Le peu d'estime qu'on accorde à ceux qui souhaitent, avec leurs travaux, amuser les gens » Jorge Montemayor, *op. cit.,* p. 56.

sa gloire. Ainsi, Du Bellay, en 1549, associe l'exposition sous son nom de ses « ecriz » « incorrectz & pleins d'erreurs » au tort fait à sa renommée. Ces auteurs considèrent donc que la manière dont l'œuvre est reçue définit l'image qu'on construira de sa personne :

> Or depuis ayant fait part de ces miens ecriz à quelques Amys curieux de telles choses, qui les ont aussi communiquez à beaucoup d'autres : j'ay esté adverty, que quelqu'un les avoit baillez à l'Imprimeur. Au moyen dequoy, doutant, ou qu'il voulust les publier soubz son nom (en quoi toutesfois il m'eust paravanture vengé de lui mesmes) ou faire tort à ma Renommée : les exposant soubz le mien, incorretz, & pleins d'erreurs : cela craignant (dy je) je me suis hasté d'en faire un petit Recueil, & tumultuairement le jecter en Lumiere (…)[123]

Au début du texte, quand il décrit ses intentions au moment de composer les sonnets d'amour, le poète Angevin inscrit sa démarche dans l'univers intime de la communication directe entre l'amant et sa dame adorée : « Quand j'escrivoy' ces petiz Ouvraiges poëtiques (Lecteur) je ne pensoy' rien moins, qu'à les exposer en lumiere : & me suffisoit qu'ilz fussent aggreables à celle, qui m'a donné la hardiesse de m'essayer en ce genre d'ecrire à mon avis encore aussi peu usité entre les Francois ». Le recueil qu'on est sur le point de lire affiche ainsi deux nouveautés : proposer une nouvelle esthétique – qui veut enrichir le vulgaire « d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie » - mais aussi transformer la manière de transmettre les poèmes. On pourrait les livrer dans une édition falsifiée qui expose le nom de l'auteur à des outrages. Ce texte, placé à l'entrée de *L'Olive*, témoigne que l'auteur est conscient des enjeux de la transmission poétique dans cette époque de transformations. Le recueil a tout à gagner de la stabilité de l'édition imprimée et de l'ampleur de la diffusion commerciale, mais, au cas où une version « incorrect[e] & plein[e] d'erreurs », serait diffusée, l'image de l'auteur serait endommagée. Le lecteur devient ainsi un élément clé dans les changements que subissent l'œuvre (et sa transmission), l'auteur (et sa renommée) et les poèmes (et leur esthétique). C'est sur la manière dont l'œuvre sera lue et interprétée que le poète compte pour se faire un nom dans les lettres.

En Espagne on trouvera cette idée également exprimée par l'auteur qui cherche à renouveler la poésie de son pays avec une « ancienne renouvelée poësie[124] ». Boscán,

---

[123] Joachim Du Bellay, *op. cit.,* p. 278.

[124] Terme utilisé par Du Bellay en 1550 pour définir le centre de son projet poétique, c'est-à-dire, « enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poésie ».

dans la célèbre lettre adressée à la Duquesa de Soma, consacre entièrement son texte à la défense du nouveau mètre qu'il désire introduire en Espagne. Il présente les critiques reçues lors de ses premiers essais de renouvellement. Ces critiques l'ont lassé et il se refuse à discuter « *con gente, que no sabe que cosa es verso, sino aquel que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el un oido, y os sale por el otro*[125] ». Ce texte, écrit quelques années avant la préface de Du Bellay, est imprégné d'une conception courtoise de la poésie, mais il manifeste une conscience semblable à celle de l'Angevin des transformations apportées par l'imprimerie et du rôle joué par les récepteurs de l'œuvre.

*Escrivir*, comme on l'a suggéré plus haut, est une activité polysémique dans une époque riche de changements esthétiques, idéologiques, technologiques, et religieux. L'auteur qui écrivait auparavant son œuvre en visant sa propre satisfaction et le repos de son « spiritu » en vient à considérer le recours à une diffusion publique. Comme Du Bellay, le poète espagnol n'ignore pas pour autant le danger qu'elle pourrait pourtant représenter :

> Antes quiero, que sepan : que ni yo jamas he hecho profession de escrivir esto ni otra cosa, ni aun que la hiziera, me pusiera en trabajo de probar nuevas invenciones. Yo se muy bien, quan gran peligro es escrivir, y entiendo, que muchos delos que han escrito, aunque lo hayan hecho mas que medianamente bien, si cuerdos son, se deven de ver arrepentido hartas vezes.[126]

Bien que son adhésion à la diffusion imprimée des poèmes relève de la *sprezzatura* du courtisan[127], rien ne l'empêche pourtant de percevoir, comme Du Bellay, les changements qu'elle provoque. Il y a une différence entre « *escrivir* » et « *escrivir* » et elle repose justement sur la réception de l'œuvre. Une œuvre diffusée amplement représente pour l'auteur « *un gran peligro* », il en est bien conscient[128]. Cela se

---

[125] « Avec ceux qui ne savent ce qu'est un vers » Juan Boscán, *op. cit.,* p. 116.

[126] « J'aimerais que vous le sachiez: je n'ai jamais désiré écrire quoi que ce soit, et si je l'avait fait, je n'aurait jamais essayé d'être un innovateur. Je sais bien à quel point il est dangereux d'écrire. Je comprends qu'une bonne partie de ceux qui l'ont fait, bien qu'il l'aient réussi, se sont plusieurs fois repentis » *op. cit.,* p. 117.

[127] Voir A. Gargano., « Boscán, la nueva poesía y la « forma del vivere » del moderno gentilhombre letrado », dans : *As defesas da poesia no século XVI*, (ed) Alexandre Soares Carneiro e João Augusto Aidar Filho, *Anamorfose,* v. 4, n. 1 (2018), p. 29. http://www.anamorfose.ridem.net/index.php/anamorfose/issue/view/10/showToc

[128] Cette conscience des « dangers » que la diffusion de l'œuvre pourrait représenter pour l'auteur va traverser le XVIème siècle espagnol. En 1582, année où 4 recueils poétiques sont imprimés à Séville chez Andrea Pescioni, dans les préfaces de ses *Obras*, Juan de la Cueva, en s'adressant à l'Ilustrissimo señor don Juan Tellez Giron, dit que : « Muchas vezes considero Ilustrissimo señor la razõ porque los Escritores temen sacar a la luz sus obras, recelando la diversidad de gustos i pareceres, i la libertad en

manifeste également dans la préface de *L'Olive* de 1549 quand l'auteur affirme sa peur de voir diffuser ses écrits « incorrectz, & pleins d'erreurs ». Bien que l'un souligne la capacité qu'a l'édition de figer les poèmes à l'intérieur du livre et que l'autre manifeste sa peur de voir son œuvre diffusée amplement, les deux poètes se rejoignent sur un point : la reconnaissance du rôle central joué par les récepteurs. Celui qui craint la diffusion falsifiée de ses vers et celui qui redoute de voir son travail publié partagent la même inquiétude, qui repose sur la façon dont ils considèrent la lecture qu'on fera de leurs œuvres. Ils l'envisagent comme une partie essentielle de l'établissement de l'œuvre et font du public l'agent de la renommée du livre.

Dans un autre texte de *Las Obras* qui, écrit par la veuve de l'auteur, à été placé en tête du recueil, les presses sont considérées une garantie contre la diffusion d'une édition falsifiée. En plus d'avoir été « *forçado de los ruegos de muchos* », le danger représenté par une édition faite par quelqu'un d'autre et le contrôle de los « *yerros, que en los traslados, que le hurtavã avia que eran infinitos* » motivent l'auteur catalan à diffuser ses vers. La réception de l'œuvre apparaît ainsi, depuis le tout début des paratextes boscaniens, comme une partie centrale du processus d'édification :

> Este libro consentio Boscán que se imprimiesse forçado de los ruegos de muchos, que tenian con el autoridad para persuadir selo, y parece que era razon que sus amigos le rogassen esto, por el gran bien que se sigue de que sea comunicado, a todos tal libro, y por el peligro que avia, en que sin su voluntad, no se adelãtasse otro a imprimirlo, y tambien por que se acabassen los yerros, que en los traslados, que le hurtavã avia que eran infinitos[129]

---

reprehension de aquelles que en este pernicioso uso se exercitan, sin dar otro fruto de si, si no desanimar los buenos ingenios amigos de las preciosas letras, por esta causa muy celebrados i ecelentes Escritores rehusaron hazer alarde de si, i dar muestra de sus ingenios, teniendo por mas seguro carecer de la gloria, que por ellos merecían, que verse puestos por blanco de los maldizientes » L'affirmation de Cueva, faite dans un moment de plus grande utilisation de l'imprimerie parmi les poètes espagnols, expose la peur toujours ressentie par les auteurs qui envisagent « sacar a la luz sus obras ». Il insiste, comme firent jadis Boscán et Montemayor, sur la réception des poèmes comme cause de cette crainte. En faisant écho aux textes de ces auteurs, Cueva dit que : « los Escritores temen sacar a la luz sus obras, recelando la diversidad de gustos i pareceres, i la libertad en reprehension de aquellos que en este pernicioso usa se exercitan ». La place fondamentale occupée par la réception des œuvres se manifeste encore dans ce texte, quand il dit que la peur des vociférations empêche l'auteur d'obtenir la gloire méritée : « por esta causa muy celebrados i ecelentes Escritores rehusaron hazer alarde de si, i dar muestra de sus ingenios, teniendo par mas seguro carecer de la gloria, que por ellos merecían ». Le poète est capable d'émettre une opinion sur l'œuvre de ces « ecelentes Escritores » et d'affirmer que la lecture erronée que leurs écrits pourraient recevoir les a empêché d'atteindre le rang qu'elles méritaient

[129] « Boscán a rendu ce livre à l'imprimerie grâce aux demandes de ses compagnons. Ils ont eu raison de le faire car le livre courait le danger d'être imprimé par quelqu'un d'autre. Il courait également le danger de ne jamais mettre fin à ses fautes. » Juan Boscán., *op. cit.,* p. 41.

Ce qui pousse ces poètes à confier leurs travaux à l'imprimerie relève d'une préoccupation commune et, même s'ils ont pu être « forcés » de publier, c'est une conscience des transformations en course qui se dégage de leurs textes - ainsi que le désir de plaire au public en lui présentant une édition soignée.

Il en va de même pour la première publication de Ronsard. Malgré le ton hautain de la préface *Au lecteur* des *Odes* de 1550, le poète se soucie, lui aussi, de cette « réception fidèle ». Si sûr qu'il soit de sa gloire, il est, lui aussi, désireux de montrer à son lecteur l'importance de son rôle pour l'établissement de l'œuvre. C'est ainsi qu'il lui dit : « (…) quand tu m'appelleras le premier auteur Lirique François, & celui qui a guidé les autres au chemin de si honnête labeur, lors tu me rendras ce que tu me dois, & je m'efforcerai te faire apprendre qu'en vain je ne l'aurai receu[130].»

Il est indéniable que dans ce texte l'accent est surtout mis sur l'auteur dont la voix se hausse pour revendiquer son statut de devancier – c'est ce qui devient évident quand le poète enjoint au lecteur de le considérer comme celui « qui a guidé les autres au chemin de si honnête labeur ». En affirmant la haute conscience qu'il a de sa place, il n'en cherche pas moins à maitriser la réception de son œuvre[131]. La préface *Au Lecteur* est donc à la fois la démonstration quasiment arrogante d'un auteur désireux d'établir sa renommée et une façon de faire miroiter au lecteur le rôle actif qu'il peut jouer dans ce processus. La réputation de l'auteur sera éternelle mais elle tient à l'« accoustumée honnesteté » de celui qui saura qu'il a parcouru un « sentier inconnu » des poètes français :

> Tu jugeras incontinant, Lecteur, que je suis un vanteur, & glouton de louange : mais si tu veus entendre le vrai, je m'assure tant de ton accoustumée honnesteté, que non seulement tu me favoriseras, mais aussi quand tu liras quelques traits de mes vers, qui pourroient trouver dans les oeuvres d'autrui, inconsidérément tu ne me diras imitateur de leurs écris, car l'imitation des nostres m'est tant odieuse (d'autant que la langue est encores en son enfance) que pour cette raison je me suis éloigné d'eus prenant stile apart, sens apart, euvre apart, ne desirant avoir rien de commun avecq' une si monstrueuse erreur[132]

Le poète est réellement un « vanteur & glouton de louange » qui ne veut pas que son œuvre soit mêlée à la « monstrueuse erreur » que représente la tradition française. Mais il est en même temps capable de montrer au lecteur qu'il dépend de son jugement

---

[130] Pierre de Ronsard, *Oeuvres completes - I*, (éd) Paul Laumomier, Paris, S. T. F. M., 1973, p. 43.
[131] Sur l'intervention ronsardienne dans le champ éditorial, voir le livre de François Rouget., *op. cit.*, p. 668.
[132] Ronsard, *op. cit.,* p. 45.

pour entreprendre le projet poétique qu'il veut, avant tous ses confrères, implanter dans son pays. Celui qui « osa tracer un sentier inconnu pour aller à l'immortalité », doit donc être accompagné par un lecteur qui partage ses convictions esthétiques. Or le récepteur des vers, connaisseur de la tradition et bon interprète des poèmes ronsardiens, ne finit pas la lecture de cette préface de façon passive, en simple spectateur d'un poète qui érige tout seul sa place de devancier. Il est plutôt censé reconnaître l'importance de son rôle dans la transformation que Ronsard veut opérer.

La préface de 1550 de Du Bellay accorde également au lecteur un rôle « actif ». Celui-ci est présenté comme quelqu'un de cultivé, qui interprète bien les vers et favorise la réussite du projet poétique. Comme le Vendômois, pour qui c'est au récepteur de reconnaître la rupture avec une tradition « tant odieuse », Du Bellay met le lecteur au centre de son entreprise de renouvellement. C'est à un public qui partage la même « sensibilité esthétique », que le poète dit : « Pense doncques je te prie, lecteur, quel prix doivent avoir en l'endroict de celle tant docte, et ingenieuse nation Italienne les écriez d'ung petit Magister, d'un Conard, d'un Badault, et aultres mignons de telle farine, dont les oreilles de notre peuple sont si abbreuvées, qu'elles ne veulent aujourd'huy recevoir aultre chose.[133] »

C'est d'ailleurs en tâchant de jouer sur la réception des vers que le poète publie sa *Deffence*. Les lecteurs sont essentiels à l'aboutissement de cette entreprise, Du Bellay définissant son manifeste comme une façon d'« applanir le chemin à ceux qui excitez par mon petit labeur voudroient enrichir nostre vulgaire ». Il s'adresse sans doute là aux poètes qui suivront la voie qu'il ouvre. Mais il ne s'agit pas seulement des lecteurs qui prendront la plume, car l'enrichissement du *vulgaire* n'est pas un projet réservé aux auteurs, il passe aussi par la conscience esthétique d'un public prêt à accueillir ce changement. Son recueil ne peut pas atteindre la gloire s'il n'a pas de lecteurs aptes à comprendre son désir de renouvellement. C'est en mettant en relief le désir de voir son travail continué et en soulignant l'importance de sa réception que l'Angevin affirme :

> Je crainoy' un autre inconvenient, qui me sembloit avoir beaucoup plus apparente raison de future reprehension. C'est, que telle nouveauté de poësie pour le commencement seroit trouvée fort etrange, et rude. Au moyen de quoy, voulant prevenir cete mauvaise opinion, et quasi comme applanir le chemin à ceux qui excitez par mon petit labeur voudroient enrichir nostre vulgaire de figures, et locutions

[133] Du Bellay, *op. cit.,* p. 10.

estrangeres : je mis en lumiere ma *Deffence et Illustration de la langue Françoyse* : ne pensant toutefois au commencement faire plus grand oeuvre qu'une epistre, et petit advertissement au lecteur.[134]

Le désir de montrer au public l'importance de son rôle pour la reconnaissance de l'auteur et de ses vers se manifeste ainsi fréquemment à l'entrée du recueil, mélange d'appel au lecteur bienveillant, d'invective contre les détracteurs et de reconnaissance des transformations technologiques, culturelles et esthétiques de son temps. C'est l'auteur qui, la plupart du temps, désigne la place du lecteur/exégète.

Les inquiétudes de l'auteur au moment de publier ses vers, et l'examen des dangers à affronter peuvent aussi être confiés à la plume d'un de ses compagnons. Dans ce cas, ce personnage fait figure de récepteur idéal à qui il incombe d'assurer le passage à la postérité. Ce « lecteur actif » épaule l'auteur dans le processus d'implantation de la nouvelle esthétique. C'est la raison de l'étroite relation établie entre les textes de Mendoça et Montemayor à l'entrée du recueil du poète portugais. Le poète place au seuil de son livre un texte témoignant des nouveautés apportées par l'édition et des dangers pour la réception de l'œuvre. Il ne cherche pourtant à louer ses vers et à former une image de son lecteur car c'est au texte du compagnon que cela incombe. Chez Ronsard, Du Bellay et Boscán, l'image du lecteur était fréquemment définie en opposition à un « mauvais » lecteur ; chez Montemayor, elle s'incarne dans les justes analyses de Mendoça, dont les commentaires pointus expliquent comment le poète veut que ses poèmes soient regardés. Mendoça montre la voie aux autres lecteurs en suggérant que c'est grâce à leur capacité de jugement que la poétique nouvelle pourra s'acclimater.

Dans ce texte, c'est au lecteur de révéler les enjeux auxquels l'œuvre s'expose au moment de la publication :

Pero despues que con toda curiosidad he tornado a leer este cancionero, he revocado tambien mi parecer : pues es poësia tan alta, adonde no podran llegar los ponçoñosos tiros de la invidia. Y la grandeza de las cosas, que aqui con tanta diversidad de materias, y en tan diversos metros de tratã, resplãdesce : de manera, que los ojos de los invidiosos detractores, no suffriendo su respãdor, mostraran su ceguedad en reprehendellas[135]

[134] Du Bellay, *op. cit.,* p. 9.

[135] « Après avoir repris la lecture du recueil, j'ai révoqué mon opinion car il s'agit d'une œuvre si sublime qu'elle ne sera pas touchée par les critiques. Elle est formée par une immense variété thématique et métrique. Ainsi, ceux qui n'identifient pas sa magnificence, font preuve de cécité. Et s'ils insistent sur

La réception malveillante est à redouter, mais c'est une raison de soutenir les vers du poète car : « *los ojos de los invidiosos detractores, no suffriendo su respãdor, mostraran su ceguedad en reprehendellas* ». C'est grâce à sa capacité herméneutique que le lecteur éclairé revient sur ses premières impressions et finit par admettre la nécessité de voir les vers publiés. Ce récepteur idéal peut reconnaître qu'il s'agit de « *poësia tan alta* » dont la profondeur empêche l'action corruptrice de « *los invidiosos detractores* ».

Mendoça incarne ce lecteur avec qui les poètes veulent partager le projet d'enrichir le *vulgaire* d'une « ancienne renouvelée poësie ». Il ne se borne pas à interpréter correctement, il mesure les dangers encourus par des poèmes exposés aux « *ponçoñosos tiros de la invidia* ». Il est également conscient de son rôle d'intermédiaire entre l'auteur et la gloire poétique. Le texte placé au seuil de *Las Obras de Montemayor* vient au secours du poète en montrant au public le rôle essentiel qu'il joue dans la réussite de l'entreprise. Les lecteurs ne peuvent qu'être séduits par l'invitation à rejoindre ce lecteur cultivé qui contribue consciemment à la transformation culturelle de son époque.

On ne saurait réduire les discours préfaciels analysés, à l'instar de Claude Faisant, à un « *discours autonome* et lui-même poétique, comme une sorte de poème herméneutique à travers lequel se dévoile non une conception intellectuelle, mais une vision poétique de la Poésie[136] ». Ils ne livrent pas seulement « une vision poétique de la Poésie », ils soulignent la capacité qu'ont les lecteurs de la faire durer dans le temps, car la poésie est intimement liée à la manière dont elle est reçue. Cette façon de ne pas la considérer comme un « produit abouti » relève, au-delà de l'analyse esthétique, d'une sociologie de la littérature (même si l'idée est totalement anachronique pour l'époque), d'une capacité de comprendre la poésie en tant que produit de son époque, de la voir comme un objet social, marqué par les trasnformations de son temps. Comme le suggère Ignacio Garcia Aguilar :

> Queda claro, en nuestra opinión, que los preliminares impresos o paratextos son un espejo rígido en el que se refleja un haz del mundo y la sociedad en que se produce el libro. De acuerdo con la concepción maravalliana de cultura dirigida aplicada al barroco y las posteriores aportaciones de

---

les critiques, au-delà de ne pas détériorer le prestige du livre, ils augmenteront encore sa valeur » Jorge de Montemayor, *op. cit.,* p. 57.

[136] Claude Faisant, *op. cit.*, p. 99.

estudiosos como Rodríguez de la Flor o Spadaccini, se puede afirmar que la realidad del Siglo de Oro viene caracterizada por la tensión entre poder establecido y pulsiones individuales. Y esto justifica una buena parte del interés de nuestro estudio, pues no en vano, en el entramado paratextual del libro se encuentra condensado el microcosmos de las relaciones de poder caracterizadoras de la sociedad de los siglos XVI y XVII, no solo en lo relativo a política, ideología y economía, sino también en lo tocante a las fricciones que dentro del sistema literario canónico se producen con la progresiva incorporación de nuevos autores e inéditas porpuestas discursivas, y la consecuente modelización y regularización del gusto[137].

Même si c'est au XVIIème siècle qu'apparaissent les bases sociales et mentales nécessaires pour que le champ littéraire prenne forme[138], les poètes du siècle précédant ont une assez claire conscience de la relation établie entre les principaux acteurs. Auteurs, texte, récepteurs, formation d'un groupe canonique, établissement de la gloire littéraire, tous ces éléments essentiels pour l'analyse de l'œuvre au sein de sa société[139], sont pointés par leur discours préfaciel.

C'est en révélant au lecteur son importance pour la réussite du projet que l'auteur veut l'inciter à franchir le seuil. En artisan conscient de toutes les étapes de la fabrication de son produit, le poète attribue à son lecteur une totale clairvoyance et l'invite à contribuer à l'aboutissement du processus de création. Il tâche en outre de lui faire comprendre que, non content de jouer un rôle essentiel dans l'établissement de l'œuvre, il contribuera également à l'acclimatation de l'esthétique italienne et antique dans son pays. Dans une époque de trasnformation culturelle et technologique où les

---

[137] « Nous croyons que les paratextes reflètent la société dans laquelle le livre a été produit. Selon les analyses *maravallianas* de la culture barroque, nous pouvons affirmer que le Siècle d'Or est caractérisé par une tension entre le pouvoir et les pulsions individuelles. Une partie de notre travail s'appuie sur cette affirmation car les paratextes affichent un microcosmos des relations de pouvoir de la société des siècles XVI et XVII. Ces relations de pouvoir présentes aux paratextes, nous devons le souligner, ne relèvent pas seulement du monde politique ou de l'économie. Elle relève encore du système littéraire et des disputes produites à son intérieur » Ignacio Garcia Aguilar, « "Canon" y "campo literario" en los "paratextos" impressos del Siglo de Oro », Actas del Congresso Internacional de Filologia Hispánica, Jovenes Investigadores, Oviedo, 8 al 11 de mayo 2006, p. 493.

[138] « L'observation empirique suggère qu'une phase cruciale du processus s'est accomplie au XVIIe siècle. C'est à cette époque que furent créées les principales académies, que le commerce des oeuvres, les droits des auteurs, les palmarès d'écrivains sont devenus des usages courants, en même temps que des genres neufs (en particulier les dictionnaires du français vivant) ou renouvelés (tragédie, comédie, roman) s'installaient dans la poétique moderne. Les dix-septiémistes ont souligné depuis longtemps les questions que pose le statut social du littéraire à cette époque. Des études sur l'édition, l'enseignement, le rôle de l'art oratoire, les relations entre le développement des traductions en français et l'évolution du goût ont montré que ce siècle avait accueilli nombre de modifications capitales des schèmes culturels et, tout particulièrement, littéraires. Mais, pour que ces analyses prennent tout leurs sens et pour que les zones d'ombre qui persistent s'éclairent, ou du moins soient délimitées, il faut les envisager comme les éléments d'une dynamique d'ensemble. » A. Viala., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 8.

[139] Voir P. Aron et A. Viala., *Sociologie de la littérature,* Paris, PUF, 2006, pp. 60-85.

écrits sont diffusés bien plus largement, le lecteur comprend, à la lecture des textes préfaciels, qu'il prend part, avec les auteurs, à la fondation de la nouvelle « sensibilité esthétique ». Les préfaces n'assurent pas seulement la protection des poèmes, elles révèlent la conscience qu'ont les auteurs des enjeux de la production littéraire de leur époque et de leur capacité de séduire le regard de qui s'apprête à acheter l'ouvrage.

# Chapitre II

# La lecture du recueil : guider sa réception, assurer sa défense et œuvrer à sa pérennité.

## A) « Y no te espantes de aver dicho esto, ni me lo atribuyas a querer adivinar lo por venir » : imaginer et anticiper la réaction négative du public

> Tout écrivain, pour écrire nettement, doit se mettre à la place de ses lecteurs, examiner son propre ouvrage comme quelque chose qui lui est nouveau, qu'il lit pour la première fois, où il n'a nulle part, et que l'auteur aurait soumis à sa critique ; et se persuader ensuite qu'on n'est pas entendu seulement à cause que l'on s'entend soi-même, mais parce qu'on est en effet inintelligible.[140]
> La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit*

Le seuil des ouvrages poétiques publiées en Espagne et en France dans la deuxième moitié du seizième siècle peut jouer le rôle d'« espace de sociabilité » entre le poète et ses lecteurs. L'auteur tâche d'accueillir son public en lui faisant croire qu'il occupe, dans le livre, une place centrale. Il attribue au lecteur une place de choix car ses compétences exégétiques peuvent assurer au poète la gloire qu'il cherche. Celui qui pénètre dans ce vestibule intime où l'auteur s'entretient avec ses compagnons sent qu'il fait partie de ce groupe prestigieux. Il a ainsi un statut bien différent de celui des récepteurs ordinaires : il n'est pas ce lecteur passif qui déchiffre tout seul le texte. Le lecteur devient pour ces livres un véritable acteur : il est responsable de sa pérennité[141]. Le regard du public est ainsi attiré vers l'intérieur du livre pour découvrir la fonction majeure qu'il est destiné à remplir.

---

[140] Jean de La Bruyère, *Les caracteres*, "Des ouvrages de l'esprit", Paris, Gallimard, 1975, p. 21.

[141] Le lecteur sera représenté de cette manière encore au siècle suivant et dans les préfaces des recueils espagnols de nouvelles. Voir : Anne Cayuela, « Auteur contre lecteur », *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996, pp, 191-195.

Néanmoins, attirer l'œil du lecteur ne suffit pas à combler le vide ressenti par un auteur qui voit la publication comme une perte du contrôle de l'œuvre. S'il souhaite que le lecteur participe à la construction de la renommée du livre, il désire aussi disposer de certains outils qui lui permettent de prévenir les réactions défavorables. Il peut y parvenir en adoptent la démarche décrite par La Bruyère car, en se mettant à la place de son lecteur, un écrivain peut contrôler l'intelligibilité de son œuvre, mais aussi imaginer comment elle sera interprétée.

À un tournant esthétique et technique comme celui du XVIème siècle, un auteur doit imaginer et contrer les attaques contre son œuvre[142], en s'inspirant des critiques reçues par ses devanciers ou par lui-même. A lire les paratextes, il est clair que les poètes français et espagnols de cette période adoptent souvent cette posture anticipative.

Dans la mesure où le lecteur est consideré comme le garant de la gloire, le seuil du recueil joue un rôle fondamental. Il faut donc aplanir les obstacles pour le lecteur et prévenir toutes les critiques pour désarmer les détracteurs avant même qu'ils puissent fourbir leurs armes. Les poètes adopteraient ainsi la posture niée par Montemayor dans la phrase retirée de sa préface et qui sert de titre à la présente section. Comme souligne Pedro Ruiz Pérez, qui invoque Aristarque comme prototype du critique trop rigide et Zoïle comme figure de l'ignorant :

> Cuando los escritores asumen conciencia de la situación en que el sometimiento al gusto del público los coloca, reaccionan también al respecto y expresan su malestar por una presión a la que no reconocen autoridad ni criterio, pero que saben un condicionante casi decisivo de su ejercicio profesional como escritores. Si en los autores que resolvieron esta tensión con su negativa a publicar las observaciones sobre el público se limitan a un elusivo desprecio, a medida que el vinculo entre escritura y publicación se hace más estrecho aumentan las referencias al público y la profundidad de los juicios sobre él. En general, y al margen de halagos casi preceptivos en prólogos y dedicatorias, los juicios se basan en su identificación con el vulgo y la generalizada connotación negativa de este concepto: se trata de una

[142] En suivant les analyses menés par Anne Cayuela dans son ouvrage sur l'appareil préfaciel des recueils de nouvelles espagnoles du XVIème siècle, on verra que l'auteur tâchera toujours d'anticiper les diverses lectures de son texte : « À travers les analyses qui précèdent, nous avons vu qu'une des caractéristiques des préliminaires de livres du XVIIème siècle est qu'ils cristallisent plusieurs lectures réalisées et à venir : la lecture de l'auteur qui anticipe la lecture du lecteur, la lecture d'un ou plusieurs censeurs, la lecture d'un ami dont les commentaires sont rapportés sous la forme d'une lettre imprimée dans les préliminaires, les lectures des auteurs de poésies laudatives ; mais également la lecture anticipée de celui qui tient le livre dans ses mains, et ses lectures ultérieures. Cette problématique s'inscrit dans la méthodologie de la nouvelle histoire littéraire qui s'intéresse au rôle joué à l'intérieur du système interne du texte par l'hypothèse de l'auteur au sujet du lecteur. (…) ». *op cit.*, pp. 133-134.

instancia ignorante, caprichosa y arbitraria, ideas en que insiste el escritor como vía para neutralizar posibles desafecciones del público hacia su obra.[143]

Le besoin impérieux de cette protection est d'ailleurs démontré par certains commentateurs. L'édition de 1553 des *Amours,* commentée par Marc Antoine Muret, l'atteste. Dans sa préface, l'érudit attire l'attention sur le peu d'estime que le public porte à ceux qui « emploient leurs esprits » dans leurs œuvres. Dès le début de son texte, Muret souligne que « la perversité de nôtre siecle est si grande, Monseigneur, que ceus, qui pour le jourd'hui emploient leurs esprits à porter au public quelque plaisir ou quelque utilité, ne reçoivent communement pour toute recompense de leurs labeurs, que le mepris des uns, & l'enuie des autres.[144] » Son propre travail d'exégèse courait le risque de ne pas « voir la lumière » à cause de ses détracteurs, comme il le dit ensuite : « Ce qui me venant en pensée, lors que premierement je me mis a écrire ces Commentaires, a peu prés me detourna de poursuivre mon entreprise.[145] »

Le commentaire lui-même a besoin d'un appareil protecteur contre les probables invectives. Il faut, par exemple, expliquer l'audacieux projet d'assimiler un auteur *vulgaire* et vivant aux classiques gréco-romains et à certains italiens qui sont les seuls auteurs modernes à avoir eu une version commentée de leurs œuvres. C'est cette réprobation qu'il previent ainsi : « Je pense qu'il ne m'est ja besoin de repondre a ceus, qui pourroient trouver étrange que je me suis mis a commenter un livre François, & composé par un homme, qui est encores en vie. […] Mais veu qu'il i a beaucoup de choses non jamais traitées mesmes des Latins, qui me pourra reprendre de les avoir communiquées aus François? [146]»

Muret ne se contente pas d'anticiper les critiques qu'on pourrait faire à son travail, il attire l'attention du lecteur sur les invectives reçues par le poète lui-même après la publication de ses *Odes* :

---

[143] « Lorsque l'écrivain prend conscience de la situation dans laquelle la soumission au goût du public le place, il réagit en affichant son insatisfaction à propos d'une pression à laquelle il ne reconnaît aucune autorité – mais qu'il reconnaît comme centrale pour l'établissement de sa figure d'auteur. Si chez les auteurs qui refusent de publier leurs poèmes les références au public se limitent à un évasif mépris, à mesure que la relation entre l'écriture et la publication se resserre les références au public augmentent – ainsi que la profondeur du jugement qu'on fait sur lui. En général, ces jugements le caractérisent comme un sujet vulgaire : il est ignorant, capricieux et arbitraire. L'auteur appuie sur ces jugements pour neutraliser des possibles critiques faites à son œuvre » Pedro Ruiz Pérez, « Aristarco y Zoilos : límites y margenes del impreso poético en el siglo XVI », *Bulletin Hispanique*, 102 (2000), pp. 356-357.

[144] Pierre de Ronsard, *Les Amours*, (éd) Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Classiques Didier érudition, 1999, p. 18.

[145] *Ibidem*

[146] Pierre de Ronsard, *op. cit.,* p. 19.

Car outre les autres exemples, qui me venoient au devant, singulierement m'emouvoit celui de l'auteur mesme, que j'entreprenois a commenter, lequel pour avoir premier enrichi nôtre langue des Greques & Latines dépouilles, quel autre grand loier en a il encores raporté? N'avons-nous veu l'indocte arrogance de quelques acrestés mignons, s'émouvoir tellement au premier son de ses écris, qu'il sembloit, que sa gloire encores naissante, deust estre étainte par leurs efforts? L'un le reprenoit de se trop loüer, l'autre d'écrire trop oscurement, l'autre d'estre trop audacieus a faire nouveaus mots: ne sachans pas, que cette coutume de se loüer lui est commune aveques tous les plus excellans poëtes qui jamais furent: que l'oscurité qu'ils pretendent, n'est qu'une confession de leur ignorance: & que sans l'invention des nouveaus mots, les autres langues sentissent encores une toute telle pauvreté, que nous la sentons en la nôtre[147].

Il faut d'ailleurs souligner que son « esthétique antiquisante » expose les *Amours* aux mêmes critiques que celles qui ont été adressés aux odes[148]. La louange excessive de soi-même étant ici remplacée par les éloges excessifs de l'aimée, ce qu'on a critiqué dans les *Odes* pourrait être aussi critiqué dans les *Amours*, dont le vocabulaire obscur relève de la même poétique. Il faut du reste remarquer que les précautions du commentateur des *Amours* coïncident avec celles prises auparavant par l'auteur lui-même. Dans la préface aux *Odes*, le Vendômois défend déjà ses poèmes contre ceux qui pourraient mettre en cause leur obscurité et les néologismes[149]. Il en va de même pour l'acclimatation de l'esthétique classique et pour sa position de poète « vanteur, & glouton de louange » :

Si les hommes tant des siecles passés que du nostre, ont merité quelque louange pour avoir piqué diligentement après les traces de ceus qui courant par la carriere de leurs inventions, ont de bien loin franchi la borne: combien davantage doit on vanter le coureur, qui galopant librement par les campaignes Attiques, & Romaines osa tracer un sentier inconnu pour aller à l'immortalité ? […] Mais quand tu m'appelleras le premier auteur Lirique François, & celui qui a guidé les autres au chemin de si honneste labeur, lors tu me rendras ce que tu me dois, & je m'efforcerai te faire apprendre qu'en vain je ne aurai receu.

[…]

---

147 *Ibidem*

148 Voir : Benedikte Andersson., *L'invention lyrique: visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 134.

149 La nouveauté de l'entreprise elle-même pourrait diminuer la « valeur marchande » des vers ronsardiens par rapport à ceux qui sont depuis longtemps sur le « marché ». C'est d'ailleurs Ronsard lui-même qui utilisera dans sa préface de la *Franciade* (1587) cette métaphore mercantile pour expliquer les difficultés d'une œuvre débutante : « Telle monnoie, soit d'or ou d'argent, semble estrange au commencement, puis l'usage l'adoucit & domestique, la faisant recevoir, luy donnant authorité, cours, & credit, & devient aussi commune que nos Testons & nos Ecus au Soleil ».

Je ne fai point de doute que ma Poësie tant varie ne semble facheuse aus oreilles de nos rimeurs, & principalement des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé, ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours en son propos. […]

Certes je m'assure que tels debonnaires lecteurs ne me blâmeront, moi de me louer quelque fois modestement, ni aussi de trop hautement celebrer les honneurs des hommes favorisés par mes vers: car outre que ma boutique n'est chargée d'autres drogues que de louanges, & d'honneurs, c'est le vrai but d'un poëte Liriq de celebrer jusques à l'extremité celui qu'il entreprend louer[150].

Avec ces métaphores équestres, dès le début de son texte, le Vendômois entend à protéger le noyau même de son projet poétique. C'est en opposant deux types d'auteur qu'il y parviendra : les inventeurs et les imitateurs. Il protège son entreprise en arguant que le poète n'est pas libre de choisir sa position. Ronsard n'avait pas d'autre choix que d'imiter, car seul les anciens pouvaient « tracer un sentier inconnu pour aller à l'immortalité ». L'acclimatation qu'il fait en France des vers antiques devrait interdire à ses détracteurs de blâmer le « manque du sien » dans son recueil[151].

Celui qui pique « diligentement après les traces de ceus qui cour[urent] par la carrière de leurs inventions » crée une poésie calquée sur les modèles anciens qui semblerait sûrement fâcheuse aux oreilles des « rimeurs » français. Elle serait ainsi considérée comme obscure par un public habitué aux « mignardise[s] d'amour ». C'est contre cette réduction de l'ambition de son entreprise que Ronsard hausse également la voix dans la préface des *Odes*. Et la défense dans laquelle Muret se lance, trois ans après, semble montrer qu'il avait bien raison de se protéger. Judicieuse était la façon dont le poète prévenait les attaques contre son livre, et judicieuse la défense entreprise par son commentateur. Comme André Gendre le souligne bien :

Cette défense [celle de Muret] consacre trois victoires de Ronsard: il est à la fois docte et poète, il réussi dans la pratique de l'*imitatio* jusqu'à retrouver l'*inventio*, il est enfin devenu un poète classique, aux sens premier et second du terme; la France est une nouvelle Grèce et une nouvelle Rome. Il ne reste plus au lecteur qu'à se laisser guider par ses commentaires et à consentir au plaisir de l'effort. S'il lui est

[150] Pierre de Ronsard., *Oeuvres completes - I*, *op. cit.*, p. 49.

[151] « Les inventeurs parcourent les campagnes « Attiques et Romaines », tandis que leurs imitateurs ont vécu « tant des siècles passés que du nostres ». En d'autres termes, Ronsard ne pose pas l'alternative de l'invention et de l'imitation comme un choix de pratiques offert au poète actuel. Celui-ci n'a pas d'autre choix que d'être imitateur, puisque l'âge de l'invention s'est clos avec l'Antiquité », Emmanuel Buron., « Éthique et poétique de la publication dans l'avis « Au Lecteur » des *Odes* (1550) », *Lectures des* Odes *de Ronsard*, éd. J. Gœury, Rennes, Presses de l'Université, 2001, p. 39.

beaucoup promis, il lui est aussi beaucoup demandé. On ne s'approprie pas sans peine la nouvelle esthétique.[152]

Muret est ainsi capable, avec ses commentaires, de hausser le poète au rang qu'il souhaitait occuper, confortant ainsi le projet poétique de l'auteur. Ronsard a pour ambition d'introduire en France l'esthétique ancienne – et c'est justement sur cette réussite que soulignent observations du commentateur des *Amours*.

Le texte de Muret doit lui aussi s'entourer d'un appareil préfaciel apte à protéger l'œuvre. Ses affirmations sur le peu d'estime dont juissent les « travaux d'esprit » sont d'ailleurs couramment retrouvées dans les préfaces des œuvres poétiques de l'époque. L'aptitude du poète à deviner les types de critiques qu'on pourrait formuler sur son travail est également soulignée par Muret. Les invectives contre lesquelles Ronsard protège son recueil sont justement celles qu'il aurait apparemment reçues. Les recueils espagnols et français de la période devraient donc, de la même façon, devancer les critiques.

Un bon exemple est la façon dont Montemayor ouvre son appareil préfaciel. Dans ce tout premier texte, dont nous avons extrait la phrase qui nous sert de titre, le poète lusitain exprime une insatisfaction semblable à celle de l'érudit français en soulignant « *quan mal son remunerados aquellos, que con trabajos suyos propios quieren dar contento y gusto a los entendimientos agenos*[153] ». L'auteur sait que les qualités même de son travail ne suffisent pas à empêcher le « *murmurar de los detractores* » : « *y que no bastara delante de tu opinion aver algunas cosas buenas en el, para que se me tomen en cuenta de las que no lo son*.[154] » Le doute ressenti par Muret retarde également la décision du poète lusitain de publier ses poèmes : « *que si hasta aora no he querido que mis obras se impriman, no ha sido otra la causa* [155]». Le récepteur du livre pénètre ainsi dans son portique pour être informé de l'« *officio acostumbrado* » que « *las malas lenguas exercitan* » sur les œuvres d'« *ingenio* ».

Ainsi, le désir ronsardien d'éviter les désagréments d'une réception hostile se retrouvera également dans le texte du poète lusitain. Leurs arguments arrivent même à se croiser, quand ils abordent les motifs qui ont déterminé cette défense préventive du

[152] André Gendre., *op. cit.*, p. 126.
[153] « qu'ils sont peu valorisés ceux qui, avec leur travaux, souhaitent contenter les autres personnes » Jorge de Montemayor., *op. cit.,* p. 54.
[154] « Tes compliments n'empêcheront pas les détracteurs de faire leurs critiques » *Ibidem*
[155] « Si j'ai retardé la publication de mes œuvres, celle-là a été la raison » *Ibidem*

recueil. Ils invoquent les pratiques contemporaines : la manière dont, à leur époque, la poésie est accueillie, le goût esthétique du public, etc. Au début de la préface de Montemayor résonne d'ailleurs une phrase qui le confirme : *« porque la experiencia de lo presente, me lo da a entender muy a la clara*[156] ». L'auteur veut montrer à son public que, s'il est certain que son travail sera critiqué, c'est qu'il a observé la réception des œuvres contemporaines.

Un public incapable de bien accueillir une « *poësia tan alta* » (l'adjectif est utilisé par Mendoça) comme celle de Montemayor a sûrement une sensibilité esthétique défaillante. Les « *malas lenguas* » prêtes à insulter les travaux des « ingenios », comme l'affirmera Mendoça dans son épître, montrent leur cécité face à la grandeur de ces textes. Cet argument apparaît dans le texte du poète lusitain mais pas de façon si explicite que chez Ronsard. C'est contre le goût corrompu des récepteurs que les transformations proposées par le Vendômois doivent être défendues. Les oreilles « des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé, ou quelque mignardise d'amour », habituées aux œuvres d'une tradition « foible & languissante » et qui ne sont pas en mesure d'accueillir la « Poësie tant varie » des *Odes*, obligent l'auteur à tisser dans son texte des réponses aux critiques futures. À la différence de Montemayor, le poète français est beaucoup plus explicite dans sa volonté d'aller contre l'esthétique des œuvres de son époque. Le poète doit donc anticiper les critiques faites par les « rimeurs[157] » et le public.

La défense anticipée des vers lui permet encore d'attirer l'attention du lecteur sur un autre trait central et novateur de l'œuvre : la variété des thèmes traités. Cette caractéristique, nouvelle dans la tradition française, ainsi que l'obscurité[158], exposent le poète aux invectives de ceux dont les oreilles sont habituées aux « mignardise[s] d'amour » :

> Je ne fai point de doute que ma Poësie tant varie ne semble facheuse aus oreilles de nos rimeurs, & principalement des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé, ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours en son propos : pour le moins, je m'assure qu'ils ne me sçauroient accuser, sans condamner premierement Pindare auteur de telle copieuse diversité, & oultre que c'est la sauce, à laquelle on doit gouster l'Ode. Je suis de cette opinion que nulle Poësie se doit louer pour

[156] « La connaissance des pratiques contemporaines m'a révélé cela » *Ibidem*
[157] Terme de mépris déjà employé par Du Bellay dans la *Deffence*: « Et vous autres si mal equipez, dont l'ignorance a donné le ridicule nom de rymeurs à nostre langue… » (II, XI)
[158] Cette obscuurité, il faut souligner, tient à la propre conception ronsardienne de de poésie. Voir Claude Faisant., « L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard », *Versants*, 15 (1989), p. 100

acomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, & variable en ses perfections.[159]

Avec la présentation du recueil qu'il ouvre, le lecteur découvre une quasi définition générique de l'ode – et même une définition élargie, par le biais de la comparaison entre la poésie et la nature, de ce que représente pour Ronsard la « Poësie acomplie ». Le poète peut ainsi à la fois prévoir les possibles critiques faites à son travail et « éduquer » les récepteurs de son entreprise novatrice. En affirmant que les critiques de la variété thématique du recueil devraient « condamner premierement Pindare auteur de telle copieuse diversité », Ronsard explicite les sources de ses poèmes et leur forge un puissant bouclier protecteur. On ne pourrait pas critiquer la nature « tant varie » de son œuvre sans du même coup réprouver le grand modèle lyrique lui-même, Pindare.

Si Ronsard invoque comme autorité le poète grec, la préface du Lusitain invoque un moderne : Boscán et son entreprise innovatrice. Montemayor, comme le poète français, se met ainsi sous la protection et l'influence d'un prédécesseur au moment de publier ses vers. Comme Ronsard, il entend désarmocer les futures critiques adressées à son recueil. Ses détracteurs, s'ils réagissent comme ceux de Boscán, incarneront ce lecteur incapable de recevoir l'œuvre « *desapassionadamente* ». Ainsi, si on a critiqué même les vers d'« *ingenio y alto estilo* », il ne faut pas espérer un destin différent pour les poèmes de Montemayor. Mais cela ne veut rien dire car le seul argument donné pour justifier les invectives à Boscán c'est « *que es mejor lo que escrivio Garcilasso* ». Les blâmes adressés au poète catalan ne prouvent pas seulement la malveillance des détracteurs mais aussi la faiblesse de leurs compétences critiques :

Quien vio tan gran desseo en Castilla de las obras de Boscan, cuyo ingenio y alto stylo esta manifiesto a los que desapassionadamente le miran, y despues las sentencias que sobre el han dado. Y quando se les pide razon, no saben dar otra, sino que es mejor lo que escrivio Garcilasso de la Vega: como si lo que es bueno, dexasse de serlo, porque aya otra cosa mejor. Yo osaria jurar, que dariam los que han de ver este libro quanto les pidiesse, por otro Garcialsso enquadernado con el, para tener allí al pie de la obra occassion de murmurar. Pero no es necessario tenerla cerca: que por lexos que este, yo os seguro que la busquen y que no se les vaya por pies: ni aun mis pies se escusen de lo que otros mejores que ellos no se han podido escusar.[160]

---

[159] Pierre de Ronsard., *Oeuvres completes - I*, *op. cit.*, p. 47.

[160] « On a eu affaire, en Espagne, à la publication d'une œuvre comme celle de Boscán – dont la valeur est aperçue par ceux qui l'analysent objectivement. On a également eu affaire aux critiques qu'elle a

A la différence du Vendômois, c'est dans la tradition vulgaire qu'il va chercher une caution. Il ne regarde pas l'œuvre de ses devanciers comme une « monstrueuse erreur » à rejeter en prenant « stile apart, sens apart, euvre apart, ne desirant avoir rien de commun avecq » elle. C'est l'œuvre de Boscán qui sert de modèle pour ses vers d'amour et la *dispositio* d'une partie de son recueil[161].

Montemayor et Ronsard ont en commun d'invoquer un devancier pour protéger l'œuvre. Mais ils divergent sur l'ampleur du changement qu'ils proposent. Ronsard la souligne, alors que Montemayor ne veut pas mettre en avant une complète rupture avec la tradition *vulgaire* de l'espagnol.

Ronsard et Montemayor sont donc tous les deux conscients des critiques auxquelles ils s'exposent – et ils font en sorte de s'en protéger dès le seuil. La rhétorique argumentative que Ronsard utilise pour anticiper les attaques va bien plus loin que celle de l'auteur lusitain. Montemayor traite du contenu de son recueil en anticipant les critiques sur la cohabitation des vers sacrés et profanes[162], mais le Vendômois ne se borne pas à prévoir les invectives et défendre ses poèmes, il souligne leur caractère novateur et la *varietas* de son recueil. Il fait ce que font, chez Montemayor, les deux épîtres disposées en tête du volume : celle de l'auteur à ses lecteurs et celle de Rodrigo de Mendoça adressée au poète lui-même. Ces deux textes se complètent en ce qui touche à la fonction protectrice car l'épître de Mendoça est à la fois une réponse precise aux inquiétudes de Montemayor et une réponse anticipée à ses détracteurs. Chez Ronsard, il n'y a pas d'autre voix : c'est l'auteur qui prend tout en charge – il montre au public la valeur de son entreprise et la cécité de ses ennemis.

L'incapacité critique du public par exemple, suggérée par Montemayor et explicitée dans l'épître de Mendoça, est au centre des arguments ronsardiens. L'auteur des *Amours*, comme l'ami du poète lusitain, dénonce l'étroitesse des récepteurs hostiles. Le passage cité plus haut, où Ronsard s'en prend aux « courtizans », est proche du plaidoyer de Mendoça en faveur de la « *diversidad de materias* » du recueil espagnol.

---

reçue. Ces critiques se basent sur le fait que les poèmes de Garcilaso sont meilleurs que ceux de Boscán : comme si une matière perdait sa valeur simplement parce qu'il existe une autre meilleure. J'en suis sûr que mes détracteurs, pour pouvoir critiquer mon travail, auraient aimé que mon livre soit publié avec les poèmes d'un autre Garcilaso. Mais ils n'ont pas besoin qu'il soit près : peu importe la distance, ils vont sûrement aller le chercher pour critiquer mon travail » Jorge de Montemayor, *op. cit.,* p. 56.

[161] Voir Juan Montero Delgado., « Sobre imprenta y poesía a mediados del siglo XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras* de Jorge de Montemayos) », *Bulletin hispanique*, juin 2004.

[162] « Y si alguno no le paresciere bien aver impresso las de devoción junto a las de outra matéria, sepa que fui mandado de quien era fuerza obedescer. » Jorge de Montemayor., *op. cit.,* p. 51.

Ceux qui, chez le Français, sont aveugles à la richesse de la poésie pindarique trouvent leur pendant dans ceux qui « *mostraran su ceguedad en reprehende[r]* » les vers de Montemayor :

> Y la grandeza de las cosas, que aquí con tanta diversidad de materias, y en tan diversos metros se tratan, resplandesce: de manera, que los ojos de los invidiosos detractores, no suffriendo su resplandor, mostraran su ceguedad en reprehendellas. Y si toda via lo quisieren hazer, no solo con su dañada intención no quitarán el lustre a este libro, antes le descubrirán mayor: como acaece en el oro, cuya hermosura se muestra tocándole, que antes de tocalle estaba encubierta y ofuscada[163].

Les possibles critiques sur la variété des sujets et des mètres sont ainsi rejetées avant même d'avoir été formulées. Les détracteurs sont discrédités et leur opinion qualifiée de fruit de la « *ceguedad* ». Ronsard et Mendoça, en utilisant une stratégie semblable de protection, rattachent la *varietas* des recueils à celle des œuvres canoniques de l'antiquité. Le Vendômois, comme on l'a vu plus haut, affirme que les critiques de son livre devraient d'abord s'en prendre à la diversité des recueils pindariques. Mendoça va encore plus loin en affirmant que la *copia* des poèmes de l'auteur lusitain est supérieure à celle des classiques eux-mêmes :

> Pudiera v. m. dar al cancionero el titulo de Cornucopie, y los demas, con que escrive Plinio, acostumbravan otros autores intitular sus libros: porque sin hazer offensa a los passados, no se ha visto de un autor tan diferentes obras, y tan acertadas todas. Pues entre los Griegos y Latinos, pocos uvo (excepto Vergilio) que en mas de una materia se señalasse, aunque tentasse a salir fuera de aquella.[164]

Comment pourrait-on critiquer un auteur qui dépasse dans ses poèmes la variété des recueils classiques ? Il en va de même pour celui qui dans ses *Odes* suit la *copia* pindarique. Ainsi, les modèles canoniques invoqués doivent empêcher les critiques de s'en prendre aux recueils *vulgaires* sans commencer par s'attaquer aux œuvres antiques elles-mêmes. Ronsard se targue d'instaurer en France la « copieuse diversité » qui caractérise la poésie qui « se doit louer comme acomplie » alors que Montemayor entreprend ce que les anciens eux-mêmes n'ont pas pu mener à bien. La *translatio studii*

---

[163] « L'œuvre est formée par une immense variété thématique et métrique. Ainsi, ceux qui n'identifient pas sa magnificence, font preuve de cécité. Et s'ils insistent sur les critiques, au-delà de ne pas détériorer le prestige du livre, ils augmenteront encore sa valeur. » Jorge de Montemayor, *op. cit.,* p. 59.

[164] « Vous auriez pu intituler votre livre *Cornucopie* car, sans vouloir outrager nos devanciers, un livre n'a jamais été formé par une telle variété thématique. Parmi les Grecs et les Latins, peu d'entre eux (à l'exception de Virgile) ont composé une œuvre très variée » *Ibidem*

souhaitée par ces auteurs est donc mise en avant dès le seuil du livre et les projets poétiques sont défendus avant même que les détracteurs n'ouvrent la bouche.

La voracité des « *murmuradores* » pourrait pourtant aller plus loin en mettant l'imitation des anciens au centre de leurs critiques, en n'attaquant pas simplement la matière des recueils mais également la façon dont l'auteur s'est approprié ces sujets. On mettrait ainsi en question le cœur même du projet poétique. Par exemple, « copier » Pétrarque serait consideré comme une preuve de la faiblesse d'un poète qui n'apporte supposément rien de sien à ses vers. C'est à ce type de critique que les poètes soucieux d'acclimater l'esthétique antique doivent se préparer. Il est facile, par exemple, d'associer Boscán et Du Bellay à l'imitation des anciens. Ce passage de la préface de la première édition de *L'Olive* en fournit la preuve :

> Si je ne craignois que le Proplogue fust plus long que la Farce, je respondroy' voluntiers à ceulx, qui congnoissans Petrarque de nom seulement, diront incontinent que je l'ay desrobé, que je n'apporte rien du mien, non pour autre raison sinon qu'il a escript des Sonnets, & moy aussi. Vrayement je confesse avoir imité Petrarque, & non luy seulement, mais aussi l'Arioste, & d'autres modernes Italiens. Pource qu'en l'Argument que je traicte, j'en ay point trouvé de meilleurs.[165]

Malgré la crainte d'écrire un « Prologue [qui] fust plus long que la Farce », le poète prévient les critiques sur l'influence de Pétrarque. Selon Du Bellay, un tel reproche ne peut venir que de ceux qui n'ont jamais fréquenté les vers de l'auteur italien. Attaquer l'étroitesse de leurs critiques est une première façon de défendre l'inspiration pétrarquiste. Ce n'est pourtant pas la seule. Un autre argument vient à son secours pour cautionner l'acclimatation des vers italiens en France : il s'agit d'une autorité qui a usé de la même procédure. Du Bellay attire l'attention sur le fait que, comme lui avec l'œuvre de Pétrarque, les Romains sont allés puiser dans la tradition grecque[166] : « Et si les anciens Romains pour l'enrichissement de leur langue, n'ont fait le semblable en l'imitation des Grecz, je suis content n'avoir point d'excuse. »

---

[165] Du Bellay, *op. cit.,* p. 8.

[166] La procédure que les Romains utilisent pour enrichir leur langue sera traitée au chapitre de la *Deffence* intitulé « Comment les Romains ont enrichy leur Langue ». En s'en servant d'une métaphore digestive et agricole, l'Angevin explique que : « Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce labeur de traduction, par quelz moyens donques ont ilz peu ainsi enrichir leur Langue ? Immitant les meilleurs aucteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, & apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang & nouriture, se proposant, chacun selon son naturel & l'argument qu'il vouloit elire, le meilleur aucteur, dont ilz observoint diligemment toutes les plus riches & exquises vertus, & icelles comme grephes, ainsi que j'ay dict devant, entoint & apliquoint à leur Langue. Cela faisant (dy-je) les Romains ont baty tous ces beaux ecriz, que nous louons & admirons si fort : egalant ores quelqu'un d'iceux, ores le

La préface du recueil publié en 1550 invoque aussi l'exemple des Romains et des Italiens pour cautionner le projet du poète Angevin :

> J'ay (ce me semble) ailleurs assez deffendu l'immitation. C'est pourquoy je ne feray longue response à cet article. Qui vouldroit à ceste ballance examiner les escritz des anciens Romains, et des modernes Italiens: leurs arrachant toutes ces belles plumes empruntées, dont ilz volent si haultement: ilz seroint en hazard d'estre accoutrez en corneille Horacienne. Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traictz en la fantaisie, qui après venant à exposer mes petites conceptions selon les occasions, qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume, qu'ilz ne me reviennent en la mémoire: doibt on pour ceste raison les appeller pieces rapportées? Encor' diray-je bien, que ceulx, qui ont leu les œuvres de Virgile, d'Ovide, d'Horace, de Petrarque, et beaucoup d'aultres, que j'ay leuz quelquefois assez negligemment, trouverront, qu'en mes escriptz y a beaucoup plus de naturelle invention, que d'artificelle, ou superstícieuse immitation.[167]

Encore une fois, l'Angevin va contre sa prétention à la brièveté, pour esquisser une sorte de « théorie de l'imitation ». Reprenant une attitude adoptée, l'année précédente, pour revendiquer la paternité du texte, Du Bellay argumente en faveur de son apport personnel. Il utilise une nouvelle fois l'exemple des anciens pour cautionner son entreprise novatrice dans l'aire culturelle française. Ceux qui avaient lu les classiques gréco-romains et italiens sauraient voir « qu'en [s]es escriptz y a beaucoup plus de naturelle invention, que d'artificielle, ou superstícieuse immitation ». Il ne s'agit plus seulement de suivre l'exemple des anciens pour enrichir sa langue : l'Angevin explicite sa connaissance des règles à respecter. Ainsi, il pointe la différence entre un écrit « inventif » et un écrit imprégné d'« artifice ». C'est elle qui définit la réussite – ou pas – de l'emprunt à une autre œuvre. L'auteur désireux d'imiter ses devanciers doit imprimer dans sa « fantaisie » quelques traits qui couleront naturellement de sa plume – l'Angevin a recours à l'image d'un poète qui calque ses vers sur ceux des modèles utilisés. Comme le dit Henri Chamard, cette imitation consiste « à laisser couler de soi, sans y songer, sans le vouloir, les pensée et les sentiments qu'on a puisés, par un ancien commerce, dans la lecture des bons auteurs, et dont on s'est depuis longtemps tout impregné[168] ».

---

preferant aux Grecz » Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoyse*, (éd) Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2008, p. 91.

[167] Du Bellay, *op. cit.,* p. 11.

[168] Henri Chamard., *Histoire de la Pléiade*, Paris, Librairie M. Didier, 1961, p. 217.

De l'autre côté des Pyrénées, l'acclimatation des traditions antiques et toscanes avait également besoin d'être expliquée et justifiée – et le rôle d'approbation joué par les Romains et les Italiens, chez Du Bellay, se retrouve chez Boscán, qui se sert d'eux pour cautionner son projet. L'auteur catalan savait qu'il aurait « *en esto muchos reprehensores. Porque la cosa era nueva en nustra España, y los hombres también nuevos, alomenos muchos dellos : y en tanta novedad era impossible no tener con causa, y aun sin ella*[169] ». À la différence de Du Bellay, l'Espagnol invoque l'origine des vers acclimatés pour cautionner son entreprise. Au moment de donner les raisons pour lesquelles il acclimate les vers toscans, Boscán attire l'attention sur le fait qu'on ne connaît pas l'origine des vers espagnols tandis que les vers utilisés par Pétrarque, de leurs côtés, ont une origine facilement repérable. C'est en exposant les différentes traditions qui s'en seraient servi que l'auteur assure la défense de son entreprise. Boscán explique que les Latins ont réalisé une manœuvre comparable à la sienne en puisant chez les Grecs, c'est-à-dire qu'ils se sont eux-mêmes servis d'une tradition étrangère pour fonder la leur :

(…) ha dexado con su buena opinion tan gran rastro de si, por dondequiera que hay passado, que si queremos tomalle dende aquí, donde se nos ha venido alas manos, y bolver con el atras, por el camino por donde vino, podremos muy facilmente llegar hasta muy cerca de donde fue su comienço. Y assi le vemos agora en nustros días andar bien tratado en Italia: la qual es una tierra muy floreciente de ingenios, de letras, de juizios y de grandes escritores. Petrarcha fue el primero, que en aquella provincia le acabó de poner en su punto: y en este se ha quedado, y quedará, creo yo, para siempre. Dante fue mas atras: el qual usó muy bien del, pero diferentemente de Petrarcha. En tiempo de Dante y un poco antes, florecieron los Provençales: cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. (…) Mas tornando a nuestro proposito, digo, que aun bolviendo mas atras delos Provençales, hallaremos todavia el camino hecho deste nuestro verso. Por que los hendecasyllabos, delos quales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte, y son los mismos, en quanto la diferencia delas lenguas lo sufre. Y porque acabemos de llegar ala fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos: sino que los tomaron delos griegos: como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes. De manera que este genero de trobas, y con la authoridad de su valor proprio, y con la reputacion delos antiguos y modernos que le han usado, es dino, no solamente de ser recebido de una lengua tan buena, como es la castellana: mas aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares[170].

[169] « beaucoup de détracteurs car son entreprise était novatrice en Espagne » Juan Boscán, *op. cit.,* p. 116.
[170] « le vers toscan] a été bien accueilli en tout lieu. Nous sommes en mesure de nous approcher à l'époque où il a été utilisé pour la première fois. De nos jours, les italiens font preuve de l'utiliser magistralement : ce pays a produit des grands auteurs. Pétrarque a été, dans ce pays, le premier à le parfaire. Dante l'a très bien utilisé mais d'une manière différente. À l'époque de Dante, et un peu avant, ont apparu les Provençaux. (…) En reprenant l'objectif de notre discours, nous devons souligner que ce

De même que chez Ronsard, on doit, pour critiquer la variété de ses vers, d'abord critiquer Pindare, pour blâmer les entreprises de Boscán et Du Bellay il faut au préalable condamner celles des Italiens et des Romains. Les poètes adoptés comme modèle avaient donc eux-mêmes composé leurs poèmes à partir de l'*imitatio*. Du Bellay et Boscán ne se bornent pas à défendre leur entreprise d'acclimatation d'une veine étrangère, ils s'inscrivent dans une tradition prestigieuse. A la différence de ceux qui composent en *vulgaire* en suivant le modèle de leur nation, le poète qui imite les vers toscans et antiques hérite d'une pratique que la tradition a canonisée. L'œuvre du poète français et celle de l'espagnol représenteraient ainsi l'achèvement d'un parcours qui passe, entre autres, par la Rome antique d'Horace, Tibulle et Properce et l'Italie de Dante et Pétrarque.

L'entreprise pionnière d'acclimatation des mètres antiques et italiens ne pourrait pas se passer de l'escorte d'un texte préfacier car l'*imitatio* compose la partie centrale du projet humaniste cristallisé dans les poèmes de *L'Olive* et théorisé dans *La Deffence et illustration de la langue françoyse*[171] (1549). L'imitation théorisée dans le manifeste de 1549 sera codifiée dans les recueils des successeurs. Ainsi, le poète Angevin ne protégeait pas simplement son entreprise mais aussi celle de tous ses compagnons de brigade. C'est d'ailleurs sur ce principe de la *translatio studii* qui se base le projet poétique de tout le groupe de la Pléiade[172].

La réponse anticipée aux possibles critiques, dans le recueil de 1550, rejoint celle faite aux reproches que les contemporains ont adressés aux théories de l'imitation présentées dans la *Deffence*. Le manifeste ne précisait pas la façon d'éviter de tomber dans l'imitation totale en s'inspirant des œuvres antiques. Ainsi, quand il traite des genres, l'Angevin se contente de formules vagues. Au chapitre 4 du deuxième livre, il affirme qu'on devrait composer une épigramme « à l'immitation d'un Martial », écrire l'élégie « à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibulle et d'un Properce » et chanter l'ode

---

vers a été employé bien avant les Provençaux. Les Latins, comme nous le savons, ont utilisés eux aussi l'hendécasyllabe. Néanmoins, ce vers n'a pas été crée par eux. Ils l'ont emprunté des grecs. De cette façon, grâce à sa valeur et à la notoriété des auteurs modernes et antiques qui l'ont utilisé, au-delà d'être méritant qu'une langue si grandiose que l'espagnole le reçoive, il doit prendre le dessus sur tous les vers vulgaires » Joan Boscán, *op. cit.,* p. 119.

[171] Au début du deuxième livre de *La Deffence* le poète Angevin fait cette affirmation récapitulative sur son livre I : « Mettons donques pour le commencement ce que nous avons (ce me semble) assez prouvé au I. livre : c'est que sans l'immitation des Grecz & Romains nous ne pouvons donner à notre Langue l'excellence & lumiere des autres plus fameuses » Joachim Du Bellay., *op. cit.,* p. 120.

[172] Chez le Ronsard des *Amours*, par exemple, la *translatio studii* se manifeste de façon très intense dès la page de garde du recueil. Voir : Malcolm Quainton, *op. cit*., p. 262.

« d'un Luc bien accordé au son de la Lyre Greque et Romaine ». Même s'il avait beaucoup été question de la pratique d'une écriture mimétique, Du Bellay devait éclairer ce concept clé de l'esthétique de la nouvelle école, afin de valoriser son importance pour son projet poétique. Albert Py, dans l'introduction de son livre sur l'imitation dans la poésie de Ronsard, rappelle à son lecteur que :

> Les contemporains eurent tôt fait de reprocher à Du Bellay les faiblesses et les outrances de son argumentation, ses contradictions, les impasses où elle menait. Il faut lire comme une réponse aux forts objections d'un Sebillet, d'un Guillaume des Autels ou d'un Barthélemy Aneau l'adresse au lecteur parue en tête de la seconde édition de l'*Olive*. Le poète y prend ses distances à l'égard d'une « artificielle ou superstitieuse immitation » et formule une doctrine qu'un Ronsard, celui des *Elégies* et des *Hymnes*, celui de la *Franciade* aussi, donne souvent l'impression d'avoir mise en œuvre (…) .[173]

La préface de la seconde édition de *L'Olive*, répond par avance à ceux qui allaient critiquer les faiblesses de l'argumentation de l'Angevin. L'auteur qui avait « ailleurs assez deffendu l'immitation » revient sur la question pour montrer au lecteur qu'il trouvera dans le recueil de 1550 « beaucoup plus de naturelle invention, que d'artificielle, ou supersticieuse immitation ». Avec ses arguments, Du Bellay n'essaye pas de protéger seulement l'œuvre qu'il publie – ou celle qu'il a fait paraître l'année précédente. Il ne s'agit pas non plus de défendre exclusivement l'imitation des auteurs antiques et italiens. La protection de son entreprise lui permet également d'élargir la définition du concept même d'imitation. Les paroles grecques et latines ne couleraient pas de la plume *vulgaire* à partir d'une imitation délibérée de leurs auteurs. A la différence de la poésie calquée sur un modèle, celle produite par la nouvelle brigade représente un « prolongement vivant » des œuvres anciennes.

Le poète ne s'efforce pas de protéger son entreprise en affirmant simplement son appartenance à une prestigieuse tradition. Il se montre également conscient du processus de création de ses vers. Il signale, par exemple, qu'il resterait très peu si on arrachait aux œuvres romaines et italiennes leurs « belles plumes empruntées ». Ce faisant, il esquisse une théorie de l'*imitatio* qui serait utilisée dans son travail de composition. De la préface de 1550 on voit émerger un poète qui se reconnaît à la fois héritier et créateur. Cette conscience de sa place et de sa mission représente d'ailleurs, en elle-même, une protection contre les critiques que l'imitation des anciens pourrait susciter.

---

[173] Albert Py, *Imitation et renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève, Droz, 1984, p. 12.

Rapprocher le texte de l'Angevin de l'épitre que Boscán adresse à la duchesse nous aide à voir que, de même que le Français, l'Espagnol consacre une partie de son texte à l'emprunt des vers toscans. Décrire le processus mimétique lui sert, à lui aussi, à prévenir les critiques. A la différence de Du Bellay pourtant, il adopte un point de vue sociologique, en s'arrêtant sur le type d'intellectuel nouvellement apparu, plutôt qu'un point de vue théorique sur l'*imitatio.*

Après avoir renié le statut d'« *inventor de estas trobas* », il explique la manière dont elles lui sont venues à l'esprit :

> Que assi como en lo que he escrito, nunca tuve fin a escrivir, sino a andarme descansando con mi spiritu, si alguno tengo, y esto para passar menos pesadamente algunos ratos pesados dela vida : Assi tambien en este modo de invencion (si assi quieren lamalla) nunca pense, que inventava, ni hazia cosa que huviesse de quedar en el mundo : sino que entre en ello descuydadamente, como en cosa, que iva tan poco en hazella, que no havia para que dexalla de hazer, haviendola gana[174].

Comme on a pu l'observer, Du Bellay et Boscán, cautionnent chacun leur projet en rappelant que les Romains eux-mêmes puisaient dans les œuvres grecques les plus « belles plumes » de leurs vers. Le Français et l'Espagnol semblent également se retrouver au moment de développer une « théorie » de l'imitation. Le poète qui compose à partir de la « lecture des bons livres » s'apparenterait ainsi à celui dont le but n'a jamais été de « *escrivir, sino andar[se] descansando con [su] spiritu* ». L'écriture mimétique ne serait pas calquée sur la copie mécanique mais sur une empreinte laissée par un modèle et coulée « facilement en la plume ».

Après avoir affirmé l'incapacité de ses critiques de bien juger l'aspect formel et rythmique des vers (« *no sabían, si era verso, o si era prosa* »), Boscán révèle la manière dont cette nouvelle poésie devrait couler de la plume des auteurs espagnols : « *descuydadamente* ». Les mots qui, chez l'Angevin, coulent « plus facilement en la plume » font écho à ce concept central pour la poétique boscanienne et l'imitation semble dans les deux cas recevoir une théorisation capable de la cautionner. Les deux poètes sont bien conscients du processus à respecter pour acclimater les vers étrangers et cela devrait empêcher les détracteurs de blâmer leur entreprise.

---

[174] « En composant mes œuvres, je n'ai jamais eu l'intention d'écrire. Mon intention a été celle de me reposer un peu. Il en va de même pour ce qui est de cette invention (si on peut l'appeler comme ça) : je n'ai jamais eu l'intention d'inventer quoi que ce soit. Je n'ai jamais eu non plus envie de composer une œuvre pérenne. J'ai mené mon entreprise négligemment. » Juan Boscán, *op. cit.,* p. 116.

La stratégie esquissée par ces auteurs s'apparente à l'anticipation des invectives mais, chez Boscán, cette défense dépasse les simples considérations techniques et débouche sur la définition d'un nouvel intellectuel européen. Au moment d'expliquer sa manière d'acclimater les vers italiens, le Français définit la « théorie » de l'imitation comme un exemple à suivre et une preuve de son aisance comme théoricien. Du Bellay revendique de manière plus intense que Boscán la paternité des vers qu'il publie : « Je ne me suis beaucoup travaillé en mes ecriz de ressembler autre que moymesmes ». Le Catalan, de son côté, souligne plus intensément l'envie de ne pas produire des « *cosas nuevas* » : « *no querría, que me tuviessen por tan amigo de cosas nuevas, que pensassen de mi, que por hazerme inventor de estas trobas, las quales hasta agora no las hemos visto usar en españa, haya querido provar a hazellas* ». La peur de la nouveauté est encore soulignée dans le passage suivant : « *Demanera que si de escrivir, por facil cosa que fuera la que huviera de escrivirse, he tenido siempre miedo : mucho mas le tuviera de provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra españa ha provado la suya* ». Les mots semblent pourtant contredire les actes puisque l'entreprise du poète se fonde justement sur la présentation au public d'une nouvelle esthétique. L'explication d'une telle contradiction est donnée par Antonio Gargano dans son texte sur *La carta* et elle nous aide à comprendre les différences entre Du Bellay et le poète espagnol :

> En realidad, si nos atenemos a lo que Boscán expone en la carta, no habría ninguna contradicción entre la efectiva y absoluta novedad de la empresa realizada por él, por un lado, y la tibia predilección por la novedad que a la vez dice poseer, por otro lado, porque – comenta el poeta – "nunca pensé que inventaba ni hacía cosa que hubiese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente, como en cosa que iba tan poco en hacella que no había que dejalla de hacer, habiéndola gana". Pues bien, ya más de una vez ha sido señalada la presencia, en el pasaje citado, del adverbio *descuidadamente*, que remite con total transparencia al concepto clave al que, en el *Cortesano*, Castiglione se había referido con el uso de la "nuova parola" *sprezzatura,* y que Boscán, nueve años antes de la *Carta*, en su traducción del tratado italiano, había reproducido con el término *descuido*.[175]

[175] « Si l'on considère ce que Boscán dit dans la lettre, il n'aurait aucune contradiction entre le caractère novateur de son entreprise et son manque d'intêret pour l'innovation car, comme il affirme : « je n'ai jamais eu l'intention d'inventer quoi que ce soit. Je n'ai jamais eu non plus envie de composer une œuvre pérenne. J'ai mené mon entreprise négligement (*descuidadamente*) ». Dans ce passage l'auteur utilise le terme *descuidadamente*. Ce terme, comme nous le savons, provient de la « nuova parola » *sprezzatura* employée par Castiglione dans son *Cortesano*. Neuf ans avant la publication de la lettre, dans sa traduction du traité italien, Boscán avait utilisé le terme *descuido* pour traduire la « nuova parola » de l'auteur italien » Antonio Gargano, *op. cit.,* p. 31.

Boscán tâche de montrer à son destinataire qu'en acclimatant au *vulgaire* les vers italiens il procédait en tant que parfait courtisan. Cela provient justement de son désir de ne pas calquer son entreprise sur l'« affectation » du poète qui avant tout souhaite « *hac[er] cosa que hubiese de quedar en el mundo* » et sa volonté d'« *entrar en ello descuidadamente* ». La poésie est haussée au rang de matière indispensable dans la formation de ce nouvel homme. Le courtisan ne pourrait donc se passer de cette activité et Boscán montre dans ce passage qu'en copiant les poèmes italiens il incarne ce nouvel idéal.

C'est dans la figure du poète italien qu'on aurait un modèle de langue et style[176]. Le vers qu'il utilise, selon Boscán, est « *mas grave y de mas artificio, y (...) mucho mejor* ». Copier Pétrarque est donc nécessaire pour qui désire prendre une part active aux transformations culturelles de la moitié du siècle – et c'est « *descuydadamente* », en tant qu'un parfait courtisan, qu'on devait entreprendre cette imitation. L'auteur du *Canzoniere* était capable de rassembler ces nouveaux hommes autour du sentiment d'appartenir à une même culture et d'adopter un même comportement.

Le texte de Du Bellay met également la poésie en avant dans la formation de ce nouveau type d'homme : « excité et de mon propre naturel, et par l'exemple de plusieurs gentiz espritz françois, mesmes de ma profession, qui ne dedaignent point manier et l'épée et la plume, contre la faulse persuasion de ceux, qui pensent tel exercice de lettres deroger à l'estat de noblesse. » L'Angevin pourtant, au moment d'expliquer la façon dont il empruntait les vers de ses devanciers célèbres, souligne que cette « naturelle invention » aboutit à une poésie propre à son auteur : « Je ne me suis beaucoup travaillé en mes ecriz de ressembler aultre que moymesmes ». Les possibles critiques sur l'inconscience du poète ou sur le manque de propriété de ses vers sont donc écartées par l'auteur qui explique les méandres de l'imitation.

En ce qui concerne l'auteur espagnol, l'anticipation des critiques se fait avant tout en inscrivant l'imitation de Pétrarque parmi les démarches nécessaires à la formation du courtisan. Pour défendre son entreprise, l'auteur espagnol va donc moins s'appuyer sur l'autorité de ses vers que sur ce qu'elle représente : pour la première fois en Espagne un poète acclimatait « *descuydadamente* » les vers toscans. Boscán se présentait comme le parfait courtisan décrit par Castiglione, mettant ainsi son œuvre à l'abri de toute critique.

---

[176] Voir: Alfano, Giancarlo; Gigante, Claudio; Russo, Emilio., *Il Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 130.

Le recueil qui voit le jour en 1543, de même que celui de Du Bellay, tâche de montrer aux contemporains la nécessité d'enrichir le « vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie ». Néanmoins, ces auteurs étaient bien conscients que cette « réforme » subirait inexorablement des critiques. Les textes disposés au début des livres devraient ainsi jouer un rôle protecteur pour l'entreprise d'acclimatation des vers étrangers. Non contents d'affirmer leur appartenance à une lignée de prestige – les Romains eux-mêmes auraient spolié les richesses grecques –, ces poètes défendent l'imitation également en montrant comment devrait procéder l'imitateur. Au moment d'entreprendre cette défense anticipée, Boscán et Du Bellay exposent donc les particularités de leurs projets poétiques.

Nous avons, d'un côté, un poète préoccupé à souligner l'empreinte qu'il laisse sur les vers puisés dans une culture étrangère. De l'autre, un auteur qui, pour anticiper les critiques, indique qu'il a adopté ce « *modo de invencion* » sans imaginer qu'il « *hazia cosa, que huviesse de quedar en el mundo* ». La démarche d'un auteur soucieux de retracer sa formation et de présenter le but qu'il assigne à son entreprise[177] tranche donc avec celle du poète « *que entr[a] en ello descuydadamente* ». Si, chez Du Bellay, le recueil poétique provient de son envie d'enrichir une langue qui se trouve « bien loing de sa perfection », chez Boscán elle lui vient à l'esprit à partir d'une conversation entre gentilshommes[178] : « *Quanto mas, que vino sobre habla* ».

L'emprunt du modèle classico-toscan étant la base du projet poétique de ces deux auteurs, ils devaient impérativement se retrouver autour d'une envie commune : celle de déjouer les arguments de ceux qui critiqueraient cette acclimatation. Et c'est le texte disposé à l'entrée du volume qui s'y prête idéalement.

---

[177] « Combien que j'aye passé l'aage de mon enfance et la meilleure part de mon adolescence assez inutilement lecteur, si est-ce que par je ne sçay quelle naturelle inclination j'ay tousjours aimé les bonnes lettres » ; « Voulant donques enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie, je m'adonnay à l'immitation des anciens Latins, et des poètes Italiens, dont j'ay entendu ce, que m'en a peu apprendre la communication familiere de mes amis. Ce fut pourquoy à la persuasion de Jaques Peletier, je choisi le Sonnet, et l'Ode, deux poëmes de ce temps là (c'est depuis quatre ans) encores peu usitez entre les nostres » Joachim Du Bellay, *op. cit.,* p. 7.

[178] « El hecho de que, en el relato de Boscán, la renovación de la poesía española se haga remontar a una conversación realizada en la corte por dos individuos, que encarnan ejemplarmente la figura del moderno gentilhombre letrado, quiere decir que el poeta catalano, en el acto de justificar y defender el decisivo cambio de rumbo impreso por él – y por Garcilaso – a la poesía castellana, pretendía asimilar su conducta a la del perfecto cortesano retratado en el diálogo italiano, a cuya difusión europea él mismo había contribuido con su notable traducción: una conducta que, caracterizada por la *spressatura* o el *descuido*, hallaba en la *conversazione* o *habla* su más natural expresión y perfección; o sea, en uno de esos "soavi ragionamenti", que "l'amorevole compagnia di così eccellenti persone"acostumbraba entablar entre ellos en el Palacio ducal de Urbino, y a los que Castiglione hace referencia en la *Dedica a Michel De Silva* » A. Gargano., *op. cit*., p. 34.

Néanmoins, le fait de protéger la même entreprise n'empêche pas ces poètes de donner du relief à un aspect particulier du processus d'adaptation. Chez l'Angevin, se déploie la figure d'un poète conscient de son travail. Cet auteur capable d'esquisser une « théorie » de l'imitation est le même qui revendique l'originalité de ses vers. On voit donc émerger l'image d'un poète pleinement conscient du nécessaire renouvellement par lequel devrait passer la poésie de son pays et de la forme que doit prendre son travail poétique. Le poète qui comprend l'histoire culturelle de son pays est le même qui maitrise les moyens pour renouveler une langue qui est « bien loing de sa perfection ». C'est pourquoi son entreprise d'enrichissement du *vulgaire* devrait désarmer les critiques.

De cette préface émerge l'image d'un poète enfermé dans son cabinet de travail en train de lire et d'adapter les auteurs antiques et à qui un compagnon conseille de se servir des mètres antiques et toscans. A preuve les échanges avec Jacques Peletier sur le sonnet et l'ode : « Ce fut pourquoy à la persuasion de Jaques Peletier, je choisi le Sonnet, et l'Ode, deux poëmes de ce temps là (…) ». De même, Boscán atteste qu'il connaît bien le nouveau vers utilisé, qui est : « *mas grave y de mas artificio* ». Le poète catalan sait donc différencier la poésie de la prose et un vers d'une simple construction « *calçad[a] y vestid[a] con el consonante* ».

L'attitude de Du Bellay semble pourtant trancher avec le « *descuydo* » de l'Espagnol. Pour montrer que leur entreprise ne doit pas être critiquées, les deux poètes adoptent donc deux démarches distinctes : le Français entend transformer son aire culturelle tandis que Boscán reçoit les outils capables d'enrichir la sienne. L'anticipation des possibles critiques nous montre que l'auteur de *L'Olive* agit avant tout comme démiurge/exégète et que, pour cette raison, son projet de renouvellement de la langue ne doit pas être blâmé. Sa figure d'auteur est celle d'un poète qui revendique l'autorité des vers produits à partir des modèles antiques et toscans et dont la conscience inouïe de l'imitation sert de caution à son projet poétique[179].

[179] Il faut souligner que dans le début de son texte l'Angevin met déjà en avant sa conscience à propos de l'utilisation du modèle classico-toscan. Du Bellay y esquisse la figure du poète qui connaît la valeur du *vulgaire* par rapport au latin et au grec : « Certainement lecteur, je ne pouroy' et ne voudroy' nier, que si j'eusse ecrit en grc, ou en latin, ce ne m'eust esté un moyen plus expedié pour aquerir quelque degré entre les doctes hommes de ce royaume ». Il sait de même que malgré cela rien qu'il fasse lui donnerait du nom entre les Grecs et les Latins : « Depuis la raison m'a confirmé en cete opinion : considerant que si je vouloy' gaingner quelque nom entre les Grecz, et Latins, il y fauldroit employer le reste de ma vie, et (peult estre) en vain : etant jà coulé de mon aage le temps apte à l'etude ». En sachant encore que sa langue est « bien loing de sa perfection » et en souhaitant enrichir le « vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie », le poète s'emploie à l'imitation des Latins et des Italiens. Cet enchaînement d'idées vise donc montrer la conscience du poète au moment de choisir la meilleure façon

Boscán, à la différence du Français, ne cherche pas la même transformation. Il ne tâche pas non plus, pour protéger son entreprise, de mettre en avant ses connaissances techniques – même si celles-ci font partie des arguments esquissés dans sa préface. Cela n'empêche pas pourtant que son entreprise soit considérée comme exemplaire car la manière dont il acclimate les vers italiens fait de lui un modèle de parfait courtisan. Ces projets sont pionniers pour chaque aire culturelle – et leurs bases se ressemblent beaucoup. En les exposant pour désarmer la critique, ces poètes manifestent qu'ils possèdent une conscience très forte et de leur importance culturelle et des moyens techniques qu'ils doivent maîtriser.

### B) Comment lire mon recueil : stratégies d'un auteur qui veut contrôler la lecture de son œuvre

L'auteur qui souhaite anticiper les critiques qu'on pourrait faire à son travail concède à ses récepteurs, comme on a pu observer, une place fondamentale dans le processus de « formation » de l'œuvre. Celui qui produit le texte n'en est pas ainsi le seul responsable car le jugement des lecteurs joue un rôle majeur dans ce processus. La peur ressentie au moment de rendre publics ses vers – que la plupart des préfaces de nos recueils confessent – en apporte la preuve. Le poète craint que la lecture abusive des « murmuradores » (Montemayor) puisse contaminer la réception de ses vers et « faire tort à [s]a Renommée » (Du Dellay – 1549).

Celui qui accorde une telle importance à la réception et qui est conscient qu'après avoir acheté le volume, le lecteur va « le lire [et] en dire ce qu'il [lui] plaira comme estant chose [sienne] » (Ronsard – Franciade 1572), ne peut pas néanmoins disposer à l'entrée du livre un texte qui se borne à le protéger des futures invectives. L'auteur qui construit l'image du lecteur pour l'amener à entrer dans l'œuvre doit, de même, disposer de certains outils pour contrôler sa lecture. Il est tenu de « conduire » la manière dont ses poèmes seront reçus pour tâcher d'assurer la pérennité de son projet poétique.

---

d'enrichir son *vulgaire* – on serait même en mesure de dire que les réflexions initiales de Du Bellay indiquent l'imitation comme la seule manière d'aboutir cet « enrichissement ».

Si le texte normalement prévoit d'emblée l'interprétation qu'il aura[180], nos auteurs, conscients du rôle joué par le lecteur dans le processus d'« actualisation » de leurs poèmes – et de leurs projets poétiques –, vont encore inclure à l'entrée des recueils des préfaces capables de renforcer ces mécanismes de contrôle[181]. La sensation d'éloignement provoquée par la publication ne poussait pas l'auteur à laisser une pleine liberté au lecteur. Ces poètes se montrent ainsi conscients de ce que dit Genette en affirmant que les paratextes sont « des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur[182] ».

Nous pouvons utiliser la préface que Diego Giron écrit aux *Obras* (1582) de Juan de la Cueva comme exemple de cette envie ressentie par les auteurs. Elle commence en affirmant qu'il est totalement dispensable de parler des « *obras de Ingenio, que consigo traen la muestra evidente delo que son, i de su valor* ». Un jugement de valeur sur l'œuvre du poète sévillan est donc formulé dès le début du texte : on semble même enlever une partie de sa valeur en l'exaltant de manière démesurée. Malgré cela, l'épitre de Giron est nécessaire et sa justification est justement d'imposer des limites à la manière dont le recueil sera lu. En ce qui regarde l'érudit espagnol, il justifie le texte disposé à l'entrée du recueil en le considérant comme un moyen d'éduquer « *los Lectores de la escritura, que nuevamente sale a la luz* » :

> Mas siendo por otra parte necessario advertir a los Lectores de la escritura, que nuevamente sale a luz, de algunas cosas, en que no todos pueden dar, puesto que sean de buen gusto i entendimiento; fue conveniente cosa para la noticia deste libro tocar aquí algo del Argumento, Estilo, y Pretension del presente Poeta, porque todo lo demás, ello muestra bien claro lo que es, sin que nadie se canse enello[183]

L'œuvre de La Cueva est excellente et n'a pas besoin qu'on l'exalte. Cette excellence pourrait pourtant trancher avec la rudesse de certains lecteurs et pour cela il faudrait les guider en leur expliquant le Style, l'Argument et ce que veut faire le poète. L'affirmation de Giron fait écho aux mots que de La Cueva adresse au Marques de Peñafiel dans l'un des paratextes de son livre. Dans cette épitre, le poète rappelle au marquis la peur ressentie par l'écrivain au moment de confronter son travail avec « *la*

---

[180] Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, p. 79.

[181] Voir Roger Chartier., *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 2009, pp. V-VI.

[182] Gérard Genette., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 10.

[183] « Nous devons prévenir le lecteur du livre car il est composé par une matière que certains ne comprendront pas. Nous avons ainsi élucidé l'Argument, le Style et la Prétention du poète, car le reste se comprend bien » Juan de la Cueva, *Obras de Juan de la Cueva*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.

*diversidad de gustos i pareceres, i la libertad en reprehension de aquellos que en este pernicioso uso se exercitan*[184] ». L'érudit qui éclaire le chemin du lecteur inculte – et qui tâche d'imposer des limites à une lecture toujours prête à s'éparpiller (car il y a une grosse « *diversidad de gustos i pareceres* ») – réussit de même à protéger le recueil des détracteurs.

La diversité des goûts[185] et l'indépendance des ennemis seront d'ailleurs traitées dans d'autres textes de cet appareil préfaciel. Dans un long poème élégiaque que l'auteur écrit à son livre elles apparaissent, entre autres, quand l'auteur s'adresse à son œuvre pour lui dire que :

> Tu seras miembro a miembro desmembrado,
> a uno seras grato, a otros odioso,
> a aquellos daras gusto, a estos enfado.
> Seras al gusto de unos desgustoso,
> aun que tengas mas sal que cria Epiro
> a unos tierno, a otros escabroso.
> Pareceme, o mi Libro, que te miro
> tratar de aquellos animos injustos,
> i a mi, que verte tal, gimo i suspiro.
> Que unos miden tus versos si son justos,
> riendo dellos, otros los defienden,
> IMPOssible es dar gusto a tantos gustos.

Au milieu de ces opinions si diverses et contradictoires, le livre qui ne peut pas « dar gusto a tantos gustos » se voyait donc obligé de compter sur un appareil protecteur qui fasse converger les diverses lectures vers le point désiré par l'auteur. Il ne devrait pas laisser la réussite de son projet reposer sur l'incertitude de lectures tellement disparates. Ces poètes qui comptent sur un « Lecteur Modèle » montrent que, comme le

[184] « La diversité des goûts et la liberté ressentie par ceux qui s'occupent à faire des critiques » *Ibid.*

[185] Cette « diversité de goûts » est mise en avant à la préface d'un recueil publié quatre ans après celui de Cueva. Au seuil de son *Cancionero*, Lopez Maldonado entreprend une défense de la poésie et un éloge de son propre livre. Pour cela l'auteur rappelle au lecteur que la poésie est la seule capable de plaire aux goûts les plus variés. Selon Maldonado cette capacité tient à la variété des thèmes dans les genres épique, dramatique et lyrique, ainsi qu'à la possibilité de trouver dans une « misma poesia » plusieurs sujets et styles : « Pues dexado aparte que unos tratan de uno y otros de otro en una misma poesia ay tanta suerte de aceptacion y gusto (…) ». López Maldonado, *Cancionero de Lopez Maldonado*, Madrid, Guillermo Droy, 1586

souligne Umberto Eco, l'auteur n'a pas d'emprise sur ce récepteur. Il doit néanmoins le construire :

> Por un lado, el autor presupone la competencia de su Lector Modelo; por otro, en cambio, la *instituye*. (…)
>
> De manera que prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo "esperar" que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla[186].

En ce qui concerne le recueil de la Cueva, l'« éducation esthétique » du lecteur, au seuil du volume, se fond sur les préceptes classiques de l'accord entre le vers utilisé et le thème traité dans l'œuvre. Avant de démarrer la lecture, il faut que l'attention du récepteur soit attirée sur le fait que le poète respecte le conseil donné par Horace dans son *Ars Poetica*, selon lequel chaque sujet doit garder le ton qui lui convient :

> descriptas servare vices operumque colores
> cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor ?
> cur nescire pudens prave quam discere malo ?
> versibus exponi tragicis res comica non vult ;
> indignatur item privatisa c prope socco
> dignis carminibus narrari cena Thyestae. [86-93]

L'« Argument » de l'œuvre de la Cueva étant presque entièrement amoureux, le style de ses vers devrait nécessairement diverger de celui utilisé pour chanter les exploits des rois. L'auteur manifeste qu'il en est bien conscient et Giron tâche de centrer ses arguments sur cette aptitude à harmoniser thème et style. Le lecteur a peut-être besoin que la préface attire son attention sur cette importante réussite : « *El Argumento de toda esta obra por la mayor parte es Erotico, o Amatorio (...) El Estilo es todo facil, semejante assi, igual por la mayor parte* ».

La qualité de l'œuvre repose, de même, sur le fait que le lecteur peut y trouver d'autres sujets que la souffrance amoureuse. Au-delà des vers d'amour, « *ai otros versos de mui buen entretenimiento, hechos a varios propositos, que en el discurso de*

[186] « D'un côté, l'auteur présuppose la compétence de son lecteur ; de l'autre, il l'institue. (…) Prévoir un Lecteur Modèle ne signifie pas qu'on attendra son apparition mais qu'on le construira. Un texte ne s'appuie simplement sur une compétence : il contribue également pour sa construction » Eco, Umberto., *op. cit.*, pp. 80-81.

*nuestro vivir suelen acontecer, con los cuales particularmente se pueden entre tener los que del otro genero sobre dicho gustan menos* »

Ce livre à l'inspiration variée devrait ainsi suivre une variété de styles. C'est en prenant en compte les préceptes de la poétique antique que l'auteur pourrait réussir son entreprise – et il faut que le lecteur en soit conscient. Or le « ton » utilisé dans les vers d'amour devrait « *en algunos lugares se levanta[r] ala vehemencia, y sublimidad Tragica, moviendo segun los Latinos dezian en leves cosas sentimientos Tragicos* ».

Le Style, traité ici ouvertement par Giron comme une des parties qu'il fallait expliquer à ceux qui sont incapables de le saisir, sera aussi le matériau essentiel pour le poète qui prépare son lecteur aux changements que connaît la poésie au milieu du siècle. Quand on pense au projet de Boscán, par exemple, cette nécessité saute aux yeux si l'on songe que la différence la plus expressive entre ses *Libro I* et *Libro II* ne repose pas sur la matière mais sur la façon dont elle sera traitée. Comme rappelle Miguel Artigas dans son édition de Boscán et Garcilaso :

> El lector de 1543 que tomara en sus manos el libro de Boscán y Garcilaso encontraría muy de su gusto, al abrirlo, las coplas, las quintillas dobles, las canciones del libro primero. La transición al modo italiano, a los sonetos, a las canciones y octavas reales del segundo libro podía ser violenta en cuanto a la forma, pero sustituían en el fondo los motivos y temas de la poesía de los cancioneros. Y pasar de la lectura de Boscán a las Églogas de Garcilaso, vencida ya la extrañeza formal, no era violencia, sino agradable y dulce descanso[187].

Ce qu'Artigas appelle « forma » – et qui pourrait sembler simplement relever du mètre des vers – doit se comprendre comme la forme et le style du vers. C'est d'ailleurs Boscán lui-même qui, au début de sa préface, attire l'attention sur le style des sonnets et des chansons qui composent le *Libro II* : « *La manera destas es mas grave y de mas artificio, y (si yo no me engaño) mucho mejor, que las otras*.[188] » Le poète doit éduquer son public avant qu'il ne franchisse les bornes d'un recueil si nouveau. Les arguments du catalan rejoindront ainsi ceux de Giron et l'« incapacité esthétique » de certains

[187] « Le lecteur qui, en 1543, ouvre le livre de Boscán et Garcilaso, rencontre dans sa première section les *coplas, quintillas dobles* et *canciones*. La transition aux sonnets et chansons de la deuxième section pourrait ainsi représenter une expérience violente en ce qui regarde la forme des poèmes. Passer des poèmes de Boscán aux églogues de Garcilaso, de son côté, n'était pas une violence mais un contentement. » Boscán, Juan de y de la Vega, Garcilaso., *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*, bajo la dirección de Miguel Artigas, San Sebastián, Biblioteca Nueva, 1936, p. 09.

[188] « Celles-ci sont plus graves, ingénieuses et (si je ne me trompe pas) meilleures que les autres » Juan Boscán, *op. cit.,* p. 116.

lecteurs sera toujours utilisée pour expliquer une partie des arguments de la préface. Boscán affirme que, malgré l'excellence du mètre italien, « *quando quize provar a hazellas, no dexe de entender, que tuviera en esto muchos reprehensores. Porque la cosa era nueva en nuestra España, y los nombres tambien nuevos, alomenos muchos dellos : y en tanta novedad era impossible no tener con causa, y aun sin ella*.[189] »

C'est une des raisons pour lesquelles il doit exposer dans son épitre les remarques faites par ses détracteurs : elles servent, entre autres, comme moyen de contrôler la réception du recueil et de façonner un « lecteur modèle ». Ne pas connaître la forme des nouveaux vers ne doit pas empêcher le récepteur de comprendre la transformation stylistique entreprise par le poète. On ne doit pas partager l'opinion de ceux qui « *se quexavan, que en las trobas desta arte los consonantes no andavan tan descubiertos, ni sonavan tanto, como en las castellanas* » ; ni de ceux qui « *dezian, que este verso, no sabian, si era verso, o si era prosa* » ; il faudrait de même s'éloigner de l'opinion selon laquelle ce vers « *principalmente havia de ser para mugeres, y que ellas no curavan de cosas de sustancia, sino del son delas palabras y dela dulçura del consonante.*[190] »

La thématique amoureuse étant commune aux *Libro I* et *Libro II* – même si c'est à un « nuevo amor » qu'on aura affaire dans son *canzoniere* –, la réussite du projet dépend donc de la caractérisation stylo-métrique du nouveau vers. Boscán devrait par exemple compter avec un lecteur conscient du fait que le vers garde sa nature, même quand il n'est pas « *calçado y vestido con el consonante* » : « *Que quien ha de responder a hombres, que no se moven sino al son delos consonantes ? Y quien se ha de poner en platicas con gente, que no sabe que cosa es verso, sino aquel que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el un oido, y os sale por le otro*[191] ? »

A la différence du mètre castillan pourtant, celui qu'on trouvera à partir du deuxième livre ne se limite pas à la thématique amoureuse. Avec ce vers, il est également possible de hausser le style à la gravité de l'épique : « *Porque en el vemos, donde quiera que se nos muestra, una disposicion muy capaz, para recibir qualquier*

[189] « j'ai essuyé des critiques quand j'ai voulu l'utiliser car il représentait une nouveauté en Espagne. » *Ibid.*
[190] « était destiné aux femmes et qu'elles, au lieu de consacrer leur temps aux thèmes sérieux, s'occupaient seulement de la sonorité des mots et de la douceur des consonnes. » *Ibid.*
[191] « Qui répondra à ceux qui considèrent seulement la sonorité des consones? Qui traitera avec ceux qui méconnaissent les vers? » *Ibid.*

*materia : o grave, o sotil, o dificultosa, o facil, y assi mismo para ayuntarse con qualquier estilo de los que hallamos entre los authores antiguos aprovados*[192] ».

La révolution entreprise par le *Libro II* repose en grande partie sur les possibilités discursives que le modèle italien fournit au poète : le *canzoniere* permet de raconter de l'intérieur les particularités de l'histoire amoureuse que le poète vit avec sa dame[193]. La différence est nette : un seul émetteur du discours, une seule destinatrice et la possibilité de déplier dans ces poèmes une voix poétique plus « complexe ». Malgré cette innovation majeure pour la poésie de son pays, c'est surtout sur le style des vers que reposera le contrôle de la lecture du deuxième livre.

Il faut pourtant encore souligner qu'en affirmant le prestige du vers italien, le poète ne se borne pas à exalter le mètre acclimaté. Cela lui permet aussi d'atteindre l'objectif majeur des auteurs qui copient les classiques : prouver la valeur du *vulgaire* face à l'italien, au latin et au grec. On n'a pas simplement affaire à un poète qui présente un vers plus « noble », l'objectif est de défendre la valeur du *vulgaire*. Montrer que la langue espagnole peut couler librement à l'intérieur du mètre et des genres utilisés par les classiques, c'est prouver qu'elle est capable de se mesurer à leurs langues. C'est Boscán lui-même d'ailleurs qui l'affirme dans sa préface : « *De manera que este genero de trobas, y con la authoridad de su valor proprio, y con la reputacion delos antiguos y modernos que le han usado, es dino, no solamente de ser recebido de una lengua tan buena, como es la castellana : mas aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares*[194] ».

L'attention du lecteur qui passe d'un livre à l'autre devra donc être attirée sur la valeur stylistique du nouveau vers. Le public était habitué aux vers castillans mais cela ne devrait pas l'empêcher de gagner consciemment l'intérieur du *Libro II*. Boscán restreint ainsi l'étonnement de celui qui pourrait considérer que la sonorité de ce vers n'est pas conforme aux règles de la poésie. Le deuxième livre du recueil espagnol démontre que le *vulgaire* est capable d'accueillir une tradition qui remonte aux Grecs eux-mêmes. C'est à une *Deffence et Illustration* de la langue qu'on a affaire – et l'auteur fait en sorte que son lecteur en soit bien conscient.

---

[192] « Il se montre apte à traiter n'importe quelle matière: grave, subtile, difficile ou facile. Il peut encore accueillir tous les styles utilisés par les auteurs antiques » *Ibid.*

[193] Voir Matteo Lefèvre., « Boscán doppiamente pentito – palinodia letteraria e conversione "borghese" in una lettura del "Libro II" delle obras del 1543 », *Philologia hispalensis*, vol. 17, n 1, 2003, p.

[194] « De cette façon, au-delà d'être méritant qu'une langue si grandiose que l'espagnole le reçoive, ce vers doit prendre le dessus sur tous les vers vulgaires » *Ibid.*

L'effet d'étrangeté provoqué par le nouveau vers amenait de même les Français à « éduquer » le regard de leurs lecteurs avant qu'ils ne franchissent les bords du recueil. C'est Du Bellay lui-même qui le confesse dans sa préface à la deuxième édition du *L'Olive* :

> C'est, que telle nouveauté de poësie pour le commencement seroit trouvée fort etrange, et rude. Au moyen de quoy, voulant prevenir cete mauvaise opinion, et quasi comme applanir le chemin à ceux qui excitez par mon petit labeur voudroient enrichir nostre vulgaire de figures, et locutions estrangeres : je mis en lumiere ma *Deffence et illustration de la langue Françoise*[195]

« Applanir le chemin » signifie, de même que pour le poète de *Las obras*, agir sur la réception de l'œuvre en montrant au lecteur ce qu'acclimater les vers toscans et classiques représente pour le *vulgaire*. Comme on l'a vu, Boscán souhaite que son projet soit facilité par la capacité du public à reconnaître l'imitation des anciens comme indispensable pour prouver la valeur de la langue espagnole. Le lecteur doit encore être comprendre que le travail des compatriotes pourra hausser leur langue au même rang que le toscan : « *Porque ya los buenos ingenios de castilla, que van fuera dela vulgar cuenta, le aman, y se siguen, y se exercitan en el tanto, que si los tiempos con sus desasossiegos no lo estorvan, podra ser, que antes de mucho se duelan los italianos, de ver lo bueno de su poesia transferido en España*[196] ».

L'auteur traite donc, dans la préface à la duchesse, d'aspects formels et rythmiques du vers toscan pour montrer que ses particularités ne l'empêchent pas d'apporter à la langue espagnole un style plus élevé. Que ce vers d'inspiration toscane possède une sonorité différente de celle du vers castillan ne doit pas empêcher l'« illustration » de la langue. La mécompréhension de la nature du vers toscan ne saurait faire obstacle au projet de Boscán – et l'auteur s'emploie à rendre cela bien clair à son nouveau lecteur.

Comme le rappelle Mercedes Lopez Suarez, c'est depuis un point de vue linguistique proche de celui de Bembo que l'Espagnol mène son projet :

> En una estrategia retórica que Boscán supo asimilar contra los muchos "reprehensores", consciente además del riesgo que comportaba "haber querido ser el primero que ha juntado la lengua

[195] Joachim Du Bellay, *op. cit.,* p. 9.
[196] « Car les bons esprits de castille l'adorent et l'utilisent si bien que, si tout se passe bien, les Italiens envieront la manière dont il est utilisé en Espagne » Joan Boscán, *Ibid.*

castellana con el modo de escribir italiano", y sobre todo, "porque la cosa era nueva en nuestra España". La aplicación del nuevo arte al ámbito lírico nacional, recuperando el principio de dignidad complementario indefectible del de autoridad, se plantea en Boscán desde una óptica lingüística, pareja a la ya destacada en Bembo: "y con la reputación de los antiguos y modernos que le ha usado, es dino, no solamente de ser recibido de una lengua tan buena, como es la castellana[197]."

Le discours du poète espagnol va de pair avec celui de Du Bellay dans son manifeste : l'essentiel est une question de langue, car le projet repose sur l'enrichissement de celle-ci[198]. Dans sa préface, Boscán met en avant ce qui sera au cœur des arguments de *La Deffence* en défendant la supériorité stylistique du nouveau vers et sa capacité de promouvoir la compétition des auteurs nationaux avec les classiques. Les Latins eux-mêmes se sont appropriés de la poésie grecque pour ériger la leur : la douceur et la richesse du style d'un Horace ou d'un Virgile sont le produit de la même entreprise que le catalan engage dans son *Libro II*.

Le lecteur de Boscán apprend dès l'entrée de la *Carta* que le vers italien est plus « grave » que le castillan[199]. Il est de même informé que la valeur d'une langue ne repose pas pourtant dans sa nature et qu'elle résulte du travail de ses auteurs. Le lecteur qui pénètre dans le nouvel univers du *Libro II* saura donc qu'il a affaire à la technique

---

[197] « Il s'agit d'une stratégie rhétorique adoptée par Boscán contre ses détracteurs. L'auteur était, en plus, conscient du risque que son entreprise novatirce courait: « j'ai été le premier à utiliser le vers italien » et « ce vers représentait une nouveauté pour l'aire culturelle espagnole ». Boscán propose l'acclimatation du nouveau vers à partir d'une perspective linguistique proche à celle de Bembo : « la renommée du vers provient du fait qu'il a été utilisé par les antiques et les modernes. Ainsi, il est digne d'être accueilli par une si belle langue que l'espagnole. » Mercedes Lopez Suarez., "La justificación retórica del "Nuevo Arte": algunas notas sobre la influencia de las *Prose della volgar lingua* en la *Carta a la Duquesa de Soma* de Boscán", *Analecta malacitana*, Universidad de Málaga, 11, 1988, p. 334.

[198] Cette approche de la *Carta* nous aide, par exemple, à comprendre ce qu'Andreina Bianchini appelle une « opportunity lost ». Selon la critique, l'utilisation d'une « rhetorical strategy » pour répondre ses « reprehensores » semble incompréhensible : « (…) At this point we might expect, given the nature and purpose of the "carta", that Boscán would proceed to confuse his "reprehensores" on each point, thus showing a clear sense of his mission and a firm commitment to his task. He chooses, instead, to elude their criticism with a rhetorical strategy aimed at belittling their accusations ("Y hanme parecido tan livianos sus argumentos, que de solo haber parado en ellos poco ó mucho me corro… Que Quién ha de responder á hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? etc., p. 167). On their insult to women he writes: "Quién há de gastar tempo en respondelles?" (p. 167). He then suggests that they go enjoy the *Cancionero general*. In spite of his derision of his opponents, one remains with a sense of an opportunity lost, and the impression that Boscán does not live up to his historical mission, which was to give testimony to the new cultural needs which could be met only by the new verse forms." Andreina Bianchini., "A note on Boscán's "Carta-prólogo" to the Duchess of Soma", *Hispanófila*, University of North Carolina, n 94, 1988, p. 2. Le poète tâche pourtant d'attirer l'attention de ses lecteurs sur l'aspect stylo-métrique du vers pour leur montrer que c'est justement à partir de l'illustration de la langue proposée dans le recueil que l'on pourra faire face aux traditions prestigieuses.

[199] Il faut souligner que le terme « gravité » utilisé par Boscán de façon élogieuse était couramment employé par les auteurs au seizième siècle. Sur le thème voir Lore Terracini., « Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los siglos de oro », *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 65.

fréquemment utilisée par des devanciers célèbres pour illustrer leurs langues : l'imitation des modèles.

L'attention du public est ainsi attirée sur deux aspects centraux de la préface : un argument sociologique (le rôle majeur joué par l'imitation dans la formation du nouveau courtisan) et un autre fondé sur la forme du vers et sur la contribution du modèle classique à l'enrichissement de la tradition vulgaire. Boscán, avec ses analyses stylométrique, ne rejoint pas seulement les théories de Du Bellay sur la nécessité de copier les classiques. Il montre, comme l'Angevin, que l'imitation est capable de relever la partie la plus importante du discours : l'élocution.

Dans la *Deffence*, au moment d'indiquer les faiblesses de la traduction comme outil d'illustration de la langue, l'auteur de *L'Olive* attire l'attention sur le fait que celle-ci est en mesure d'agir directement sur la première des cinq parties de la rhétorique :

> Or ceste faculté de parler ainsi de toutes choses ne se peut acquerir que par l'intelligence parfaite des Sciences, les queles ont été premierement traitées par les Grecz, & puis par les Romains imitateurs d'iceux. Il fault donques necessairement que ces deux Langues soint entendues de celuy qui veut acquerir cete copie & richesse d'invention, premiere & principale piece du harnoys de l'orateur. Et quand à ce poinct, les fideles traducteurs peuvent grendement servir & soulaiger ceux qui n'ont le moyen unique de vacquer aux Langues estrangeres[200].

Elle ne pourrait pas pour autant être envisagée comme moyen d'illustration de la langue car :

> (…) quand à l'eloquution, partie certes la plus difficile, & sans la quelle toutes autres choses restent comme inutiles & semblables à un glayve encores couvert de sa gayne : eloquution (dy je) par la quelle principalement un orateur est jugé plus excellent, & un genre de dire meilleur que l'autre : comme celle dont est apellée la mesme eloquence : & dont la vertu gist aux motz propres, usitez, & non aliénes du commun usaige de parler, aux methaphores, alegories, comparaisons, similitudes, energies, & tant d'autres figures & ornemens, sans les quelz tout oraison & poëme sont nudz, manques & debiles : je ne croyray jamais qu'on puisse bien apprendre tout cela des traducteurs, pour ce qu'il est impossible de le rendre avecques la mesme grace dont l'autheur en a usé[201]

[200] Joachim Du Bellay, *La Deffence, op. cit.*, p. 86.
[201] *Ibidem.*

En reprenant des idées puisées dans la tradition rhétorique ancienne[202], Du Bellay souhaite trouver le moyen de hausser le style du discours poétique vulgaire. La traduction s'avérant incapable de toucher la partie centrale du discours, le poète continue son enquête et c'est l'observation de la procédure adoptée par les Romains qui lui donne la réponse. Ceux-ci ont réussi à « egaller quasi [leur langue] à la Greque » en imitant leurs œuvres :

> Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce labeur de traduction, par quelz moyens donques ont ilz peu ainsi enrichir leur Langue, voyre jusques à l'egaller quasi à la Greque ? Immitant les meilleurs aucteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, & apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang & nourriture, se proposant, chacun selon son naturel & l'argument qu'il vouloit elire, le meilleur aucteur, dont ilz observoint diligemment toutes les plus rares & exquises vertuz, & icelles comme grephes, ainsi que j'ay dict devant, entoint & apliquoint à leur Langue. Cela faisant (dy-je) les Romains ont baty tous ces beaux ecriz, que nous louons & admirons si fort : egalant ores quelqu'un d'iceux, ores le preferant aux Grecz[203]

Avec ces métaphores digestives et agricoles, l'auteur établit donc la façon de procéder pour illustrer le *vulgaire*. Traduire les mots que les prédécesseurs illustres ont utilisé dans leurs discours ne suffit pas à hausser le style. Il faut pour cela que la chair de l'auteur modèle soit absorbée dans le corps du poète qui le copie : dans son sang devrait couler le sang d'un Horace ou d'un Pétrarque. Et c'est seulement en recourant à l'imitation que l'on y arrive.

L'objectif du texte français est plus clairement exposé que celui de la préface de Boscán. La rhétorique argumentative de l'Angevin, pour expliquer à son lecteur l'importance de son entreprise, se déplie dans un enchaînement logique de causes et de conséquences. Le public doit avant tout savoir que la richesse d'une langue ne provient

---

[202] Dans son *Orator* Cicéron qualifie l'*elocutio* comme la partie la plus importante de la rhétorique: "Una vez que haya encontrado qué decir y en que orden, lo más importante con mucho es ver de qué modo. Sabido es, en efecto, que nuestro maestro Carnéades solía decir que Clitómaco decía las mismas cosas que él, pero que Carmadas las decía también de la misma forma. Y si em filosofia, donde se mira el contenido y no importa la forma, importa tanto como se dicen las cosas, qué se debe pensar em el caso de las causas, em las cuales se impone totalmente la palavra?" Cicéron, *El Orador*, Madrid, Alianza Editorial, 2018, pp. 62-63

"Pero expongamos ya el modelo del orador perfecto y la suprema elocuencia. El propio nombre indica que el orador perfecto sobresale sólo en esto, en la elocución, mientras que las demás cosas permanecen en la sombra; efectivamente, ese orador no es llamado ni "inventor", ni "compositor", ni "actor", aunque domine todas esas funciones, sino "rétor" en griego y "elocuente" en latín, a partir de "elocución". Y es que, de esas otras funciones que hay en el orador, todo el mundo reivindica una parte, pero el poder supremo de la palabra, es decir, de la elocución, sólo es concedido al orador" *op. cit.,* pp. 66-67.

[203] Joachim Du Bellay, *op. cit.,* p. 91.

pas de sa nature car « elles viennent toutes d'une mesme source & origine ». En établissant cela comme base de son argument, Du Bellay peut donc affirmer l'aptitude du *vulgaire* à hausser son style au rang des langues italienne, grecque et latine. L'auteur ne nie pas que le français se trouve dans une situation inférieure par rapport à ses illustres devancières : « Il est vray que par succession de tens les unes, pour avoir eté plus curieusement reiglées, sont devenues plus riches que les autres ». Il affirme pourtant que ce statut n'est pas figé, vu que « cela ne se doit attribuer à la felicité desdites Langues, ains au seul artifice & industrie des hommes. » Enrichir le *vulgaire* est donc la tâche principale du poète, au milieu du siècle, et la manière d'y aboutir est décrite dans les arguments cités plus haut.

Boscán, comme Du Bellay avec le français, attire l'attention de son lecteur sur la supériorité stylistique du vers italien par rapport à celui pratiqué en Espagne. En décrivant les quatre livres que la duchesse trouvera dans son recueil le poète catalan affirme que la « *manera* » des « *trobas* » italiennes est plus « grave » que celle du *Libro I*. C'est donc l'affirmation de l'inégalité stylistique des deux vers que le lecteur découvre dès le début de la préface. Après avoir traité des aspects stylo-métriques du vers italien – et avoir affirmé que ses particularités ne le discréditent pas – le poète espagnol rejoint, à la fin de son texte, la base du raisonnement de Du Bellay en affirmant la valeur du *vulgaire*. En affirmant que la langue de son pays se trouve dans une position inférieure par rapport à celle de Pétrarque tout en reconnaissant, à la fin du texte, ses « capacités », Boscán se livre à une une *Deffence et illustration* de sa langue.

Cela ne saurait suffire pourtant à rassurer le lecteur sur la fiabilité du projet de Boscán. Pourquoi celui-là et pas un autre ? Pourquoi copier les anciens pour illustrer la langue espagnole ? La préface ne peut se passer de démontrer que l'imitation est le meilleur moyen d'illustrer la langue. Pour cela, Boscán remonte aux origines du vers acclimaté et au passage d'une tradition à l'autre. La littérature latine, si copieuse et élégante, a puisé dans les poètes grecs une partie de sa richesse : « *Y porque acabemos de llegar ala fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos : sino que los tomaron delos griegos : como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes* ». C'est à ce moment que les raisonnements de Boscán rejoignent ceux de Du Bellay et que, comme l'Angevin, il est en mesure de montrer que l'imitation peut seule garantir au *vulgaire* l'illustration désirée.

Une fois confirmé la valeur de la langue, ainsi que la supériorité stylistique du vers italien, il faut trouver le moyen de faire couler dans « *una lengua tan buena, como*

*es la castellana* » la « *gravedad* » et l'« *artificio* » des « *trobas* » « *hechas al modo italiano* ». L'auteur s'appuie sur le fait que la translation proposée par le *Libro II* ne repose pas seulement sur les aspects sonores et métriques du vers. Il veut montrer au lecteur qu'on n'opère pas simplement sur le vers castillan avec un changement formel : on a affaire à une transformation plus profonde qui touche la manière même d'élaborer le discours poétique. Il s'agit donc d'aborder la partie du discours considérée comme la plus importante par les théoriciens classiques : l'élocution.

Boscán souligne que, à la différence du modèle castillan, le nouveau mètre acclimaté en Espagne « muestra, una disposición muy capaz, para recibir qualquier materia ». L'entreprise menée par le poète dans son *canzoniere* est donc la seule capable d'apporter dans la péninsule l'élégance d'une tradition qui est passée par les Grecs, les Latins et les Italiens. Dans le vers acclimaté se coule la langue castillane et, en elle, un style plus élevé.

La même idée est mise en avant, en 1550, par le poète Angevin lors de la réédition de son *Olive*. Dans la préface au lecteur, Du Bellay insiste toujours sur la pauvreté du *vulgaire* et la nécessité de l'illustrer à partir de l'imitation des devanciers toscans et antiques. L'objectif de l'entreprise est décrit dès le début : le recueil a l'ambition d'« enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie ». La visée est d'autant plus nécessaire qu'une « barbare[s] poësie[s] » menace de ruiner la beauté de la langue. Si Du Bellay copie les anciens, c'est à cause de la douleur de voir sa « langue quand à sa nayfve proprieté si copieuse, et belle estre souillée de tant de barbares poësies ».

Cette langue, belle et copieuse, était victime de ceux qui, loin de la rehausser, la rebaissaient par leurs œuvres. Un mauvais poète serait donc en mesure de la « souiller » par les mots qu'il choisit. Il ne s'agissait pas d'un choix thématique erroné ou d'un cas de non-respect de l'ordre correct du discours. La dégradation de la langue résultait de ce que l'auteur ne connaissait pas la *manière* d'émettre son discours. Mais pour que le projet de restaurer la dignité de la langue réussise, il faut rééduquer les oreilles du public français, habituées à la sonorité de l'ancien vers : «par je ne sçay quel nostre malheur plaisent [les « barbares poësies »] commumment plus aux oreilles françoises, que les ecritz d'antique, et solide erudition.[204] »

[204] Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 10.

Comme le poète catalan, Du Bellay présente au public le seul moyen de mettre un terme à une telle barbarie. L'entreprise menée par les Latins et les Italiens pour illustrer leurs langues est donnée comme modèle. Si ces deux traditions ont « emprunté » leurs plus belles plumes aux devanciers célèbres, on doit copier l'acte d'imiter lui-même. En adoptant une telle démarche, on pourra composer une poésie stylistiquement plus riche : « Qui vouldroit à ceste ballance examiner les escritz des anciens Romanis, et des modernes Italiens : leurs arrachant toutes ces belles plumes emprumtées, dont ilz volent si haultement : ilz seroint en hazard d'estre accoutrez en corneille Horacienne.[205] »

Les recueils publiés après l'entreprise novatrice de Du Bellay et de Boscán compteront, eux-aussi, (comme nous l'avons dèjà vu à propos de la Cueva) avec un appareil préfaciel qui tâchera d'« éduquer » les lecteurs – et cette « éducation » relèvera toujours des aspects fomel et stylistiue des nouveaux vers. Les « belles plumes » sont d'ailleurs au cœur des inquiétudes des poètes de la Pléiade[206]. C'est en travaillant à ennoblir la langue qu'on réussit à transformer la poésie (et vice-versa) et cela provient d'un enrichissement du lexique et d'un relèvement du style. Le chef de la brigade, Ronsard, dans sa *Responce aux predicans* (1563), le confirme en proclamant ce qu'il a dû réaliser pour renouveler la poésie française :

> Aussi tost que la Muse eust enflé mon courage,
> M'agitant brusquement d'une gentille rage,
> (…)
> Je vy que des François le langage trop bas
> A terre se trainoit sans ordre ny compas.
> Adonques pour hausser ma langue maternelle,
> Indonté du labeur, je travaillay pour elle,
> Je fis des mots nouveaux, je r'appellay les vieux,
> Si bien que son renom je poussay jusqu'aux cieux.
> Je fis, d'autre façon que n'avoyent les antiques,
> Vocables composez et phrases poëtiques,
> Et mis la Poësie en tel ordre, qu'apres

[205] Joachim Du Bellay, *op. cit.*, p. 11.
[206] Voir sur le thème : Henri Chamard., *Histoire de la Pléiade*, tome IV, Paris, Librairie Didier, 1939, pp. 49-89

Le François fut egal aux Romains et aux Grecs[207].

La langue française, au moment où Ronsard décide de la régénérer, trainait par terre « sans ordre ny compas ». Écrire de la poésie relève donc d'une envie de hausser le *vulgaire*. Pour cela le poète a dû créer de nouveaux mots et « r'appell[er] les vieux ». Or, il se propose de l'illustrer d'une double manière : par l'enrichissement du lexique et par le relèvement du style.

Lors de la publication de son livre des *Odes* – premier coup d'éclat du poète pour illustrer la langue de son pays –, le style, entre autres, sert justement à marquer la distance prise avec la tradition française. On a affaire, dans le nouveau recueil, à un « stile apart, sens apart, euvre apart ». La radicalité du projet amène le poète à répudier complètement ce qu'il appelle « une si monstrueuse erreur ». Le style était d'ailleurs, pour Ronsard, ce qui séparait la poésie de la prose. La vieille poésie française ressemblait à une prose rythmée et rimée : « Il estoit, dit Binet, ennemy mortel des versificateurs qui pensent avoir faict un grand chef d'œuvre, quand ils ont mis de la prose en vers (…). La prose peut bien exprimer les ornements de poësie et les vestir modestement : mais la poësie doit estre toute relevée en bosses et fleurs apparoissantes, et fuyr du tout le stile plat et prosaïque, comme son contraire[208] ». Dans sa préface à la *Franciade* le poète lui-même formule la même idée : « Le style prosaïque est ennemy capital de l'eloquence poëtique ».

La capacité de travailler la *manière* dont son discours sera proféré détermine donc, pour Ronsard, l'existence même de la poésie. La différence entre un vers et une prose rimée se trouve dans le choix des mots et dans la construction du discours. Cette question suivra d'ailleurs l'auteur pendant toute sa vie. Même si, dans les *Quatre livres des Odes,* on retrouve des poèmes composés en « style moyen », les critiques essuyées par Ronsard reposent pour la plupart sur son style trop hautain[209]. Comme le souligne

---

[207] Pierre de Ronsard, *Oeuvres completes – V*, (éd) Paul Laumonier, Paris, S. T. F. M., 1992, p. 425.
[208] Claude Binet., *La vie de P. Ronsard*, (éd) Paul Laumonier, Paris Hachette, 1910, p. 52
[209] En font preuve les vers adressés à Tyard en 1555 et disposés à l'entrée des *Continuations des Amours* : « Thiard, chacun disoit à mon commencement / Que j'estoi trop obscur au simple populaire : / Aujourd'hui chacun dit que je suis au contraire, / Et que je me dements parlant trop bassement. // Toi, qui as enduré presqu'un pareil torment, / Di moi, je te suppli, di moi, que doi-je faire ? / Di moi, si tu le sçais, comme doi-je complaire / A ce monstre testu, divers en jugement ? // Quand j'escri haultement, il ne veult pas me lire, / Quand j'escri bassement, il ne fait qu'en médire : / De quel estroit lien tiendrai-je, ou de quels clous, // Ce monstrueux Prothé, qui se change à tous cous ? // Paix, paix, je t'enten bien : il le faut laisser dire, / Et nous rire de lui, comme il se rit de nous. » Pierre de Ronsard, *Les Amours*, (éd) H. et C. Weber, Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 171.

Henri Chamard, le poète y est sensible et c'est en quête d'un style moyen qu'il part tout au long de ses œuvres :

> De fait, à partir de 1555, dans ses *Amours* et dans ses *Hymnes*, dans ses *Poëmes* et dans ses *Discours*, dans ses *Elegies* et dans ses *Eglogues*, et même dans sa *Franciade*, Ronsard ne cessa plus jamais d'employer ce style moyen, qui lui permit, selon les cas, avec une infinie souplesse, de s'élever à l'éloquence ou de descendre à l'enjouement. Mais s'il y montra vite une telle maîtrise, c'est peut-être, après tout, qu'il avait eu de très bonne heure l'intuition de son excellence. Comme on l'a noté finement, « tout n'était pas pindarisme ou pétrarquisme dans la première façon du poète ». Nombre des odes horaciennes, comme celles qu'il adressait à la fontaine Bellerie ou qui traitaient « de l'élection de son sépulcre », surtout la délicieuse odelette à Cassandre : *Mignonne, allons voir si la rose*… étaient déjà des modèles accomplis de style moyen[210].

Ainsi, pour fuir le style bas, il ne s'agissait pas d'employer un style hautain et pompeux. Il était même permis au poète d'utiliser des mots et des tours employés couramment dans la langue des prosateurs. Il fallait pourtant qu'il fût conscient que son domaine est plus relevé et que, même en style moyen, il doit parler autrement qu'eux. La recherche d'un « ton » ni trop élevé ni trop bas est encore un souci de Ronsard à la fin de sa vie, comme en témoignent ces vers :

> Je n'ayme point ces vers qui rampent sur la terre,
> Ny ces vers empoulez, dont le rude tonnerre
> S'envole outre les airs : les uns font mal au cœur
> Des liseurs desgoutez, les autres leur font peur.
> Ny trop haut, ny trop bas, c'est le souverain style :
> Tel fut celuy d'Homere et celuy de Virgile.[211]

« Ny trop haut, ny trop bas, c'est le souverain style » : cette aspiration revient dans la préface posthume de la *Franciade* :

> La plus grande partie de ceux qui escrivent de nostre temps, se trainent enervez à fleur de terre, comme foibles chenilles, qui n'ont encore la force de grimper aux festes des arbres (…). Les autres sont trop empoulez et presque crevez d'enflures comme hydropiques, lesquels pensent n'avoir rien fait d'excellent, s'il n'est extravagant, creux et bouffy, plein de songes monstrueux et de paroles piafées, qui

[210] Henri Chamard., *op. cit.,* p. 81.
[211] Pierre de Ronsard, *Oeuvres completes – VI*, (éd) Paul Laumonier, Paris, S. T. F. M., 1992, p. 458.

resemblent plustost à un jargon de gueux ou de boëmiens qu'aux paroles d'un citoyen honneste et bien appris. Si tu veux demenbrer leurs carmes, tu n'en feras sortir que du vent, non plus que d'une vessie de porceau pleine de pois que les petits enfans crèvent pour leur servir de jouet.

Les autres plus rusez tiennent le milieu des deux, ny rampans trop bas, ny s'eslevans trop haut au travers des nues, mais qui d'artifice et d'un esprit naturel, elabouré par longues estudes et principalement par la lecture des bons vieux poëtes grecs et latins, descrivent leurs conceptions d'un style nombreaux, plein d'une venerable majesté, comme a faict Virgile en sa divine Eneide[212].

Cette conscience du rôle majeur joué par le style dans l'élaboration du discours poétique se trouve également dans les préfaces espagnoles tout au long du siècle. Ainsi, la capacité de hausser ses vers au rang d'une « *poesia tan alta* » est ce qui chez Montemayor, rend possible la publication du livre. Après avoir manifesté la certitude d'être critiqué (« *y que no bastara delante de tu opinion aver algunas consas buenas enel, para que se me tomen en cuenta de las que no lo son*. »), l'auteur lusitain est rassuré par une épitre de Mendoça portant sur l'incapacité des détracteurs à blâmer son travail.

Dans ce texte, Mendoça confesse que ses premières réactions étaient de ne pas publier le recueil (« *Un tiempo estuve de opinion, que v. m. no imprimiesse sus obra* ») ; il craignait, en particulier, les critiques que l'on pourrait adresser aux vers de Montemayor. Cette inquiétude était pourtant infondée car la « *grandeza de las cosas* » traitées dans le recueil prouverait la cécité des détracteurs :

Pero despues que con toda curiosidad he tornado a leer este cancionero, he revocado tambien mi parecer: pues es poësia tan alta, adonde no podrán llegar los ponçoñosos tiros de la invidia. Y la grandeza de las cosas, que aqui con tanta diversidad de materias, y en tant diversos metros se tratan, resplandesce: de manera, que los ojos de los invidiosos detractores, no suffriendo su resplandor, mostraran su ceguedad en reprehendellas[213].

La relecture des poèmes lui montre donc que sa première impression était erronée. Montemayor n'avait rien à craindre de l'opinion des « *grosseros* » grâce à sa capacité de créer une « *poësia tan alta* ». Le public qui franchit les bornes de *Las Obras* découvrira une grande diversité thématique, ainsi qu'une variété métrique expressive. Il

[212] Pierre de Ronsard, *Oeuvres completes – VII*, (éd) Paul Laumonier, Paris, S. T. F. M., 1992, p. 82.
[213] « Après avoir repris la lecture du recueil, j'ai révoqué mon opinion car il s'agit d'une œuvre si sublime qu'elle ne sera pas touchée par les critiques. Elle est formée par une immense variété thématique et métrique. Ainsi, ceux qui n'identifient pas sa magnificence, font preuve de cécité. Et s'ils insistent sur les critiques, au-delà de ne pas détériorer le prestige du livre, ils augmenteront encore sa valeur » Jorge Montemayor., *op. cit.,* p. 57.

s'agit ainsi, pour utiliser deux expressions chères aux auteurs du seizième siècle, d'un jardin fleuri et d'un banquet pour tous les goûts. Néanmoins, pour traiter de ce qui est susceptible de conjurer les critiques des détracteurs, Mendoça attire l'attention du lecteur sur la manière dont ces thèmes variés sont abordés. Le tour de force de composer un recueil « *adonde no podran llegar los ponçoñosos tiros de la invidia* » tient à ce que le poète traite de plusieurs sujets, dans des genres poétiques variés et dans un style élevé.

Les arguments de Mendoça, qui défend l'œuvre du poète lusitain en attirant l'attention du lecteur sur l'élévation du style, rappellent les revendications boscaniennes, dans son discours à la duchesse, sur la possibilité d'illustrer la langue vulgaire à l'imitation des auteurs anciens. Les poèmes publiés par Montemayor représentent donc l'achèvement du défi lancé par Boscán aux poètes futurs : hausser le style de la langue nationale pour dépasser en élégance la poésie italienne. Pour Mendoça, l'Espagne doit remercier le poète de symboliser, par son œuvre, la « *fuerça de la lengua* ». Même une langue aussi copieuse que la latine n'aurait pas été capable d'exprimer en prose ce que l'auteur lusitain arrive à traiter en respectant les contraintes du vers :

(…) admirame mucho lo que v. m. trata en metro, cerca de materias muy profundas y sotiles de Theologia : para las quales, aun en la lengua Latina, siendo tan copiosa, faltan vocablos, tratandose en prosa, quanto mas aviendo de obodecer a las leyes y medidas del verso. Por cuya cuasa el glorioso san Hieronimo engrandesce grandemente al Poeta Iuvencio, porque emprendio de escrivir en metro la historia Evangelica, como cosa no capaz de poder se facilmente comprehender en la estrechura del verso. Deve os mucho nuestra nacion, pues asi como excede a las otras en el esfuerço de manos, aveys vos mostrado hazelles tambien ventaja en la fuerça de la lengua[214].

La préface de Mendoça inscrit donc le recueil de Montemayor dans le projet d'enrichissement de la poésie nationale entrepris par Boscán. Les textes préfaciels disposés à l'entrée du livre de 1554 n'ont plus besoin d'attirer l'attention du public sur la nouveauté mais sur la réussite du projet d'illustration de la langue : le poète lusitain surpasse la richesse du latin en ennoblit le *vulgaire* par un lexique et un style relevés. Le

[214] .« Il me paraît admirable que vous ayez traité en vers une matière si profonde comme la Théologie. À l'abondante langue latine, comme on le sait, manquait de vocables pour l'aborder en prose – ça aurait été encore plus difficile si elle devait respecter les contraites formelles imposées par la composition poétique. C'est la raison pour laquelle saint Jérôme loue le poète Iuuencio, car il compose en vers l'histoire évangelique. Notre pays vous est redevable car, outre sa supériorité militaire, vous avez également montré que sa langue excède celles des autres nations » *op. cit., p. 59.*

pays qui avait prouvé la puissance de son empire, montre désormais qu'avec l'œuvre de Montemayor la *translatio studii* est assurée elle aussi : « *Deve os mucho nuestra nacion, pues asi como excede a las otras en el esfuerço de manos, aveys vos mostrado tambien ventaja en la fuerça de la lengua*. »

La réussite d'une œuvre poétique est donc surtout liée à la manière dont la langue « coule » à l'intérieur de l'étroitesse du vers. L'auteur qui traite de thèmes « *sotiles de Theologia* » et qui compose une « *poësia tan alta* », au point qu'on ne peut pas la critiquer, prouve donc la *copia* de la langue et la vitalité de ses ornements. La réussite de Montemayor tient à sa capacité à hausser l'élocution de la langue.

Ce défi n'était pourtant jamais définitivement relevé et l'illustration de la langue sera toujours au centre des préoccupations à la fin du siècle. En 1580, la préface de Francisco de Medina aux *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* affirme d'emblée que la démonstration de puissance de l'empire espagnol n'a pas été suivie, de la part des auteurs, par le souci d'« orner » le *vulgaire* :

> Por lo cual me suelo maravillar de nuestra floxedad i negligencia, porque aviendo domado con singular fortaleza i prudencia casi divina el orgullo de tan poderosas naciones i levantado la magestad del reino de España a la mayor alteza que jamás alcançaron fuerças umanas, i, fuera d'esta ventura, aviéndonos cabido en suerte una habla tan propia en la sinificación, tan copiosa en los vocablos, tan suave en la pronunciación, tan blanda para doblalla a la parte que más quisiéremos, ¿somos – diré – tan descuidados (o tan inorantes) que dexamos perderse aqueste raro tesoro que poseemos?[215]

L'érudit sévillan souligne encore que la culture nationale a produit des « ingenios maravillosos », mais qu'il ne faut pas pour autant oublier le nombre réduit d'auteurs à qui l'on doit une « *perfeta eloquencia* » : « *No negaré que produz España ingenios maravillosos, pues a la clara se ve su ventaja en todas las buenas artes i onestos exercicios de la vida, mas osaré afirmar que en tan grande muchedumbre de los que hablan i escriven romance se hallarán mui pocos a quien se deva con razón la onra de la perfeta eloquencia*[216] ».

L'auteur dont les vers sont commentés par Herrera représente ainsi un exemple à suivre car son discours poétique a atteint cette « perfection » :

---

[215] « Notre négligence me semble étonnante : en ayant érigé un empire majestueux et en ayant la chance de compter avec une langue copieuse et suave, serions-nous capables de gaspiller un tel trésor ? » Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesia de Garcilaso*, éd. Inoria Pepe et José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 188-189.

[216] « Notre pays a produit des grands auteurs. Néanmoins, j'ose affirmer que, parmi le grand nombre de ceux qui écrivent en *vulgaire,* ils sont peu nombreux à posséder une éloquence parfaite » *Ibid.*

Con todo, no bastaron tantos i tan grandes impedimentos para que algunos de los nuestros hablassen i escriviessen con admirable eloquencia. Entre los cuales se debe contar primero el ilustre caballero Garci Lasso de la Vega, príncipe de los poetas castellanos, en quien claro se decubrió cuánto puede la fuerça de un ecelente ingenio de España i que no es imposible a nuestra lengua arribar cerca de la cumbre donde ya se vieron la griega i latina si nosotros con impiedad no la desamparássemos[217].

Medina souligne encore qu'un autre poète a été capable de mener à bien cette tâche fondamentale d'illustrer la langue : il s'agit de Fernando de Herrera lui-même. Le sévillan aurait su, avec son œuvre, « *aquistar los tesoros de la verdadera eloquencia* ». Revient, dans son discours, l'idée que la langue est victime de la négligence des auteurs nationaux et qu'on trouve, dans les vers de Garcilaso comme dans ceux de Herrera, un exemple du travail qui permet cet enrichissement linguistique[218] :

Pudo l'ación d'este generoso espíritu, alentada solamente con el premio de la virtud, romper por tan grandes dificultades, i con la perseverancia de tan onestos exercicios aquistar los tesoros de la verdadera eloquencia, los cuales, con hidalga franqueza de ánimos, á querido comunicar a su patria enriqueciendo con ellos la pobreza del lenguaje común[219].

Enrichir la « *pobreza del lenguaje común* » représente d'ailleurs, pour Herrera, la quête de l'excellence poétique. Sans le travail artistique de l'auteur qui hausse le niveau de sa langue, l'« *ingenio* » n'est pas en mesure d'assurer, par sa seule force, la grandeur de l'œuvre. Selon l'auteur de las *Anotaciones* :

---

[217] « Ces contraintes n'ont pas empêché certains auteurs d'écrire de manière éloquente. Parmi eux, Garcilaso figure comme le plus éminent. Il a prouvé que notre langue peut atteindre le même niveau des langues latine et grecque si l'on ne l'abandonne pas » Fernando de Herrera, *op. cit.,* p. 197. On retrouve un argument semblable sur la négligence des auteurs espagnols envers leur langue chez Ambrosio Morales : « Esto es de lo que yo me quexo, y culpo nuestra nación: que lo que fue en todos los lenguajes estimado como cosa excelente y admirable, los Españoles no solamente no lo procuremos sino que lo tengamos por vituperio: y que nunca cessando de alabar la eloquencia, y los provechos del bien dezir, ayamos negado esta gloria a nuestra lengua. » Citation faite à partir de Herrera, *op. cit.,* p. 197.

[218] Comme soulignent Inoria Pepe et José María Reyes dans la préface à leur édition des *Anotaciones* : "(...) la lengua tiene grandes posibilidades pero no está en la cumbre, antes necesita que los escritores se empeñen para que adquiera el resplandor que todavía le falta; por lo que atañe a la tradición, él [Medina] no encuentra modelos que hasta aquel momento merezcan ser imitados, sin embargo las generaciones venideras tendrán a lo menos a dos grandes poetas, Garcilaso y Herrera, que con sus obras han demostrado o demostrarán a qué niveles puede llegar la lengua española." Fernando de Herrera., *op. cit.,* p. 28.

[219] « La passion manifestée par cet esprit fécond, motivée seulement par la vertu, a été capable de dépasser les difficultés et de s'emparer de la véritable éloquence. » Fernando de Herrera., *op. cit.,* p. 199.

I es claríssima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza i propiedad de los vocablos escogidos i sinificantes con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las umildes se levantan, i las altas se tiemplan, para no eceder según la economía i decoro de las cosas que se tratan. I con ésta se aventajan los buenos escritores entre los que escriven sin algún cuidado i eleción, llevados de sola fuerça de ingenio. I la fuerça de la variedad i nobleza i hermosura de la elocución sola es la que haze aquella suavidad de los versos que tan regaladamente hieren las orejas que los oyen, que ninguna armonía es más agradable i deleitosa[220].

Au cœur des inquiétudes du poète sévillan est la question centrale posée par les pionniers de l'utilisation des vers toscans et gréco-romains : comment procéder au renouvellement de la langue, quand on ne peut s'appuyer sur une tradition nationale illustre ? Herrera hausse, avec ses commentaires, l'œuvre de Garcilaso au rang des classiques et permet de trouver, dans l'aire culturelle espagnole, un auteur à imiter. Le tolédan a su donner à ses vers l'« *ecelencia* » qui provient de l'« *ornato de la elocución* » et il mérite qu'on le considère comme un modèle.

Les auteurs qui ont donné le signal de l'acclimatation des vers toscans et gréco-romains en France et en Espagne (Du Bellay et Boscán), étaient bien conscients du fait que les oreilles du public de leurs pays étaient habituées à la sonorité de l'ancien vers et que la réussite de leur projet d'enrichissement de la langue dépendait d'une rééducation du lecteur. L'auteur est ainsi censé construire un appareil préfaciel pour son livre, afin que les lecteurs n'y pénètrent pas librement. Ils doivent d'abord passer par une « formation » qui leur apprendra à bien interpréter les aspects formels des nouveaux vers et qui leur révélera la valeur de la langue nationale et l'efficacité de l'imitation dans le processus qui assurera son illustration. Nous avons ainsi affaire à des auteurs qui tâchent de contrôler la lecture de leur œuvre en instruisant les lecteurs sur le nouveau mètre et sur le style qu'ils découvriront dans le recueil.

Le bref panorama présenté montre encore que l'enrichissement de la langue est au centre des définitions données, tout au long du siècle, de la nature même de la poésie. La définition du *style*, comme on le voit chez Ronsard, est capable de séparer la vraie poésie de la « prose rimée ». En ce qui concerne les vers de Montemayor, la capacité du

[220] « L'excellence de la poésie provient de l'élocution. Celle-ci se caractérise par le choix des vocables convenables pour que les choses banales s'élèvent et que les choses somptueuses aient leur force modérée. Elle distingue les bons auteurs de ceux qui ne prennent pas soin de ce qu'ils écrivent. C'est la splendeur de l'élocution qui assure la suavité des vers qui plaisent à nos oreilles. » *op. cit.,* p. 214.

poète de composer une « *poësia tan alta* » détermine la possibilité de rendre public son travail.

Nous avons ainsi tenté de montrer que les textes de Boscán et Du Bellay ne visaient pas seulement à former le « goût esthétique » du lecteur qui s'apprête à franchir les bords du recueil novateur. Parler des aspects formel et stylistique des nouveaux vers est aussi une façon de signaler une trasformation qui imprégnera la théorie poétique au long du siècle. Ces auteurs, comme on le sait, souhaitaient qu'une nouvelle poésie (et une nouvelle langue) surgît à partir de leurs travaux pionniers. L'Angevin affirme que son objectif dans la *Deffence* était d'« applanir le chemin à ceux qui excitez par mon petit labeur voudroient enrichir nostre vulgaire de figures, et locutions estrangeres ». L'auteur qui désire guider la lecture de son recueil, sait qu'il pourrait faciliter la tâche de ses successeurs et ainsi inciter ses compagnons à le rejoindre dans son entreprise d'enrichissement de la langue.

# Chapitre III.
# « Véritable métaphore architecturale du monument littéraire » : les paratextes et la structure interne du recueil

Dans une époque comme celle de la Renaissance, où le circuit d'émission et de réception interpersonnel est remplacé par la circulation universelle du marché – et où le poète est en passe de se sentir dépossédé de son œuvre et, par conséquent, de craindre pour la manière dont on l'interpréterait –, il est naturel que l'on voie apparaître un appareil préfaciel qui puisse minimiser les conséquences de ces transformations. Les poètes tâchent donc de « récupérer » leurs recueils en disposant sur le seuil de quoi capter la bienveillance du lecteur inconnu, anticiper les critiques qu'il pourrait faire sur l'œuvre et éduquer son regard sur les nouveautés formelles et stylistiques. Le seuil de l´œuvre est encore l´endroit où l'on peut présenter au lecteur le sujet du livre. Il est donc une porte d´accès à la partie centrale du monument.

Sur ce point comme sur tant d´autres, la Renaisssance est elle aussi un seuil, qui marque le début du livre imprimé tel que nous le connaissons et le pratiquons encore, ainsi que le début d´un certain rapport entre la subjectivité et la poésie – ou la littérature en général. À propos du paratexte à la Renaissance, François Rigolot écrit :

> Dans la tradition rhétorique occidentale, la préface sert d´ornement au livre qu´elle ``décore´´. Véritable métaphore architecturale du monument littéraire, elle occupe le seuil de l´édifice intellectuel que le lecteur s´apprête à franchir: vestibule initiatique, lieu de passage, transition nécessaire entre le monde chaotique de la vie extérieure et l´univers réglé de la lecture. La préface se propose aussi d´annoncer la vérité du texte; elle sollicite la bienveillance du public dont elle cherche à gagner l´adhésion ou à provoquer la curiosité, voire l´indignation[221].

C´est sur l´amplification d´un terme utilisé dans ce passage que va s´appuyer cette partie de notre travail. C´est à partir de l´expression de Rigolot, « véritable métaphore architecturale du monument littéraire » que l´on voudrait proposer une

[221] François Rigolot, « Le paratexte et l´émergence de la subjectivité littéraire », *Paratexte. Etudes aux bords du texte*, éd. M. Calle-Gruber et E. Zawisza, Paris, L´Harmattan, 2000, p. 19.

lecture comparatiste des éléments préfaciels de quelques recueils lyriques français et espagnols.

Dans ces vestibules, le poète s'emploie à séduire le lecteur, protéger l'œuvre et indiquer sa thématique, mais en outre il présente la manière dont les poèmes ont été disposés à l´intérieure du livre. Il s´agit donc d´un miroir de son architecture. Au seuil du recueil, on fournit au lecteur une sorte de carte du territoire auquel il aura affaire. Nous allons voir le fonctionnement de ce dispositif dans trois exemples : *L´Olive et quelques autres œuvres poéticques* (1549) de Joachim Du Bellay, *Les Amours de P. de Ronsard ensemble le cinquiesme de ses Odes* (1552) et *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros* (1543).

### a) Le sonnet d'ouverture et le titre de l'œuvre : Ronsard et Du Bellay

Pour tâcher de montrer que les paratextes sont le reflet du programme éthique et esthétique du recueil[222], il faut d'abord chercher à établir une relation entre l'appareil préfaciel et l'intérieur du recueil. Commençons donc par la lecture des premier et dernier sonnets des recueils de Du Bellay et de Ronsard. En ce qui concerne le poète de l´Olive, son *canzoniere* démarre justement en mettant en relief le nom de l´aimée et le désir de la rendre immortelle :

> Je ne quiers pas la fameuse Couronne,
> Sainct ornement du Dieu au chef doré,
> Ou que du Dieux aux Indes adoré
> Le gay chapeau la teste m´environne.
> Encores moins veux-je, que l´on me donne
> Le mol rameau en Cypre decoré,
> Celuy, qui est d´Athenes honoré,
> Seul je le veux, & le ciel me l´ordonne.
> O Arbre heureux, que la sage Deesse
> En sa tutelle, & garde a voulu prendre,

[222] Sur ce thème voir le Chapitre III de la Troisième Partie de l'ouvrage de Daniel Maira, *Typosine, la dixième muse : formes éditoriales des* canzonieri *français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, pp. 351-387

Pour faire honneur à son sacré Autel !
Orne mon chef, donne moy hardiesse
De te chanter, qui espere te rendre
Egal un jour au Laurier immortel.

Le Vendômois, de son côté, appuie avant tout sur la matière qu´il traitera tout au long de ses poèmes en annonçant que :

Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte,
Comme il m´assault, comme il se fait vainqueur,
Comme il r´enflamme, & r´englace mon cuœur,
Comme il reçoit un honneur de ma honte,
Qui voudra voir une jeunesse prompte
A suivre en vain l´object de son malheur,
Me vienne voir : il voirra ma douleur,
Et la rigueur de l´Archer qui me donte.
Il cognoistra combien la raison peult
Contre son arc, quand une fois il veult
Que nostre cuœur son esclave demeure :
Et si voirra que je suis trop heureux,
D´avoir au flanc l´aiguillon amoureux,
Plein de venin dont il fault que je meure.

Le livre qu´il nous présente est le témoignage de son histoire d´amour. On ne connaît pas le lecteur (caché derrière l´indéfinition d´un pronom relatif dont les antécédents ne sont pas révélés, d´un « qui » que pourrait être tout le monde et personne), alors que le « je », représenté depuis le premier vers par le pronom personnel « me », est mis en valeur tout au long du poème[223], avec la répétition des pronoms personnels de première personne : « me surmonte », « m´assault », « mon cuœur », « ma honte », « Me vienne voir », « ma douleur », « me donte », « je suis », « je

[223] Cécile Alduy tisse avec justesse, en les analysant par un autre biais, des commentaires sur la construction de la figure d´auteur dans ce premier poème du recueil ronsardien. Elle attire également l´attention sur la réitération des pronoms personnels de première personne utilisés par le Vendômois en mettant son poème en parallèle avec celui qui ouvre les *Erreurs Amoureuses* de Tyard. Voir : Cécile Alduy, *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 364.

meure ». Ce poème d´ouverture met aussi l'accent sur l´histoire d´amour, avec des expressions comme « r´enflamme, & r´englace mon cuœur » ou « aiguillon amoureux », qui apparaissent tout au long du sonnet pour cristalliser la souffrance en discours poétique.

Mettre ces deux sonnets en parallèle fait apparaître les caractéristiques dont il a été question plus haut. Du Bellay met en relief non pas seulement l'émetteur du discours mais également la destinatrice. Le Vendômois, de son côté, en utilisant la structure « Qui voudra voyr » / « Qui voudra voir » / « Me vienne voir », se met dès le début en avant en affirmant sa capacité de révéler, à qui vienne le lire, les souffrances ressenties par un amant malheureux. Il est possible de dire que, à la différence de Ronsard, Du Bellay met en relief la figure du poète mais sous l´influence d´un autre personnage de l´histoire amoureuse : l´aimée. Le poète se met avant tout sous la protection de l´Olive en requérant qu´elle lui donne la hardiesse dont il a besoin pour la chanter.

Ayant cela à l´esprit, peut-on s´interroger sur une possible relation entre le début des paratextes et le sonnet disposé à l´entrée du recueil ? Les titres des livres possèdent-ils des caractéristiques semblables à celles de ces sonnets ? L'analyse des titres semble nous montrer qu'il n'est pas inexact de répondre affirmativement à ces questions :

*LES AMOURS* DE P. DE RONSARD VANDOMOYS Ensemble Le cinquiesme de ses Odes

L´OLIVE ET QUELQUES AUTRES OEUVRES POÊTICQVES

Pour ouvrir son *canzoniere*, le Vendômois construit un discours où sa figure d´auteur est seule mise en exergue dans le poème. Or il semble qu´une démarche comparable ait été adoptée pour choisir le titre de l´œuvre. Ainsi, sur la page de garde, d´une manière analogue au sonnet commenté, sont mis en avant les mots « *Les Amours »* et « *P. de Ronsard Vandomois »,* en raison de la taille des caractères et de la place qu´ils occupent[224]. Si le poème d´ouverture montre un poète maître de son

[224] Dans un passage de son article sur les paratextes des *Amours*, Malcolm Quainton attire l'attention sur la disposition graphique du titre du recueil et les liens qu'il établit avec la figure d'auteur de Ronsard : « The title-page is, however, more than a perfect illustration on lexical, graphical, and phonological levels of the important aesthetical principle of diversity within unity which informs much of the poetic theory and practice of Ronsard and the Pléiade. It also allusively comments on the nature and status of Ronsard´s early poetry and, in self-publicizing mode, asserts the value and glory of his name. This self-fashioning finds expression in the fact that Ronsard´s name is capitalized and is given (uniquely) the largest print fount which situates it at the extreme limits of the outer visual grid. Similarly, as on frequent occasions in the *Odes* of 1550, the moi of the poet is echoed in ``Vando*moys´´*, a word

discours amoureux, on trouve dans le titre du recueil le pendant de ces vers : l´affirmation de la nature du discours trouvé à l´intérieur du livre (*Les Amours*) et de son autorité (ce sont *Les Amours* de P. de Ronsard). Le nom du poète y occupe une place centrale, préfigurant la volonté, manifestée dès le début puis tout au long du recueil, d´affirmer la souveraineté de sa voix poétique. Comme François Rigolot le souligne, dans un commentaire sur le titre du recueil ronsardien et sa façon de mettre en avant la personne physique de l'auteur et le projet esthétique de son livre :

> Dans des cas moins fréquents, mais qui se multiplient vers 1560, le nom de l´auteur va gagner en visibilité sur la page de titre, ce qui laisse entrevoir un effort de concertation entre le poète et l´éditeur. Ainsi, dès 1552, fort du succès remporté par les *Odes*, Ronsard livre à la veuve de La Porte son manuscrit des *Amours*. Pour l´occasion, la page de titre met en relief le titre en italique mais surtout le nom du poète en grandes capitales. Dans la suite du recueil des *Odes*, le nouveau livre affiche la dignité classique du poète en langue vulgaire puisque se trouvent jointes les mentions du cinquième livre des *Odes* puis une nouvelle épigraphe de Dorat en grec. C´est ici la personne physique de l´auteur qui domine – accrû par la présence du portrait du poète au verso du titre -, comme si le nom pouvait faire vendre *Les Amours*.
>
> (…)
>
> Lorsque le nom de l´auteur domine typographiquement sur la page de titre, c´est que Ronsard entend s´imposer comme auteur, fier de son autorité.[225]

Ce Ronsard qui, tout de suite, saute aux yeux quand on regarde la page de garde – nom qui apparaît à nouveau dans le vœu adressé aux Muses – reste à l´esprit du lecteur comme un souvenir chaque fois que, à l´intérieur du recueil, le « je » de l´amant chante ses plaintes[226]. Outre cet aspect, la désignation de sa ville d´origine, comme le souligne Malcolm Quainton dans le passage cité *supra*, fait écho aux pronoms personnels de première personne du sonnet d´ouverture. Les « me », « mon » et « ma » des vers du poème (« *me* surmonte », « *mon* cuoeur » « *ma* honte ») renvoient ainsi le lecteur au Vendo*moys* du titre du recueil.

---

foregrounded both by capitalization and by the rhetorical device of paronomasia. In turn this self-advertising prefigures the Latin motto of the printe´s stamp (``Omnia mecum porto mea´´: I carry all my things with me´´) with its emphasis on self-reliance and self-assertiveness, and its allusion to the famous Stoical anedocte and saying attributed to the philosopher Bias by Cicero and others. This association of the glory of Ronsard´s name and voice with his native region – a common feature of sixteenth-century French poetry, and on Ronsard´s verse in paritcular – suggestively and allusively connects poetics with considerations of gender, for elsewhere in his work the link between his poetry, Nature, and his local area is effected by reference to maternal and paternal, male and female, connatations ». Malcolm Quainton, ``The liminary texts of Ronsard´s *Amours de Cassandre* (1552): poetics, erotics, semiotics, *French Studies*, Volume LIII, July, 1999, n°3, p. 261.

[225] François Rigolot., *op. cit.,* p. 103

[226] Voir sur le thème de la memoire chez le poète vendômois Nathalie Dauvois., *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*, Paris, Champion, 1992.

Du Bellay, ainsi que son compagnon de brigade, dispose lui aussi, à l'entrée de son recueil, un discours sur lequel résonneront les premiers éléments de son appareil préfaciel. Il ne s'agira pourtant pas, comme chez Ronsard, d'établir ces liens à partir de la mise en exergue du nom de l'auteur. Bien qu'il soit représenté dès le premier mot du poème (« *Je* ne quiers pas la fameuse Couronne »), c'est la figure de l'aimée qui établit un lien étroit entre le premier sonnet du *L'Olive* et le titre du recueil.

Sur la page de garde, est mis en avant, en raison de la taille des caractères et de la place qu'il occupe, le mot « *L'Olive* ». Cette Olive qui apparaît en caractère plus grand que le reste du titre, occupe aussi une place centrale dans le premier sonnet du recueil. Dans ce texte, le discours joue un rôle analogue à celui joué par la disposition graphique des mots du titre. Il met, lui aussi, la figure de l'aimée en exergue. Après le refus de trois types différents d'inspiration (symbolisés par Apollon, Bacchus, Vénus – et leurs plantes respectives) le poète révèle finalement quelle sera la couronne qui ornera sa tête, disposant ainsi la figure de l'aimée au centre du sonnet. L'arbre qui symbolise l'aimée (l'olivier) est le seul à pouvoir orner la tête du poète et à lui conférer l'immortalité. La figure de l'aimée occupe une place centrale non seulement dans le discours du poème, mais aussi dans l'espace du sonnet, car le vers qui identifie l'olivier (« Celuy, qui est d'Athenes honoré ») occupe le centre du sonnet. La dame est ainsi à la fois au centre symbolique et physique du sonnet et cette construction peut renvoyer le lecteur à la manière dont le titre du livre est construit. Une analogie entre le premier élément des paratextes (titre) et le premier élément du recueil (sonnet-prologue) est ainsi instaurée, qui invite le lecteur à établir un parallèle architectural entre les deux. Le poète choisit de relier son premier sonnet au titre du recueil grâce à l'objet dont il entame l'éloge. L'Olive occupe ici la même place que le nom de Ronsard.

En comparant le début des recueils de chacun de ces deux auteurs on constate qu´il serait incohérent pour Du Bellay de construire une page de garde qui mettrait en avant sa figure de poète – tout comme, pour Ronsard, de trop insister sur l´image de l´aimée. A la différence de l´auteur des *Amours*, l´Angevin met son nom au bas de la page, discrètement caché sous les initiales : I. D. B. A[227]. L´espèce de poème concret

[227] Dans ses analyses sur l'effacement onomastique dans la page de titre de *L'Olive*, Daniel Maira attire l'attention sur le fait que : « Le titre *Olive* affiche les aspirations de l'auteur dès la page de titre : la louange de l'Olive, muse inspiratrice et protectrice des vers du poète, assure la réalisation du *canzoniere*, *Olive*, par lequel il espère atteindre « l'olive » (couronne d'olivier), à savoir la gloire poétique et l'immortalité littéraire. La devise bellayenne « Caelo Musa beat », reprise à Horace et reproduite au titre, se traduit par « Muse aspire au ciel, soit « Olive donne la gloire ». François Rigolot remarque que « le nom d''Olive' est donc bien un détour, chargé de culture, pour hâter le renom du poète. En louant les

dessiné dans la page de garde de ces ouvrages, où la place occupée par le mot et le type de caractère utilisé lors de sa composition jouent un rôle majeur, révèle ainsi que le projet poétique dessiné par l´auteur est montré au lecteur depuis les entrés des paratextes – et ce qui apparaît à l´intérieur du livre représente la réitération d´une matière exposée depuis le seuil du monument.

Si ces analyses sont valables et s´il y a une analogie entre les débuts des recueils et de leurs éléments préfaciels, que pourrait-on dire à propos des poèmes de clôture ? Auraient-ils également un pendant dans les seuils de ces livres ?

### b) Les clôtures des paratextes et du recueil : Ronsard et Du Bellay

En ce qui concerne l´œuvre ronsardienne cette analogie est assez frappante. L´auteur qui clôt les paratextes de son œuvre en demandant aux muses de la rendre immortelle équivaut à l´amant qui, à la fin du recueil, met un terme à l´histoire de son amour malheureux en priant les muses de graver ses soupirs « Dans l´immortel du temple de Memoyre »[228]. Le dernier poème des paratextes intitulé *Vœu* et le poème de clôture du recueil montrent que Ronsard renvoie, à la fin du livre, le lecteur à nouveau à ses éléments préfaciels :

Vœu

Divin troupeau, qui sur les rives molles
Du fleuve Eurote, ou sur le mont natal,
Ou sur le bord du chevelin crystal,
Assis, tenez vos plus sainctes escolles :

Si quelque foys aux saultz de vos carolles
M´avez receu par ung astre fatal,

---

vertus douces-amères de son obsession, Du Bellay recherche sa propre louange, différée. Comme il l'avoue naïvement au lecteur, il veut 'gaingner quelque nom' […]. 'Olive' est symboliquement la […] défense et illustration de son 'moy' ». Ce n'est donc que par l'intermédiaire de l'Olive/*Olive* que Du Bellay réussira à imposer son propre nom à la postérité. L'effacement onomastique dans la page de titre correspond à l'héritage péritextuel de l'appareil titulaire scévien, l'oubli de soi et la sacralisation de la dame étant indispensable pour espérer conjointement l'inspiration et l'immortalité. » Daniel Maira, *op. cit.,* pp., 57-58.

[228] Voir M. Quainton, *op. cit. ,* p. 274.

Plus dur qu´en fer, qu´en cuyvre ou qu´en metal,
Dans vostre temple engravez ces paroles :

RONSARD, AFFIN QUE LE SIECLE A VENIR,
DE PERE EN FILZ SE PUISSE SOUVENIR,
D´UNE BEAUTÉ QUI SAGEMENT AFFOLE,

DE LA MAIN DEXTRE APPEND A NOSTRE AUTEL,
L´HUMBLE DISCOURS DE SON LIVRE IMMORTEL,
SON CUOEUR DE L´AUTRE, AUX PIEDZ DE CESTE IDOLE.

CLXXXII

J'alloy roullant ces larmes de mes yeulx,
Or plein de boubte, ores plein d'esperance,
Lors que HENRY loing des bornes de France,
Vangeoyt l'honneur de ses premiers ayeulx,

Lors qu'il trenchoyt d'un bras victorieux
Au bord du Rhin l'Espaignolle vaillance,
Ja se trassant de l'aigu de sa lance,
Un beau sentier pour s'en aller aux cieulx.

Vous saint troupeau, qui dessus Pinde errez,
Et qui de grace ouvrez, & desserrez
Voz doctes eaux à ceulx qui les vont boyre :

Si quelques foys vous m'avez abreuvé,
Soyt pour jamais ce souspir engravé,
Dans l'immortel du temple de Memoyre.

Le parallélisme est fortement confirmé par la ressemblance de certains vers de chacun des sonnets. Si, d´un côté, le poète met en question la protection reçue des muses en disant « Si quelque foys aux saultz de vos carolles / M´avez receu (…) », de l´autre il questionne cette attitude par le vers « Si quelque foys vous m´avez abreuvé ».

Il en va de même pour les vers qui indiquent le désir d´immortaliser l´œuvre : « Plus dur qu´en fer, qu´en cuyvre ou qu´en metal, / Dans votre temple engravez ces paroles » en ce qui concerne le vœu, et « Soyt pour jamais ce soupir engravé, / Dans l´immortel du temple de Memoyre » pour ce qui est du sonnet de clôture.

Chez Du Bellay il paraît possible de trouver un parallélisme semblable. Comme le souligne Olivier Millet, « les sonnets 1 et 50 se font [donc] écho de part et d´autre du recueil de 1549, et cette disposition en miroir souligne, mais au bénéfice de la figure du poète, le thème annoncé par le titre, celui de la louange, en la déplaçant sur le terrain de la gloire[229] », et il en va de même pour les paratextes. La structure qui, à l´intérieur du recueil, commence par la mise en valeur de l´aimée et finit par l´affirmation de la gloire du poète, trouve son pendant aux début et fin de l´appareil préfaciel.

Le désir d´immortalité qui fait le lien entre la fin des deux épigrammes paratextuels et le dernier sonnet du recueil. Après avoir douté plusieurs fois de son pouvoir de louer l´aimée[230], l'Angevin finit son recueil sur l´éternité de ses plaintes amoureuses : le sonnet L conclut une série marquée par l´incapacité poétique ou par le mutisme absolu en sortant de l´impasse. Le vœu hypothétique du début du recueil se voit accompli par cette transformation du poète en cygne[231]. Ce dernier poème, en rapprochant la figure du poète de celle d´Orphée, consacre la cristallisation de la voix du poète en voix lyrique destinée à ne jamais périr. C´est à un poète sûr de ses capacités que l´on a affaire – figure très différente de celle trouvée au début de l´œuvre quand l´auteur se met sous l´influence de l´aimée pour chercher à perpétuer ses vers – et il faut s´appuyer justement sur cela pour rapprocher ce texte de l´épigramme où « Il dedie son Livre à sa Dame ».

Il dedie son Livre à sa Dame

Bien que le vœu, que je sacre, & ordonne
A ta grandeur, soit d´assez petit prix,
Puis que de moy le meilleur je te donne,
De peu donner je ne seray repris.

[229] Du Bellay, *Oeuvres complètes*, (éds) Richard Cooper, Francis Goyet et Marie-Dominique Legrand, (dir) Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, p. 217.
[230] On songe, par exemple, aux sonnets VIII, XVIII, XX, XXVII, XXXII et XL, où ce doute est manifesté par des vers comme ceux-là: « Auroy-je bien de louer le pouvoir / Ceste Beauté, qui decore le monde? » (s. VIII).
[231] Voir Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 220.

Et quand les Vers, qu´ores j´ay entrepris
De te chanter, ne seroient immortelz,
Si est-ce bien que je les ay ecriz
Avecq´espoir, qu´ilz pouront estre telz.

L

Moy, que l´Amour a fait plus d´un Lëandre,
De cet Oyzeau prendray le blanc Pennaige,
Qui en chantant plaignt la fin de son Aige
Aux Bords herbuz du sinueux Mëandre.

Dessoubz mes chantz voudront (possible) apprendre
Maint Boys sacré, & maint Antre sauvaige,
Non gueres loing de ce fameux Rivaige,
Où Meine va dedans Loyre se rendre.

Puis descendant en la saincte Forest,
Où maint Amant à l´umbraige encor´est,
Iray chanter au Bord oblivieux,

D´où arrachant votre bruyt nonpareil,
De rester icy hault envieux
Luy feray voir l´un, & l´autre Soleil.

Il faut ici faire appel au sonnet d´ouverture pour établir un lien entre ces deux poèmes. Le souhait manifesté initialement – rendre l´aimée égale à la Laure pétrarquienne – pouvait se réaliser seulement sous l´influence de l´Olive elle-même. Cette influence pourrait d´ailleurs être comparée à la place prise par le nom de l´aimée dans le titre de l´œuvre : c´est également sous l´égide de l´aimée que le recueil sera présenté au lecteur. Il dépend d´elle pour avoir la hardiesse nécessaire à l´immortalisation des vers : « Orne mon chef, donne moy hardiesse / De te chanter, qui espere te rendre / Egal un jour au Laurier immortel » (s. I). Une relation de dépendance est donc établie dans ce sonnet d´ouverture – ainsi que dans la disposition des mots dans le titre du recueil.

La perte de cette dépendance, ainsi que la mise en avant du poète et de l´œuvre par rapport à l´aimée, nous amène à rapprocher le sonnet L de l´épigramme. Au dernier sonnet du livre, grâce à l´image mythique de l´oiseaux qui profère son plus beau chant au moment de mourir, la transformation du poète en cygne représente l´auteur qui rend immortelle l´œuvre qu´il est capable d´énoncer. Ce sont les vers disposés au long du recueil qui sont responsables de son immortalité. Le mutisme caractéristique de certains sonnets disparaît à la fin du recueil. C´est sur cette capacité que l´on doit se pencher. Certes, on a affaire dans cette épigramme à l´*humilitas* du poète qui confesse la modestie de son œuvre face à la grandeur de son aimée : « Bien que le vœu, que je sacre, & ordonne / A ta grandeur, soit d´assez petit prix », disent les deux premiers vers du poème. Mais le poète ne s'en affirme pas moins en tant qu'auteur. Il est capable de dédier son *Livre* à la femme aimée. Ce sont ces vers qui le rendront immortel (sonnet L) qu'il peut désormais offrir à la dame. Dans les deux cas, l'auteur se montre capable de jeter un regard rétrospectif sur l'œuvre qu'il a composée.

Si les deux champions du programme poétique de la Pléiade, malgré leurs dissemblances, se rejoignent dans la façon de suggérer dans les paratextes la structure interne du recueil, peut-on dire dire de même pour les ouvrages espagnols ?

### c) Boscán et la comparaison avec les auteurs français

C´est lorsque les compatriotes de Cervantes commencent à adapter des modèles italien et antiques à leur aire culturelle qu´on trouve chez eux une construction semblable à celle qu'élaborent les Français. Le lecteur contemporain, qui normalement lit les vers de Boscán et Garcilaso à partir du démembrement de leurs œuvres entrepris en 1569 est, la plupart du temps, privé de l´important appareil préfaciel de la première édition publiée en 1543. C´est à cette date qu´apparaissent au seuil des poèmes boscaniens la page de garde de l´œuvre, la table de matière organisée à partir des premiers vers de chaque poème et le *Soneto de Garcilasso, que se olvidó de poner a la fin con sus obras* – et ce sont eux qui guideront désormais notre lecture comparative.

On pourrait, pour commencer, attirer l´attention sur la ressemblance qu´il y a entre les Français et Boscán pour ce qui est de la relation du titre avec le poème d´ouverture. De même que chez Ronsard et Du Bellay, l´auteur espagnol établit une correspondance entre les éléments mis en avant dans le titre de l´œuvre et son premier

poème. Car celui-ci fait écho aux mots qui, dans le titre, figurent en rouge et en caractères plus grands : *Las Obras*.

Lisons le poème *A la Duquesa* du poète espagnol :

A la Duquesa

¿A quién daré mis amorosos versos,
que pretienden amor, con virtud junto,
y desean también mostrars´ hermosos?
A ti, señora en quien todo esto cabe,
a ti se den, por cuanto si carecen
destas cosas que digo que pretienden,
en ti las hallarán cumplidamente.
Recógelos con blanda mansedumbre
si vieres que son blandos, y si no,
recógelos como ellos merecieren.
Y si después t´importunaren mucho
con llorar, porque así suelen hazello,
no te parezcan mal sus tristes lloros,
que, pues que son sus lágrimas con causa,
no sólo es gran razón que se consientan,
mas han de ser dolidas y lloradas
por todos los que vieren donde caen.
Ellos se van huyendo de mis manos
pensando que podrán vivir doquiera,
pero, según an sido regalados
y poco corregidos en sus vicios,
a peligro andarán si en ti no hallan
manera de vivir en tus regalos
y amparo por valerse en sus errores.
Si pasaren con onra, dales vida,
y si no, no les quites el remedio
que´l tiempo les dará con su justicia :
que mueran y que los cubra la tierra,
y la tierra será el eterno olvido.

Certes la revendication d´autorité est moins frappante que chez Ronsard qui, dans ses paratextes, insiste sur la figure de l´auteur. Mais ce texte présente pourtant une similitude avec le schéma « Qui voudra voyr / Qui voudra voir / Me vienne voir » que nous avons analysé. Si Ronsard, dès le premier sonnet, se montre en pleine possession de lui-même et de ses souffrances – c´est-à-dire en pleine possession de son œuvre – la manière dont les mots *Las Obras* et *Boscán* résonnent dans ce poème nous permet d'en dire autant de l´auteur catalan. Même si on est à un moment de transition entre la tradition toujours vivante de la *lírica cancioneril*, attachée à la cour féodale, et les nouvelles pratiques apportées par l'imprimerie, la correspondance entre la disposition des mots dans le titre de l´œuvre et la voix poétique du poème d´ouverture incite le lecteur à être sensible à la nouveauté de l'entreprise[232].

Si dans la page de garde, l´auteur s'affirme comme tel et annonce que c´est la totalité de ses poèmes qu´il fait paraître (*Las Obras* de Boscán), le poème initial déploie cette stratégie d´autopromotion. L´auteur qui semblait dire « Ce sont mes œuvres », affirme désormais « Ce sont mes œuvres sur lesquelles j´ai un contrôle total »[233].

Dès les premiers vers, il manifeste son aisance à parler de ses *Obras*. Il révèle la nature de l'œuvre (amorosos versos) ainsi que son ambition (« *que pretienden amor, con virtud junto, / y desean también mostrars'hermosos* »). Nous découvrons ainsi les éléments centraux de la nouvelle poésie véhiculée dans les *Obras* : la thématique amoureuse, la vertu humaniste et la beauté formelle. Le poète nous révèle encore son

---

[232] Par rapport au thème de la nouveauté, on pourrait attirer l´attention sur l´influence de Catulle sur ce premier texte du recueil. C´est au poème que l'auteur romain écrit pour figurer en tête de son volume que les vers de l'espagnol font écho : « Quoi dono lepidum nouum libellum / Arida modo pumice expolitum ? / Corneli, tibi ; namque tu solebas / Meas esse aliquid putare nugas, / Iam tum cum ausus es unus Italorum / Omne aeuum tribus explicare cartis / Doctis, Iupter, et laboriosis. / Quare habe tibi quicquid hoc libelli, / Qualecumque ; quod, *o* patrona uirgo, / Plus uno maneat peremne saeclo ». L´auteur latin, comme on le sait, a fait partie du groupe des *neoteroi*, les novateurs responsables de l´introduction de la poésie grecque dans la poésie latine. Comme nous le savons également, le texte disposé par le poète romain à l'entrée de son livre souhaite justement afficher le trait novateur représenté par son oeuvre. Par son style, ce texte est un microcosme du livre entier. Comme nous rappelle Julia Haig Gaisser à propos du premier poème du livre de Catulle : ``This poem (…) is to be thought of as the poem of an innovator, a radical, a rebel against traditionalism, whose works have been under heavy fire from his contemporaries, and who here expresses in graceful and gracious manner his gratitude for the sympathy and encouragement of a man so unlike himself. (…) Finally, in its language, its style, and its sentiment, it is an accurate representation of the book of poems itself, and thus performs the function of any good introduction: to prepare and forewarn the reader of what is to come´´. Julia Haig Gaisser, *Catullus*, *Oxford Readings in Classical Studies,* edited by Julia Gaisser Haig, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 173.

[233] Sur la conscience littéraire qui se dégage des considérations du poète sur l'œuvre poétique, voir : François Rigolot, « Clément Marot et l'émergence de la conscience littéraire à la Renaissance », *La Génération Marot : Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Actes du Colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996, (éd.) Gérard Defaux, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 28.

désir de mettre ses vers sous la protection de quelqu'un : (« *¿A quién daré* »). Au long du poème, nous apprenons qu'il ne s'agit pourtant pas seulement d'un désir mais d'une nécessité. Car, comme le révèle la fin du poème, ses vers courent un grand danger sans la protection de la duchesse : « *a peligro andarán si en ti no hallan / manera de vivir en tus regalos* ». L'auteur ne parle pas seulement de ses vers (*Obras*), il parle de la relation qu'ils établiront avec leurs lecteurs.

Au fil du poème, le poète fait d'autres révélations sur la nature de l'œuvre et sur la façon dont elle fut composée. Par exemple, sur la spontanéité de son processus de création, il nous révèle que ses vers « *van huyendo de mis manos* » et qu´ils n´ont pas été corrigés avant de voir le jour : « *y poco corrigidos en sus vicios* ». Ainsi, cette cristallisation des vers en œuvre passe, chez Boscán comme chez Ronsard, depuis le tout début du recueil, par la capacité du sujet à définir la nature de sa création poétique[234].

Les analyses très justes de Gisèle Mathieu-Castellani sur la représentation de l´écriture dans les *Amours* de Ronsard semblent correspondre à l´arrangement du recueil espagnol : « Dans les *Amours* de 1552, le recueil s´offre comme un livre-objet, à lire et à juger. La dédicataire, destinataire de la plainte ou de la prière, est aussi la lectrice privilégiée d´un message écrit, et si la fiction pétrarquiste donne à entendre un soupir, à voir une larme, une autre fiction, mise en scène dès le vœu liminaire, présente le don d´amour sous la forme du don d´un livre[235] (…) ». Las *Obras* se matérialisent elles aussi « comme un livre-objet, à lire et à juger ». Cette matérialisation se manifeste, dans le premier poème du recueil, grâce à la conscience manifeste que l´auteur a de son œuvre. Le poète est en mesure de montrer que les « *versos amorosos* » du début du poème ne sont pas simplement l'expression d'une « histoire amoureuse » mais l'expression d'un auteur conscient de la nature de ses *Obras* – le « don d'amour », comme dans le recueil de Ronsard, est présenté chez Boscán comme « don d'un livre ».

Un autre élément du poème résonne encore sur les mots du titre du livre en assurant à ses vers le statut de « livre-objet, à lire et à juger » : il s'agit de la duchesse et du rôle de lectrice qu'elle joue dans ce texte : les « *amorosos versos* » auront statut

---

[234] Cette représentation de la *persona* de l'auteur français avait déjà été remarquée par Muret dans ses commentaires : « Le Poëte tache à rendre les lecteurs attentifs, disant, que qui voudra bien entendre la nature d'Amour, viene voir les effets qu'Amour produit en lui » Ronsard & Muret, *Les Amours, leurs Commentaires (1553)*, éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Classiques Didier Érudition, 1999, p. 15.

[235] Gisèle Mathieu-Castellani, « Poésie et spécularité: la représentation de l´écriture dans les *Amours* de Ronsard », *Revue d´histoire littéraire de la France*, juin-juillet 1986, n° 4, p. 661.

d'œuvre littéraire (*Obras*) car ils seront accueillis « *con blanda mansedumbre* » par une lectrice bienveillante.

Il nous semble encore possible de revenir aux commentaires de G. Mathieu-Castellani sur les *Amours* de Ronsard car ils nous aident à mettre en parallèle les deux recueils. La critique française souligne le rôle de lectrice joué par la femme à qui le recueil ronsardien est dédié[236]. Or, si chez le Vendômois on a affaire à une dame à la fois aimée et destinataire des plaintes amoureuses – et qui n´apparaît pas dans le premier sonnet du livre –, chez Boscán il s´agit exclusivement d´une souveraine que l'on supplie d´accueillir sous sa protection les vers qui croient pouvoir « bivir doquiera ». La place de lectrice dévolue à ces femmes rapproche les deux recueils aussi pour ce qui est de l´affirmation du livre en tant qu´objet. La *Duquesa* est un élément de plus dans la construction qui fait émerger la figure du poète comme auteur du recueil – et des *Obras* comme « livre-objet ». Le poète Vendômois fait aussi place à une lectrice qui transforme l'œuvre en « livre-objet, à lire et à juger », mais, à la différence de Boscán, il ne la mentionne pas dans le premier sonnet de ses *Amours*. C'est sur sa propre figure qu'il se concentre et sur la métamorphose des plaintes amoureuses en parole poétique.

Si le début du recueil espagnol semble se rapprocher des œuvres françaises par son étroite relation avec le titre, il en va de même pour les poèmes disposés dans la dernière section du livre (*Libro IV*) qui se rattachent à l'un de ses derniers éléments préfaciels. Le livre, qui suit le *crescendo* proposé par Boscán *(versos castellanos/versos italianos/versos clásicos*), s'achève sur les œuvres de Garcilaso, qui représentent le modèle du nouveau vers acclimaté en Espagne. Les paretextes, de leur côté, finissent sur un sonnet de Garcilaso intitulé *Soneto de Garcilasso*, *que se olvidó de poner a la fin con sus obras*. Ce titre, comme nous le constatons, veut nous faire croire que l'emplacement du poème résulte d'une erreur. Néanmoins, commme on va voir, cette disposition n'est nullement l'effet d'une négligence de l´éditeur du recueil.

Soneto de Garcilasso, que se olvidó de poner a la fin con sus obras
Passando el mar Leandro el animoso,
En amoroso fuego todo ardiendo,

[236] G. Mathieu-Castellani songe aux tercets de l'avant dernier sonnet des *Amours* pour affirmer que la dame « est aussi la lectrice privilégiée d'un message écrit » : « Je suis vrayment heureux & plusque heureux / De vivre aymé & de vivre amoureux / De la beaulté d'une Dame si belle : // Qui list mes vers, qui en fait jugement, / Et qui me donne à toute heure argument / De souspirer heureusement pour elle ».

Esforço el viento, y fuesse´mbraveciendo
El agua, con un impetu furioso :

Vencido del trabajo pressuroso,
Contrastar alas ondas no pudiendo
Y mas del bien que allí perdia muriendo
Que de su propia vida congoxoso

Como pudo ´sforço su boz cansada
Y alas ondas hablo d´esta manera
(Mas nunca fue su voz dellas oyda)

Ondas pues no se´scusa que yo muera,
Dexad me alla llegar, y ala tornada
Vuestro furor essecuta en mi vida.

Nous pouvons, tout d'abord, attirer l'attention sur le fait que le sonnet de Garcilaso, depuis l'« extérieur », fait défiler toutes les sections du recueil espagnol[237]. Sa thématique amoureuse, par exemple, présente le sujet qui sera traité tout au long des différentes sections du livre. Les *Amorosos versos,* offerts à la duchesse au premier poème du *Libro I*, sont symbolisés dans ce sonnet par l'histoire du couple mytique. En ce qui concerne le *Libro II*, formé par les poèmes italiens (sonnets et chansons), il est préfiguré par le genre poétique du poème de Garcilaso : le sonnet. La fable de Léandre, de son côté, lie ce texte au premier poème du *Libro III,* formé lui aussi par l'histoire de l'amant d'Abydos. Ainsi, le sonnet du poète toledan fournit au lecteur un aperçu de ce qu'il trouvera à l'intérieur du recueil. Les composantes centrales du projet poétique du Catalan sont donc regroupées dès le paratexte du livre, dans l'esprit du lecteur. Ce rôle trop significatif pour qu'on considère que son emplacement résulte d'une simple inattention de l'éditeur.

La paternité du poème (Soneto de Garcilasso) confirme ce qui était déjà annoncé dans le titre du volume : celui-ci contient également « quelques » (*algunos*) poèmes du

[237] Pour une analyse du sonnet de Garcilaso en tant que microcosme de l'architecture du recueil, voir: Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta – la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 138-139.

Tolédan. Cela permet à Boscán de montrer, dès le seuil du livre, que la publication des poèmes de son ami est une autre composante centrale de son projet poétique. Le poète présente ce projet comme une « *articulación unitaria, fruto de una individualidad reflejada en la coherencia textual (...), y la interrelación con un grupo en el que se afirma la personalidad*[238] ».

Néanmoins, Boscán ne limite pas son projet à la publication des poèmes de Garcilaso. Il leur réserve une place spécifique dans l'architecture du livre et cet emplacement est au cœur de son programme poétique. C'est Boscán lui-même qui parle, dans la lettre à la duchesse, de l'importance de cet emplacement. Ils apaiseront la fatigue provoquée par les poèmes des sections précédantes : « *mas aun dará muy gran alivio al cansancio de los otros*[239] ». Ainsi, le poète désire que les vers de l'ami apparaissent à la fin du recueil pour représenter l'aboutissement de la *gradatio* formée par les trois sections précédentes *(versos castellanos/versos italianos/versos clásicos*). Le Tolédan est un modèle pour les auteurs futurs – et cette information est transmise par la structure même du livre.

Le sonnet de Garcilaso, disposé à la fin des paratextes, est donc chargé de présenter la dernière section du livre. Il établit une analogie entre l'« extérieur » et l'« intérieur » du recueil et incite le lecteur à interpréter correctement l'emplacement choisi pour les poèmes du Tolédan. Ainsi, le début et la fin de l'appareil préfaciel servent à renforcer le programme poétique et à souligner le caractère concerté de la structure du recueil. Ils conduisent le public à repérer le rôle que les bords du livre jouent dans la structure d'ensemble, empêchant les poèmes de s'éparpiller. Depuis l'« extérieur », ils présentent un microcosme du recueil.

En France comme en Espagne, les recueils sur lesquels nous nous penchons dans cette partie de notre travail sont connus pour avoir introduit une nouvelle poétique. Ce rôle de pionnier relève d'un projet plus vaste également partagé par les trois auteurs : faire imprimer un recueil de poèmes qui respecte une architecture rigoureuse. Retrouver la trame choisie par ce tisseur habile qu'est le poète est indispensable pour interpréter correctement les textes. L'écho d'un poème à l'autre, les effets d'enchaînement, la répétition de certains traits, la rupture avec d'autres, forcent le lecteur à prêter attention à ces stratégies architecturales. C'est la première caractéristique commune à ces troits

[238] « le résultat d'une individualité reflétée dans la cohérence textuel (...), et l'interrelation avec un groupe dans lequel se manifèste la personnalité » *Ibid*
[239] Juan Boscán, *op. cit.,* p. 115.

œuvres que la relation mimétique entre l'« intérieur » et l'« extérieur » : elles insistent, depuis leurs seuils, sur la façon minutieuse dont on doit regarder la disposition des poèmes. L'appareil préfaciel n'est pas disposé à l'entrée du monument pour faire joli et pour charmer les lecteurs, il signale que le recueil répond à un projet poétique porté par une voix consciente de ses ambitions.

# Deuxième Partie

# L’organicité des recueils amoureux

# Introduction

Examiner l'empreinte laissée par l'œuvre de Pétrarque dans les traditions poétiques espagnole et française peut être une manière efficace de mettre en évidence les différences entre ces deux aires culturelles[240]. Il suffit, par exemple, de considérer l'aspect formel des *Amours* françaises pour constater que leur homogénéité générique ne trouve pas son pendant de l'autre côté des Pyrénées. Parce qu'ils se rassemblent autour d'un titre – *Les Amours* ou le nom de l'aimée –, parce qu'ils reprennent inlassablement une même forme – le sonnet, la plupart du temps –, les recueils français s'éloignent des *canzonieri* espagnols. Les *Amours* forment un groupe fortement identifiable, ce qui est bien moins le cas des recueils espagnols.

Les différences dans la façon dont ces traditions ont subi l'influence du poète toscan expliquent également les « couleurs » différentes de leurs recueils amoureux. Si, au pays de Garcilaso, le premier *canzoniere* est forgé à partir d'une conception courtisane de la création poétique – selon laquelle le poète doit composer ses vers « descuydadamente »[241], en France il est le fait d'un poète – Scève dans sa *Délie* – qui refuse l'orientation narrative du modèle pétrarquiste et met en œuvre un principe de répétition formelle qui inspirera une partie significative de ses successeurs[242]. Le projet d'enrichissement de la langue lancé par Du Bellay dans son recueil de 1549 hérite de la rigueur organisationnelle du recueil lyonnais. En ce qui concerne les auteurs espagnols, au-delà du modèle pétrarquiste, *Las Obras* de Boscán serviront de même aux successeurs comme exemple d'opposition entre « *coplas castellanas* » et « *metros italianos* ». La cohabitation de ces deux genres dans une même publication permet de montrer que le mètre italien « es mas grave y de mas artificio » que l'espagnol. Telle cohabitation était par exemple impensable pour les auteurs français qui tâchaient d'instaurer une rupture nette avec la tradition nationale.

---

[240] Pour une vision plus complète sur le thème : Joseph Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle*, Genève, Slaktine, 2013 ; Navarrete, Ignacio., *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renascentista*, Madrid, Gredos, 1997.

[241] Selon Antonio Gargano, au prologue de son *canzoniere*, Boscán offre une représentation de lui-même en tant que parfait courtisan. Voir : Antonio Gargano, « Boscán, la nueva poesía y la « forma del vivere » del moderno gentilhombre letrado », dans : *As defesas da poesia no século XVI*, (ed) Alexandre Soares Carneiro e João Augusto Aidar Filho, *Anamorfose,* v. 4, n. 1 (2018), pp. 27-38. http://www.anamorfose.ridem.net/index.php/anamorfose/issue/view/10/showToc

[242] Voir Cécile Alduy., « Les enfances d'un genre : 1544-1552 », *op. cit.,* pp. 117-139.

Examiner la relation des poètes avec les imprimeurs est aussi un moyen de révéler des différences dans la pénétration du pétrarquisme dans les deux pays. Dans l'un, le recueil amoureux était forcément imprimé et organisé par son auteur ; dans l'autre, certains auteurs refusaient l'impression et leurs poèmes ne composaient pas un tout organique. On pourrait rappeler par exemple le fait que quelques-uns parmi les plus importants poètes espagnols de la période – comme Diego Hurtado de Mendoza, Garcilaso de la Vega et Gutierre de Cetina – n'ont pas organisé un recueil imprimé de leurs poèmes d'amour[243].

Ces fortes dissemblances pourraient donc nous faire penser qu'il est impossible de mettre en parallèle ces deux traditions poétiques. Comment serait-on en mesure de comparer des recueils formés par une rigoureuse homogénéité générique et une architecture interne mûrement réfléchie avec ceux issus d'une tradition où la publication n'était pas envisagée par une partie des auteurs les plus importants de l'époque ? Existerait-il en Espagne des livres dont la structure et la thématique se prêtent à une telle comparaison ? Comment pourrait-on les mettre en parallèle avec la sobriété et la remarquable organisation des recueils français ?

Cette comparaison pourrait pourtant justement éclairer les particularités de chacune et nous aider à analyser la relation que, au seuil de la modernité, l'œuvre littéraire établit avec son auteur et ses lecteurs. Une telle comparaison est possible parce que, en France comme en Espagne, il existe des recueils « pétrarquistes » qui convertissent ce qui était fragmentaire en une œuvre organique. L'ordre choisi par l'auteur permet à la microstructure lyrique fermée (le poème) de s'intégrer dans une macrostructure séquentielle et continue (le recueil).

En garantissant cette organicité à leur recueil, ces auteurs ont en commun de placer aux deux bouts un sonnet d'ouverture et un poème de clôture, d'enchainer certains éléments formels et sémantiques, de pratiquer des échos d'un texte à l'autre, etc. C'est la relation du poème avec le reste du livre qui nous intéresse dans cette partie de notre travail. Nous nous pencherons justement sur la comparaison des éléments qui assurent cette organicité et permettent de lire les poèmes comme autant d'organismes indépendants mais aussi comme les composantes indissociables d'une macrostructure complexe.

---

[243] Voir Antonio Rodríguez-Moñino., *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 23-24.

# Chapitre I
# Les premiers sonnets du recueil : le sonnet prologue et le « prologue amplifié »

## A) Les sonnets prologue : une comparaison

Assurer la cohérence textuelle d'un recueil dépend donc de plusieurs facteurs. Pour que la critique considère un recueil poétique comme un héritier du fameux modèle toscan, la relation établie entre les poèmes doit faire du livre un système fermé dont les éléments « *sono reciprocamente relazionati secondo un modello che riflette le motivazioni ideologiche dell'autore*[244] ». Ce « *modello* » qui confère au livre et à son auteur leur identité, doit compter, pour s'imposer, sur un texte qui l'aide à renforcer l'appartenance du recueil à la tradition pétrarquiste. Ce rôle sera joué dans les *canzoniere* en grande mesure par les sonnets disposés à leur entrée.

Ces textes sont chargés d'introduire le lecteur aux particularités du recueil amoureux. Ils présentent le livre dans une perspective ambigüe de *flash back*. Le public a affaire à un poème qui, depuis l'extérieur de la complexe structure du recueil, lui donne un aperçu global sur la manière dont l'histoire d'amour sera envisagée et sur les traits principaux de celui qui un jour endura les souffrances d'une passion non partagée. Ces textes font office de signature de genre et placent la suite du discours dans une filiation explicite. C'est ici que l'émetteur du discours peut se présenter à son public comme capable de regarder en arrière et de prendre du recul avec le *giovanile errore*. C'est à ce moment qu'il peut regarder son histoire depuis l'extérieur et parler de lui-même comme objet de sa propre analyse. C'est également au seuil du recueil que cet émetteur peut transformer ses plaintes en discours poétique.

Le sonnet disposé par Pétrarque à l'ouverture de son recueil présente d'ailleurs les mêmes caractéristiques. Dans ce texte, placé à l'extérieur de la construction parfaitement circulaire du *Canzoniere*, les *rime sparse* sont le résultat de l'apprentissage d'un homme qui « era in parte altro'uom da quel » qu'il n'est à présent. C'est en

[244] « Établissent des liens qui reflètent les motivations idéologiques de l'auteur » Silvia Longhi, « Il tutto e le parte nel sistema di un "canzoniere" (Giovanni Della Casa) », *Strumenti Critici*, XXXIX-XL (1979), p. 265.

s'appuyant sur les nettes divergences entre l'*or* et le *giovanile errore* que le discours du poète toscan démarre. Comme le souligne Adelia Noferi : *« La compresenza nel sonetto della funzione introduttiva e di quella conclusiva permette inoltre una più complessa manipulazione della funzione del « tempo » : anzi tutto, preliminarmente e globalmente, l'azione del « rovesciamento », per cui tutto il Canzoniere si presenta nella prospettiva ambigua del* flash back[245] (…) ».

Les recueils de poésie amoureuse du XVIe siècle en France et en Espagne, comme on pourrait s'y attendre, jouent avec ce sonnet introductif. Dans ces poèmes, les auteurs font appel à ceux qui désirent « (…) voir une jeunesse prompte / A suyvre en vain l'object de son malheur ». Ils se présentent comme personnages exemplaires pour ceux qui souhaitent connaitre la forme extrême des souffrances d'amour. On y voit exposées les données essentielles d'un microcosme « qui envisage au mieux un principe d'alternance des contraires comme règle de construction du livre[246] ». En ce qui regarde les recueils français, la répétition de certains motifs transforme d'emblée le recueil en « Amours ». Au pays de Ronsard, l'utilisation systématique du « Qui voudra voir… » sert comme signal d'appartenance générique. Les mettre en parallèle avec les sonnets-prologue espagnols est donc indispensable pour mieux comprendre la construction et représentation de la figure de l'émetteur du discours et pour interpréter la disposition des poèmes à l'intérieur du livre.

### a) *Qui veult savoir* : l'adresse au public et l'exemplarité du sujet lyrique – Montemayor, Tyard et Ronsard

Los que de amor estáys tan lastimados
que el remedio buscáys en causa agena
y con ver mayor mal curáys la pena
a que os da causa amor y sus cuydados,

venid a leer mis versos, do pintados
veréys tormentos más tristes que arena,

[245] « Le fait que le sonnet compte avec une fonction introductive et une fonction conclusive rend possible une manipulation plus complexe de la fonction « temps » : avant tout, d'une manière préliminaire et globale, l'action du « renversement », pour laquelle le Canzoniere se présente à partir de la perspective du *flash back* » Adelia Noferi, « Da un commento al "Canzoniere" del Petrarca: lettura del sonetto introdutivo », *Lettere Italiane*, (1974), XXVI, p. 166.
[246] Cécile Alduy, *op. cit*., p. 366.

que están vivos en mí, do amor ordena
que estén para este effecto diputados.

Y aunque suffrido ayáys pena y tormento,
y nunca ver podáys lo que esperastes,
o con absencia estéys siempre lidiando,

en viendo la passión que amando siento,
todos confessaréys que nunca amastes,
o si algún tiempo amastes, fue burlando.

Qui veult savoir en quante et quelle sorte
Amour cruel travaille les esprits
De ceux qui sont de son ardeur espris,
Et, le servant, quel fruit on en raporte :

Qu'il vienne voir ma peine ardente et forte,
En discourant ces miens piteux escris,
Car mes helas et mes souspirans cris
Descouvriront la douleur que je porte.

Il me verra craindre et puis esperer,
En desir croistre et soudain empirer,
Changer cent fois le jour de passion.

Il me verra, alors qu'Amour se joue
De mon malheur, sur l'amoureuse roue
Souffrir le mal d'un dolent Ixion.

Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte,
Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur,
Comme il r'enflamme, & r'englace mon cuœur,

Comme il reçoit un honneur de ma honte,

Qui voudra voir une jeunesse prompte
A suivre en vain l'object de son malheur,
Me vienne voir : il voirra ma douleur,
Et la rigueur de l'Archer qui me donte.

Il cognoistra combien la raison peult
Contre son arc, quand une foys il veult
Que nostre cuœur son esclave demeure :

Et si voirra que je suis trop heureux,
D'avoir au flanc l'aiguillon amoureux,
Plein du venin dont il fault que je meure.

La lecture attentive des « Amours » françaises montre que l'ouverture du recueil est l'endroit choisi par les auteurs pour afficher leur appartenance à la tradition pétrarquiste. C'est ici que le lecteur verra répertoriés les motifs que le recueil reprendra : le récit de l'*innamoramento*, la naissance divine de la dame, l'adoration de cette « idole », la description de ses beautés et sa comparaison avec le soleil[247]. La disposition de ces thèmes à l'entrée du recueil l'inscrit ainsi dans une poétique commune au groupe des auteurs qui chantent en France les souffrances provoquées par l'amour.

Au cœur de cette structure se trouve le poème inaugural. Il deviendra, comme on l'a dit, une marque générique pour le public non seulement par sa thématique mais également par la répétition de l'invitation « Qui veult savoir … Qu'il vienne voir ». Cette formule, utilisée initialement par Tyard, sera reprise par Ronsard et verra sa place fixée en ouverture du recueil[248]. Cette manière d'appeler le lecteur à témoigner de l'exemplarité de l'amour renvoie au sonnet 248 du *Canzoniere* selon lequel « *Chi vuol veder quantunque pò Natura / e 'l Ciel tra noi, veng a mirar costei* (…) ».

[247] Voir Alduy, *op. cit.,* pp. 359-362.
[248] La formule est par exemple réutilisée en 1553 par Olivier de Magny pour inviter ceux qui ne « croi[en]t pas à [son] parler » à venir lire ses poèmes : « Qui le croira… Voye ma Dame… Il trouvera… Regarde… Il le verra… Et cognoistra… ».

La traduction quasi littérale de Pétrarque fait de ce texte une référence immédiate pour les lecteurs familiarisés avec l'auteur italien. Cette familiarité du public français de l'époque est d'autant plus attendue si l'on prend en compte le fait que ce texte fait partie des sonnets du *Canzoniere* que Marot traduit en 1539. Parmi les « Six Sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure » figure donc celui qui s'adresse au lecteur « Qui vouldra veoir tout ce que peult Nature ».

Ce schéma rhétorique utilisé par les auteurs français diffère pourtant du poème de Pétrarque. Chez les français, le « Qui vouldra » incite ceux qui désirent connaître les effets de l'amour à franchir les bords du recueil. Ils y trouveront un discours qui montre « (…) en quante et quelle sorte / Amour cruel travaille les esprits ». Le sujet poétique se montre ainsi, dès le début, comme un personnage exemplaire pour le public qui pourra apprendre de ses « erreurs amoureuses ».

Malgré le rapprochement qu'on peut immédiatement faire entre les textes français et le sonnet 248 de Pétrarque, c'est du premier sonnet de son livre que nous devons les rapprocher. Si le moule rhétorique du « *Chi vuol veder* » a été littéralement traduit du sonnet 248 par les compagnons de Ronsard, il n'en va pas de même pour le thème traité dans ces textes. Dans le sonnet italien, on a affaire à l'exaltation de l'aimée (« *venga a mirar costei, / ch'è sola un sol* »), alors que chez les français il s'agit d'une présentation du sujet lyrique en tant qu'amant exemplaire.

Ainsi, la thématique et la construction rhétorique des sonnets français renvoient à la célèbre ouverture du modèle italien qui démarre avec l'allocution (« *Voi ch'ascoltate* » / « Qui voudra voyr ») et aboutit à la prise de conscience (« *'l conoscer chiaramente* » / « Il cognoistra »)[249]. La référence au premier sonnet de Pétrarque est certes moins évidente que celle au 248ème. Néanmoins, elle permet aux poètes français de présenter leur sujet lyrique en faisant appel au sujet éthique que Pétrarque campe au début de son livre.

---

[249] « Ma oltre il richiamo ai classici Ronsard, per certo, ha in mente il sonetto proemiale di Petrarca, la cui struttura tenta forse di riprodurre seguendo uno schema bipartito fra l'allocuzione (*Qui voudra voir / Voi ch'ascoltate*) e l'ammaestramento che porta a una presa di consapevolezza (*Il cognoistra / 'l conoscer chiaramente*) : per quanto questa consapevolezza appartenga in Ronsard allo spettatore-lettore che ricava vantaggio dall'*exemplum* proposto, mentre in Petrarca concerneva il poeta che traeva frutto dal proprio esame di coscienza » « Outre la référence aux classiques, Ronsard a également en tête le sonnet-prologue de Pétrarque, dont la structure il a peut-être essayé de reproduire en suivant un schéma bipartite d'allocution (*Qui voudra voir/Voi ch'ascoltate*) et de prise de conscience (*Il cognoistra/'l conoscer chiaramente*). Chez Ronsard, cette conscience appartient au public alors que, chez Pétrarque, c'est le poète qui profite de son examen de conscience » Dario Cecchetti., « L'appello ai lettori. I sonetti proemiali del *Canzoniere* di Petrarca e delle *Amours* de Ronsard », *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque em Europe XIVe-XXe siècle. Actes du XXVIe Congrès Internationale du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 291-305.

De l'autre côté des Pyrénées, l'appartenance générique des recueils amoureux est moins instantanément reconnaissable. L'interpellation des Français ne trouve pas son pendant au pays de Garcilaso. L'invitation à venir voir un amant langoureux étant moins présente, les lecteurs devront prendre en compte d'autres éléments génériques et textuels pour reconnaître le type de discours auquel ils ont affaire.

Cela n'empêche pourtant pas de retrouver, parmi les sonnets-prologue ibériques, la marque de l'invitation que Pétrarque fait à ses lecteurs[250]. C'est d'ailleurs dans le premier *canzoniere* espagnol que cette apostrophe fait sa première apparition. Boscán, après avoir affirmé son aversion pour l'amour dans les quatrains de son sonnet, s'adresse à son public et offre ses vers comme exemple de ce qu'il dit : « *O vosotros que andays tras mis escritos, / Gustando de leer tormentos tristes, / Segun que por amar son infinitos : // Mis versos son deziros : o benditos, / Los que de dios tan gran merced huistes, / Que del poder d'Amor fuessedes quitos* ».

Les vers de l'auteur catalan s'organisent donc, comme chez Pétrarque, autour de l'adresse au public et d'un possible enseignement qu'il retirerait de l'amour. L'apostrophe boscanienne présente pourtant, contrairement à Pétrarque, le sujet lyrique dans une fonction d'exemplarité. Cela l'éloigne du personnage éthique du poète italien – celui qui expose l'histoire de son propre apprentissage – et nous fait penser aux poètes français qui présentent leur personnage poétique également comme « exemplaires ».

Mais il y a un sonnet-prologue espagnol qui s'ouvre sur un mouvement rhétorique très semblable au « Qui voudra voir … me vienne voir » de Ronsard et de ses compagnons : celui du recueil publié en 1554 par Montemayor. Le poète lusitain commence son *canzoniere* en s'adressant à « *Los que de amor estáis tan lastimados* » pour qu'ils viennent « *a leer mis versos, do pintados / veréis tormentos tristes más que arena* ».

Ces sonnets affichent donc la capacité du sujet lyrique de s'adresser à un public dont la curiosité pourrait apaiser. Tous les trois (Ronsard, Tyard et Montemayor) commencent leurs poèmes en guidant leurs lecteurs vers ce qu'ils souhaitent voir révélé dans les poèmes du livre – cette construction rhétorique représente encore une manière efficace de dévoiler la thématique des poèmes. Si l'invitation ronsardienne est adressée à ceux qui veulent voir comment un Dieu surmonte le sujet lyrique, chez Tyard elle est adressée à ceux qui désirent savoir « (…) en quante et quelle sorte / Amour cruel

[250] Voir Ignacio Navarrete, « Boscán's Rewriting of the *Rime Sparse* », *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkley, University of California Press, 1994, pp. 74-90.

travaille les espris » et dans les vers de Montemayor elle est adressée à « *Los que de amor estáys tan lastimados, / que el remedio buscáys en causa agena* ».

À l'apostrophe au public succède naturellement la révélation de l'endroit où l'on pourrait trouver les tribulations amoureuses. C'est au moment de cette révélation que l'on trouve les ressemblances les plus frappantes entre ces textes, car ils appuient tous sur les mêmes verbes : venir et voir. Celui qui veut connaître une histoire exemplaire, qu'il « Me *vienne voir* : il *voirra* (…) », selon les mots de Ronsard. Les mêmes verbes sont utilisés par Tyard quand il demande « Qu'il *vienne voir* … Il me *verra* » et par le poète portugais lors qu'il dit : « *Venid* a leer … veréys ».

Ces trois recueils se rejoignent donc autour d'une apostrophe disposée à leur entrée et adressée à un public désireux de connaître les souffrances amoureuses. Nous ne sommes pourtant pas en présence des mêmes destinataires et ce public à qui ils lancent une même invitation, peut devenir un facteur de divergence entre eux. Si, d'un côté, on se sert de l'indéfinition du pronom relatif « qui » pour élargir le public potentiel (on vise tous ceux qui veulent connaître un amant exemplaire), de l'autre, l'invitation restreint le public à ceux qui ont déjà endurés les souffrances d'amour.

L'indétermination qui caractérise l'appel lancé par les poètes français contraste donc avec l'appartenance des interlocuteurs de Montemayor à un groupe spécifique : « *Los que de amor estáys lastimados* ». Chez Ronsard et Tyard, cet interlocuteur reste sans visage ; chez le poète portugais, il est décrit comme un amant languissant[251] « *que el remedio busca[ys] en causa agena* ». C'est un amant qui attend de l'amour l'apaisement de ses tourments (« *y nunca ver podáys lo que esperastes* ») et qui conséquemment ne sait pas ce qu'est l'amour : « *todos confessaréys que nunca amastes, / o si algún tiempo amastes, fue burlando*. »

Le destinataire tirera un enseignement de l'histoire exemplaire exposée dans le recueil, tout en donnant à l'amant la possibilité d'étaler sa connaissance des tourments : le sujet lyrique de Montemayor souffre, comme ceux qui sont « *lastimados* », les « *pena y tormento* » provoqués par l'amour. Par un subtil contraste avec ses récepteurs, pourtant, il commence à leur suggérer qu'il ne faut rien espérer de l'amour. Ceux qui cherchent la guérison pour l'amour – la recherche d'un « *remedio* » et l'espoir sont

[251] En ce qui concerne l'adresse aux lecteurs, les français, différemment à Montemayor, en établissant un rapport avec un public non spécifié, s'approchent donc du *Voi ch'ascoltate* de Pétrarque. Voir sur le rapport du *Canzoniere* avec son public M. Santagata., *Del sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana Editrice, 1979, pp. 161-165.

intimement liés dans le sonnet – servent donc de contre-point à l'amant qui sait ne devoir rien espérer de lui.

Chez les Français, la relation établie avec le récepteur, à l'entrée du recueil, est moins construite sur le contraste entre un amant conscient et des des amants naïfs que sur l'exposition d'une histoire exemplaire. Il n'y a pas de place, dans les sonnets de Tyard et Ronsard, pour reprocher au lecteur son inconscience. Les poètes qui invitent à l'intérieur du recueil ceux qui désirent voir comment amour « renflamme » et « r'englace » un cœur appuient plus fortement que le Portugais sur l'instabilité émotionnelle de l'amant. La conscience de l'observateur provient de l'examen des variations provoquées par l'amour : « Il cognoistra combien la raison peult / Contre son arc, quand une foys il veult / Que nostre cuœur son esclave demeure » ; il saura « (…) en quante et quelle sorte / Amour cruel travaille les esprits ».

La possible divergence dans la présentation des sujets lyriques de ces recueils se précise quand on pense à un terme central du sonnet-prologue de Pétrarque : le « vario stile ». L'instabilité psychologique dans laquelle l'amant du *Canzoniere* passe ses « giovenile errore », partagé entre l'espoir et la douleur, semble s'approcher de l'état instable des sujets lyriques des livres français. Comme Santagata le souligne bien dans son introduction au recueil italien, le « *'vario stile' non è una definizione retorica che denunci il venir meno della distinzione degli stili, ma espressione tecnica della filosofia morale che evidenzia un difetto etico. La varietà è l'esatto opposto di quell'uniformità che sola si addice al saggio*[252] ». C'est justement à l'éloignement de la raison et de la sagesse qu'on pense en voyant des sujets prêts à suivre la cause de leur malheur.

La façon dont Ronsard qualifie cette poursuite relie son texte à celui de Pétrarque. Le « vain object » suivi par une « jeunesse » fait écho à la « vane speranze » et au « van dolore » ressentis par l'amant italien dans sa jeunesse. Néanmoins, à la différence du personnage éthique de Pétrarque, celui de Ronsard ne dit pas avoir tiré les leçons de ses erreurs passées[253]. Comme le sujet lyrique de Tyard, il se présente au

---

[252] «le *vario stile* n'est pas une définition rhétorique qui relève d'une distinction du style mais l'expression technique de la philosophie morale qui révèle un défaut éthique. La variété est l'opposée de l'uniformité propre au sage » Francesco Petrarca, *Canzoniere*, (ed.) Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. LXXXII.

[253] Dans son analyse sur le sujet poétique présenté par Ronsard au premier sonnet des *Amours*, Nathalie Dauvois souligne qu'il : « (…) n'est bien *in fine* qu'un sujet pathétique, qui oscille du malheur au bonheur, qui n'existe que dans l'opposition des pôles négatif et positif de la passion, sans qu'aucune *persona* éthique ne puisse prendre consistance, faute de perspective temporelle, autant que de distance critique (…) ». N. Dauvois., « Le sujet lyrique dans les *Amours* de 1553 », *Ronsard. A propos des* Amours, (dir.) J. Dauphiné Biarritz, Atlantica, 1997, p. 61.

public au moment où les sentiments amoureux agissent sur sa raison et l'éloignent de l'« uniformità che sola addice al saggio ».

La *vanitas* exprimée dans le texte de Pétrarque – et présente dans le sonnet de Ronsard – se manifeste donc pour révéler qu'il est inutile d'espérer de l'amour des bienfaits. La « speranza », comme il apprit avec ses erreurs, est « vana ». Cette conscience est indispensable pour qui souhaite échapper à la « *varietà* » et désire se rapprocher du sage. La manière dont le sujet lyrique gère ce sentiment nous aide ainsi à définir sa relation avec les tourments amoureux : soit il se libère de l'attente – et de la variété émotionnelle qui en résulte – soit il espère quelque chose de l'amour.

On doit d'ailleurs souligner que cette oscillation apparaît de façon plus explicite dans les textes français et marque une différence forte avec le poème de Montemayor. Ce « changement de passion » est même un trait central des sonnets de Ronsard et de Tyard. Chez eux, l'amant est surtout présenté comme un personnage complètement éloigné de la sérénité propre au sage. Il n'y a pas de contre-point possible dans ces textes pour les sensations opposées provoquées par l'amour. L'amant a le corps enflammé et englacé ; il est plus marquée par la perte de l'équilibre.

Pour mieux comprendre la différence avec Montemayor, il faut faire intervenir un terme central du premier sonnet de Pétrarque, la « *speranza* ». La relation du sujet lyrique avec cette « *speranza* » est essentielle dans les sonnets analysés ici. A preuve la présence des verbes « espérer » et « *esperar* » chez Tyard et Montemayor : « Il me verra craindre et puis esperer » ; « *y nunca ver podáys lo que esperastes* ».

Cette « speranza » apparaît dans les deux recueils comme un signe de l'état instable dans lequel l'amant se trouve. Elle évoque, à l'entrée du livre, les « giovenile errore » que le sujet pétrarquien affirme avoir surmontées. Chez Tyard, la *speranza* apparaît encore en même temps que d'autres termes centraux du sonnet-prologue de Pétrarque[254]. Cela se confirme quand on lit le dernier tercet du sonnet dédié à Scève et disposé à l'entrée du recueil. La honte, la jeunesse et la vanité, termes clés pour le premier sonnet de Pétrarque et repris dans ce texte, font ainsi écho à la « *speranza* » du sonnet suivant : « Aussi je prends le blasme en patience, / Prest d'endurer honteuse penitence / Pour les erreurs de ma jeunesse vaine ». En ce qui concerne le poète portugais, la *speranza* est utilisée comme trait distinctif des souffrances extrêmes, elle cautionne l'amant qui souhaite afficher son martyre *pathétique* : « *Y aunque suffrido*

[254] Voir Dario Cecchetti., « Sulla trasmissione degli schemi petrarchisti nel Cinquecento francese – I sonetti proemiali delle *Erreurs amoureuses* di Pontus de Tyard », *Le Moyen Français*, 66 (2010), p. 43.

*ayáys pena y tormento, / y nunca ver podáys lo que esperastes, / o con absencia estéys siempre lidiando* ».

La *speranza,* vaine chez Pétrarque, n'a pas la même fonction dans ces deux textes. Dans le sonnet français, l'amant n'a pas rompu avec les erreurs de jeunesse[255], il craint et espère, il « Change[r] cent fois le jour de passion » et annonce au public le début d'une histoire liée à l'instabilité provoquée par l'amour. Chez Montemayor, la *speranza* renvoie à un temps révolu, celui de l'acmé des souffrances amoureuses. Mais, à la différence du poème de Tyard, elle ne concerne pas le sujet poétique lui-même. C'est au moment où l'amant du recueil s'adresse à son public dans le premier tercet du poème que la *speranza* surgit comme trait distinctif des tourments amoureux et que l'intertexte pétrarquien gagne vie. L'amant du *Cancionero* espagnol, en tâchant de maximiser l'étendue de ses « *tormentos* », invite ceux qui, comme le sujet poétique de Tyard, craignent et espèrent, à venir apprendre de son expérience. Montemayor utilise ainsi le « *giovenile errore* » d'autrui pour afficher sa propre histoire d'amour exemplaire. Il se sert d'une souffrance étrangère pour commencer à retracer la sienne.

Comparé aux poètes français donc, l'auteur portugais cherche à établir dans son sonnet une confrontation avec l'expérience amoureuse de son public. Si Ronsard et Tyard affichent l'étendue de leurs souffrances en exposant leur exemplarité à un lecteur désireux de les découvrir, Montemayor confronte son expérience à celle d'un public qui n'a pas vraiment connu l'amour (« *todos confessaréys que nunca amas*tes »). Et au centre de cette confrontation apparaît l'espoir d'une guérison aux maux d'amour et d'une transformation quelconque (« *que el remedio buscáys en causa agena* » ; « *y nunca ver podáys lo que esperastes* »).

Chez Montemayor, l'instabilité caractéristique du sentiment amoureux est moins flagrante que chez les Français. Si les sujets poétiques de Ronsard et Tyard se présentent comme des figures purement *pathétiques*, des sujets qui sont en train d'endurer les tromperies du *giovenile errore* pétrarquien, dans le recueil espagnol, c'est le lecteur qui endure les duperies de l'amour. C'est lui qui devra confesser que ce fut « *burlando* » qu'il ressentit un jour les sentiments amoureux.

Il faut encore faire un détour par le *Canzoniere* pour mieux comprendre l'utilisation du terme par l'auteur portugais. L'intertexte avec le livre de Pétrarque est reconnaissable par la proximité sémantique entre le « *breve sogno* » de l'italien et le

[255] À propos de l'utilisation que Tyard fait du terme « erreurs » voir Eva Kushner., *Pontus de Tyard et son œuvre poétique*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 113-117.

verbe « *burlando* » utilisé par Montemayor. Que ces deux termes soient disposés à la fin des poèmes renvoie aussi les lecteurs du recueil espagnol directement au sonnet de Pétrarque. Ces deux auteurs bouclent leurs sonnets-prologue avec un terme qui relève du vocabulaire de l'illusion. La duperie des lecteurs évoque instantanément l'apprentissage du personnage pétrarquien. L'intertexte italien permet au lecteur de saisir une différence : le premier sonnet de Pétrarque fair référence à un processus d'apprentissage déjà révolu alors que, pour le lecteur de Montemayor, cet apprentissage aboutira seulement une fois la lecture du recueil achevée.

Le sujet lyrique de Montemayor ne s'affiche pas en tant que personnage *éthique* et *pétrarquien* d'une histoire dont il a tiré les leçons. Le livre n'est pas l'histoire de son apprentissage. En mettant en avant le possible contraste entre lui et un lecteur possédé par la « *vana speranza* », le poète portugais prend ses distances avec la figure purement pathétique présentée à l'ouverture des recueils français. Il ne se présente pas comme une figure exemplaire qui craint et espère, qui brule et « renglace ». Il peut ainsi prendre ses distances avec les marques psychologiques qui caractérisent le « *giovenile errore* » : la recherche d'un *« remedio* » et l'attente d'une transformation[256].

### b) Ronsard et Fernando de Herrera : le dessin rhétorique des poèmes et les tensions instaurées au commencement du recueil

Osé i temí, mas pudo la osadía
tanto que desprecié el temor cobarde;
subí a do el fuego más m'enciende i arde
cuanto más la esperança se desvía.

Gasté en error la edad florida mía;
aora veo el daño, pero tarde;
que ya mal puede ser qu'el seso guarde

[256] Notre lecture s'appuie sur les déclarations que l'amant fait à la fin du livre sur la « speranza » et sur le « remedio. En faisant écho aux lecteurs présentés au début du livre comme ceux « que el remedio buscáys en causa agena » et qui sont en attente de quelque chose, l'amant affirme dans les derniers poèmes du livre son éloignement de ce groupe de gens : « pues nunca tras mi mal un bien espero, / que desde el bien jamás esperé cosa » ; « Si no pretendo ya ser remediado, / ni va tras el remedio mi porfía ». La manière dont le poète affiche le contraste entre le public et son sujet lyrique gagne donc du poids au moment où le discours du recueil est bouclé. Il est par cette connexion entre les deux bords du livre que l'auteur éloigne son amant d'un personnage purement pathétique comme par exemple celui de Ronsard.

a quien s'entrega ciego a su porfía.

Tal vez pruevo (mas, qué me valle?) alçarme
del grave peso que mi cuello oprime,
aunque falta a la poca fuerça el hecho.

Sigo al fin mi furor, porque mudarme
no es onra ya, ni justo que s'estime
tan mal de quien tan bien rindió su pecho.

La comparaison que nous proposons plus haut entre les sonnets français et celui de Montemayor, peut s'enrichir si on met en parallèle le poème de Ronsard avec le sonnet prologue d'un recueil publié à Séville en 1582. C'est à ce moment que, parmi d'autres poètes andalou, Fernando de Herrera fait apparaître chez Andrea Pescioni le seul recueil imprimé qu'il publie de son vivant : les *Algunas Obras de Fernando de Herrera*. Ce livre, qui pour José Manuel Blecua était au moins « *una antología con toda perfección posible*[257] », présente une architecture qui a fait débat. Parmi les critiques qui ont analysé ce recueil, certains le qualifient comme un *cancionero petrarquista*[258]. D'autres, comme Begoña López, ne sont pas d'accord. Pour la critique sévillane, le livre de Herrera est, avant tout, un « *debate permanente y abierto, de conflito no superado entre contrarios, idéntico al principio y al fin de la colección, totalmente opuesto por tanto a la idea de proceso y menos aún de progreso*[259]. »

Qu'on accepte son appartenance au modèle pétrarquiste ou qu'on le voie comme un système de « *debate permanente y abierto* », le recueil semble garder une cohésion interne. Le sonnet-prologue est susceptible d'inscrire le livre dans chacun des deux modèles. Le poème qui démarre avec la fameuse formule « *Osé i temí* », par un regard rétrospectif vers les erreurs de l' « *edad florida* » et l'utilisation d'un vocabulaire qui

[257] José Manuel Blecua, (ed) Fernando de Herrera, *Obra poética*, Madrid, Anejo XXXII del *BRAE*, 1975, 2 vols.
[258] Voir Inoria Pepe, « Itinerario di un amore. *Algunas obras* di Fernando de Herrera come canzionere », *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, II, pp. 479-493 ; Santiago Fernández Mosquera, « De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras* de Herrera como cancionero petrarquista », *Ínsula* 610 (octubre 1997), pp. 14-17.
[259] « Un débat permanent et ouvert entre des forces contraires. Il est ainsi totalement opposé à l'idée de *processus* et encore moins à celle de *progrès* » Begoña López Bueno, « Más sobre el orden de los cancioneros poéticos: el caso de *Algunas obras* de Fernando de Herrera », *Calíope*, Vol. 13, 1, 2007, pp. 46-47.

présente l'expérience amoureuse d'une manière conflictuelle et tendue, présente au lecteur un recueil qui pourra autant faire preuve d'une sublimation de l'amour par l'expérience personnelle que d'une dispute amoureuse qui ne sera jamais résolue.

La comparaison de ce texte « polysémique » avec le poème de Ronsard s'avère intéressante, car les deux sonnets affichent le *vario stile* de leurs personnages poétiques et instaurent, au seuil du livre, une forte tension, suscitée par la présence d'un vocabulaire paradoxal d'origine pétrarquiste. Le premier point de contact entre les sonnets – et peut-être le plus frappant – est qu'ils affichent à l'entrée du recueil l'instabilité propre au « giovenile errore » du personnage pétrarquien. Le sujet qui, chez Ronsard, a le cœur enflammé et englacé et qui se fait battre par l'Amour, trouve son pendant dans les vers de Herrera. Si *Les Amours* commencent par la présentation des changements émotionnels – et quasi physiques – de l'amant, il en va de même pour le premier sonnet des *Algunas obras*. Cette instabilité du personnage pathétique qui se réjouit, chez le Français, du venin qui cause son décès, se manifeste dans le recueil espagnol dans l'image de l'amant qui s'abandonne aux forces qui nuisent à sa raison.

L'appartenance des sujets poétiques à l'univers instable de l'amant pétrarquien se manifeste encore, au-delà du vocabulaire paradoxal, par le recours à des expressions centrales du sonnet italien. L'époque que l'auteur du *Canzoniere* évoque comme celle dont « vergogna è 'l fruto se retrouve dans l'« âge fleuri » (*edad florida*) du poème espagnol et dans la « jeunesse » du sonnet de Ronsard. Le simple fait d'utiliser dans un sonnet-prologue un terme lié à la jeunesse représente déjà un fort ancrage dans l'univers pétrarquiste. Il établit, au seuil du livre, le *Canzoniere* comme repère fondamental avec lequel dialoguer et rivaliser.

Chez le Vendômois comme chez Herrera, le terme n'apparaît pourtant pas isolé. Chez le Sévillan, il est accompagné par le substantif que Pétrarque dispose à côté de *giovenile* pour définir la nature de ses expériences amoureuses. L'« *edad florida* », époque où l'amant se livre au sentiment amoureux, est définie comme une période gaspillée en erreurs : « *Gasté en error la edad florida mía* ». L'équivalent ronsardien du vers du poète espagnol ne comporte pas le mot pétrarquien « *errore* » mais celui que l'Italien utilise dans son poème pour définir la « speranza » et le « dolore » : « Qui voudra voir une jeunesse prompte / A suivre en *vain* l'object de son malheur ».

Les deuxièmes quatrains de ces textes sont centraux, car c'est là que le lecteur, se trouvant face aux éléments les plus nettement pétrarquiens du texte, rattache le recueil à un modèle et cherche à l'en rapprocher. C'est le premier réflexe du lecteur

familiarisé avec le vocabulaire de Pétrarque. Néanmoins, quand on confronte ces termes avec le reste du poème, on constate qu'ils n'ont pas la même valeur que chez l'auteur italien.

L'entreprise amoureuse et juvénile, marquée ici, comme pour Pétrarque, par la futilité et l'inutilité (« *Gasté en error* » ; « vain objet »), s'éloigne pourtant de la recherche du pardon et de la pitié qui caractérise le recueil italien (*spero trovar pietà, nonché perdono*). C'est ce que Cecchetti souligne en opposant Ronsard et le chanteur de Laure : « *il discorso ronsardiano, (…), priva il topos (de la* vanitas*) di quella connotazione ascetica che in Petrarca collegava la riflessione sulla vanitas al riconoscimento del peccato e alla richiesta di perdono*[260]. » L'expérience qui pourrait représenter un trouble moral pour le sujet, signifie, au contraire, une raison de se réjouir. L'expression de cette joie est manifestée chez Ronsard – dans une strophe qui relève de même du *vario stile* pétrarquiste – dans le dernier tercet : « Et si voirra que je suis trop heureux, / D'avoir au flanc l'aiguillon amoureux, / Plein du venin dont il fault que je meure ». Le sujet qui chez Pétrarque pense que son expérience mérite le pardon, manifeste ici son contentement de mourir du venin d'amour[261].

Herrera fait de même à la fin de son poème. Il se différencie pourtant plus nettement de la quête de pardon du *Voi ch'ascoltate* en manifestant son désaccord sur le jugement négatif mérité par les *giovenile errore* : « *Sigo al fin mi furor, porque mudarme / no es ya, ni justo que s'estime / tan mal de quien tan bien rendió su pecho* ». L'amant qui, au début du *Canzoniere,* exhibe le jugement moral que le *popol tutto* fait de son histoire tranche avec le sujet poétique d'Herrera pour qui il n'est pas juste de juger « *tan mal [de] quien tan bien rendió su pecho* ».

Ces tercets de clôture, où l'amant ne cherche plus la pitié, différencient pourtant les deux sonnets. Chez Ronsard, le sujet subit passivement les actions de l'amour et le public vient *voir* les effets du tourment amoureux, mais, à la fin, cette logique se trouve bouleversée. Le sujet qui s'exposait en tant que figure exemplaire d'un Dieu qui agit librement sur son corps, prend pour la première fois dans le texte la parole pour exprimer ses sentiments. La joie tranche à la fois avec le personnage pétrarquien et avec

[260] « le discours de Ronsard s'éloigne de la connotation ascétique qui chez Pétrarque connectait la réflexion sur la *vanitas* à la reconnaissance du péché et à la recherche de pardon » Dario Cecchetti, *op. cit*., p. 299.

[261] Quand on pense au changement entrepris par le poète dans le sonnet publié au seuil du recueil des *Amours* de 1584, il devient encore plus facile de comprendre l'importance de l'expression : « Et si voirra que je suis trop heureux » est remplacé par « Et cognoistra que l'homme se deçoit ». On a affaire, par le biais du sens chrétien de l'*error*, au retour à une spiritualité pétrarquiénne. Pour une analyse de ce changement voir : *ibid*, p. 300.

le chemin parcouru jusqu'alors. Celui qui se trouve, dans les quatrains, réduit au rang d'objet grammatical (« comme un Dieu *me* surmonte / Comme il *m*'assault… ») et d'objet de contemplation (« *Me* vienne voir, il verra *ma* douleur »), se met, au dernier tercet, à affirmer l'avènement d'un sujet (« Et si verra que *je* suis trop heureux ») en pleine possession de soi et de ses souffrances (D'*avoir* au flanc l'aiguillon amoureux, / plein du venin dont il faut que *je* meure »)[262].

Herrera, de son côté, pour se démarquer encore plus de la demande pétrarquienne de pitié, insiste sur le regard qu'autrui pourrait porter sur le sujet poétique. Si le sonnet français affiche les conséquences subies par la *persona* pathétique (« me surmonte », « m'assault », « se fait vainqueur », etc.), chez le Sévillan c'est aux entreprises du sujet poétique lui-même qu'on a affaire au long du poème : « *Osé i temí* », « *desprecié* », « *subí* », « *Gasté* », « *veo* », « *pruevo* », etc. L'énumération des décisions prises par le sujet aboutit pourtant à une sorte de dépendance à l'égard d'un jugement extérieur : je ne trouve pas « *justo que s'estime / tan mal de quien tan bien rindió su pecho* ».

Cela tranche, comme on a vu plus haut, avec le choix ronsardien, car le sujet poétique se manifeste par son opinion sur la *vaine jeunesse*. Le public invité à le voir subir les conséquences des tourments amoureux finit le sonnet en sachant qu'il verra de même les manifestations de ses sentiments. L'« edad florida » que l'amant *herreriano* affirme mériter le respect de ses juges représente donc, chez Ronsard, une raison de ravissement pour le sujet poétique.

Analyser attentivement ce contraste met encore en relief le fait que ces sonnets présentent une structure globale dissemblable. Si leur « tonalité » finale diffère, il en va de même pour le chemin rhétorique qui amène le lecteur aux derniers vers du sonnet à travers des moments de tension et de détente.

L'*invitatio* qui marque profondément les deux quatrains du sonnet de Ronsard – l'appel à ceux qui souhaitent connaître le sujet *pathétique* – n'a pas d'équivalent dans le poème espagnol. Le public invité chez le Français à voir les tourments actuels d'un amant langoureux, se retrouve au seuil du livre *herreriano* face aux descriptions d'un passé imprégné des *giovenile errore* pétrarquiennes. Deux tensions différentes sont ainsi créées aux premiers vers des sonnets : d'un côté il y a un lecteur qui, sollicité par l'amant, attend l'apaisement de sa curiosité par la révélation de l'endroit où « voir une

[262] Voir Cécile Alduy, *op. cit.,* p. 365.

jeunesse suivre son malheur », alors que, de l'autre, on a affaire à un poème dont le début incite le lecteur à penser à la palinodie qui caractérise le *Voi ch'ascoltate*.

Le dessin rhétorique du texte ronsardien présente dans la *propositio exempli* des vers 7 et 8 la détente de l'invitation initiale : qu'il « Me vienne voir ». Le lecteur retrouve la réponse à la question implicite « Où voir ce dieu qui te surmonte ? » en découvrant que le recueil qu'il s'apprête à lire rapporte les tourments provoqués par l'amour mant. Cette première relation de tension/détente instaurée dans le français pourrait trouver son pendant dans la relation entre les quatrains et le premier tercet du texte d'Herrera. Si, chez Ronsard, on répond à une question qui pourrait être – subtilement – suggérée par le sujet poétique, dans le poème du Sévillan le lecteur attend de découvrir la position de l'amant par rapport à l'« *error [de] la edad florida* ». Serait-il devenu, comme l'amant du *Canzoniere*, un homme différent de l'amant juvénile ? Ressentirait-il de la honte face à ces expériences amoureuses ? Chercherait-il pitié et pardon pour la personne qu'il a été ?

La réaction au « défaut éthique » que pourrait représenter l'*edad florida* n'est pourtant pas manifestée chez Herrera par l'apprentissage des erreurs du passé mais par la tentative de se libérer « *del grave peso que mi cuello oprime* ». Cette manifestation contraire aux forces de l'amour contient encore une importante révélation pour les lecteurs des deux quatrains du poème : l'incapacité d'échapper à l'amour et la déclaration de l'état actuel de l'amant.

Le poème de Ronsard est agencé de manière à inviter le lecteur à lire le livre tandis que celui d'Herrera rejette l'apprentissage possible qui procéderait d'un regard rétrospectif. Le personnage poétique du Sévillan, même s'il le souhaitait, ne pourrait pas se débarrasser de ce poids et devenir, comme l'amant pétrarquien, autre qu'il n'est (« *altr'uom* »). Une première réponse est donc donnée au *giovenile errore* évoqué au début du deuxième quatrain – et une première détente surgit au sein du discours pétrarquien.

Nous avons ainsi affaire à deux sonnets construits sur des structures rhétoriques différentes : l'invitation initiale que le sujet poétique ronsardien fait à son lecteur contraste avec la palinodie des premiers vers du poème espagnol. D'un côté, il y a un amant qui attend le regard d'autrui sur ses souffrances amoureuses alors que, de l'autre, c'est l'amant lui-même qui projette son regard sur ses expériences amoureuses. A ces débuts succèdent l'exhortation (où pourrait-je voir une jeunesse suivre son malheur ?) et la réaction de l'amant aux *giovenile errore* (chercherait-il le pardon pour ses erreurs ?).

Les poèmes sont ainsi marqués par une divergence de la perspective temporelle. Le fort contraste chez l'auteur espagnol entre le passé des quatrains et le présent des tercets tranche avec la possibilité présentée au public de témoigner, dans le poème français, les souffrances que l'amant est en train d'endurer. Chez Ronsard il n'y a pas de place pour un regard rétrospectif et critique sur les amours de jeunesse – et le choix temporel, dans ce cas, contribue à déterminer ce que chaque lecteur pourra attendre de la suite des poèmes. Ces auteurs cherchent donc leur propre chemin pour se rapprocher du modèle italien ou s'en éloigner.

Ils sont pourtant tous deux soucieux d'introduire à l'entrée de leur recueil, une révision du vocabulaire pétrarquien. Par leur structure et la re-sémantisation de termes clés de l'univers amoureux, les textes ont le statut de sonnet-prologue. Ils présentent au lecteur l'univers conflictuel de l'amant qui endure les souffrances d'amour. Avec ce mélange de tension et de détente et ces contradictions propres aux sentiments amoureux, le lecteur s'attend à découvrir une structure de *canzoniere* où les poèmes se feront écho.

**B) Le prologue amplifiée : Le « pétrarquisme » de Boscán et l'« anti-pétrarquisme » bellayen**

**Du Bellay**

**I**

Je ne quiers pas la fameuse Couronne,
Sainct ornement du Dieu au chef doré,
Ou que du Dieu aux Indes adoré
Le gay chapeau la teste m'environne.

Encores moins veux-je, que l'on me donne
Le mol rameau en Cypre decoré,
Celuy, qui est d'Athenes honoré,
Seul je le veux, & le ciel me l'ordonne.

O Arbre heureux, que la sage Deesse
En sa tutelle, & garde a voulu prendre,
Pour faire honneur à son sacré Autel !

Orne mon chef, donne moy ardiesse
De te chanter, qui espere te rendre
Egal un jour au Laurier immortel.

**II**

D'Amour, de Grace, & de haulte Valeur
Les Feuz divins estoient ceinctz, & les Cieulx
S'estoient vestuz d'un Manteau precieux
A Raiz ardens, de diverse couleur.

Tout estoit plein de Beauté, de Bonheur
La Mer tranquile, & le Vent gracieux
Quand celle là naquit en ces bas Lieux.
Qui a pillé du Monde tout l'Honneur.

Ell'prist son Teint des beaux Lyz blanchissans,
Son chef de l'Or, ses deux Levres des Rozes,
Et du Soleil ses yeux resplendissans.

Le Ciel usant de Liberalité
Mist en l'Esprit ses Semences encloses,
Son nom des Dieux prist l'Immortalité.

**III**

Loyre fameux, qui ta petite Source
Enfles de maintz gros fleuves, & Ruysseaux,
Et qui de loing coules tes cleres Eaux
En l'Occëan d'une assez lente Course.

Ton chef Royal hardiment bien hault pousse
Et aparoy entre tous les plus beaux
Comme un Thaureau sur les menuz Troupeaux
Quoy que la Pau envieux s'en courrousse.

Commande doncq' aux gentiles Naiades
Sortir dehors leurs beaux Palaiz humides
Avecques toy, Fleuve Paternel.

Pour saluer de joyeuses Aubades
Celle, qui t'a, & tes Filles liquides,
Deïfié de ce bruyt eternel.

**IV**

L'heureuse Branche à Pallas consacrée,
Branche de Paix, porte le Nom de celle,
Qui le Sens m'oste, & soubz grand'Beauté cele
La Cruaulté, qui à Mars tant agrée.

Delaisse doncq' ô Cruelle obstinée !
Ce tant doulx Nom, ou bien te monte telle,
Qu'ainsi qu'en tout sembles estre Immortelle,
Sembles le Nom avoir par Destinée.

Que du hault Ciel il t'ait été donné,
Je ne suy' point de le croyre etonné
Veu qu'en Esprit tu es la Souveraine.

Et que tes yeulx à ceulx, qui te contemplent,
Cœur, Cors, Esprit, Sens, Ame, & vouloir emblent
Par leur Douceur angelique, & seraine.

**Boscán**

**I**

Nunca d'Amor estuve tan contento
que'n su loor mis versos ocupase;
ni a nadie consejé que s'engañase
buscando en el amor contentamiento.

Esto siempre juzgó mi entendimiento:
que d'este mal tod'hombre se guardase,
y así, porque'sta ley se conservase,
holgué de ser a todos escarmiento.

O vosotros que andáis tras mis escritos
Gustando de leer tormentos tristes,
Según que por amar son infinitos!,

mis versos son deziros: "O benditos
los que de Dios tan gran merced huvistes
que del poder d'Amor fuésedes quitos!"

**II**

Las llagas que, d'Amor, son invisibles,
quiero como visibles se presenten,
porque aquellos que umanamente sienten
s'espanten d'acidentes tan terribles.

Los casos de justicia más horribles
en público han de ser, porque'scarmienten
con ver su fealdad, y s'amedrienten
hasta los coraçones invencibles.

Yo traigo aquí la historia de mis males,
donde hazañas d'amor han concurrido,
tan fuertes, que no sé cómo contallas.

Yo solo en tantas guerras fui herido,
y son de mis heridas las señales
tan feas, que é vergüença de mostrallas.

**III**

Mas mientras más yo desto me corriere,
más converná mostrar mis desventuras;
que así serán pagadas mis locuras
con la triste vergüença que sintiere.

Y cada vez que bien marrepentiere,
gran logro llevaré de mis tristuras;
d'esta cura salrán otras mil curas
para mí y para quien verme quisiere.

Por el ancho camino por do fueren
todos verán mi triste monumento
y verán de mi muerte'l gran letrero.

Temblando quedarán en un monumento
cuantos allí miraren y leyeren
un modo de morir tan lastimero.

**IV**

Quién terná en sí tan duro sentimiento
que, 'n ver mi mal, la vuelta no dé luego?
Quién tan loco será, o será tan ciego,
Que los ojos no cierre a mi tormento?

Delante van las penas que'n mí siento
dando nuevas de mi desasosiego,
y en las manos llevando el bivo fuego
do ardiendo'stá mi triste pensamiento.

Los que tras mí vernán, si se perdieren,
no sé cómo podrán ser desculpados.
Morirán a sabiendas, si murieren.

Dinos serán de ser al campo echados,

por mano de las gentes que los vieren
tan adrede morir desesperados.

Les recueils de poésie amoureuse de cette période débutent normalement, à l'instar de leur modèle italien, par un sonnet-prologue. Ces textes, comme nous l'avons vu, aident les auteurs à renforcer l'appartenance générique de leurs recueils. Au tout début du livre, ils présentent aux lecteurs cet amour exemplaire que leur personna poétique a connu et les traits contrastés qui le caractérisent. Les sonnets-prologue sont quelquefois accompagnés par d'autres poèmes également chargés d'introduire le public à la poétique amoureuse du recueil. Nous aurions ainsi, au lieu d'un sonnet-prologue, affaire à un groupe de textes qui pourrait être caractérisé comme un « prologue amplifié ».

Le recueil amoureux publié par Du Bellay en 1549 semble confirmer cette intense connexion entre ses premiers poèmes. Comme le souligne Richard Katz :

> The first four poems, forming an introduction, a group of "explanatory invocations", also serve as a matrix; they present all the rhetorical figures most common to the sequence: antithesis of course, anaphora, expedition, praeteritio, accumulatio, antonomasia, periphrasis. What is more striking is that these sonnets introduce virtually every dominant theme and motif of the entire collection, and isolate that part of Petrarchan inheritance that Du Bellay will use[263].

Dans l'aire culturelle espagnole, comme nous le verrons, on trouve aussi un recueil pourvu d'un « prologue amplifié ». L'analyse des quatre premiers sonnets du *canzoniere* de Boscán montrera que, s'il y a bien une étroite connexion, à la différence de Du Bellay, ces textes présenteront au public les « tormentos tristes » de la personna poétique. Ils affichent le caractère exemplaire de son histoire amoureuse et le lecteur familiarisé avec l'œuvre de Pétrarque y repère le « *vario stile* » du livre italien. Cette description des tourments amoureux est suivie de textes encore plus clairement marqués par le modèle italien[264]. Ces poèmes, outre qu'ils soulignent le désir de l'amant d'exposer ses souffrances, s'approchent encore plus du *Canzoniere* par le regret et la

[263] « Les quatre premiers sonnets, responsables pour former une introduction, un groupe d'« invocations explicatives », représentent aussi une matrix. Ils présentent les figures rhétoriques les plus communs du recueil : antithèses, anaphore, accumulatio, antonomasie, périphrase. Ces sonnets présentent les thèmes centraux du recueil entier et les éléments hérités de Pétrarque » Richard A. Katz, *The Ordered Text: The Sonnet Sequences of Du Bellay*, New York, Peter Lang, 1985, p. 26.

[264] Voir I. Navarrete., *op. cit.,* p. 75 et Matteo Lefèvre, « Boscán ante Petrarca. El proyecto de cancionero imposible », *Studia aurea*, 2013, Vol. 7, p. 92.

« *vergüenza* » manifestés. La compensation de ses « *locuras* », par exemple, comme il est dit au début du troisième sonnet, aura lieu « *con la triste vergüenza que sentiere* ».

Nous avons ainsi affaire à deux manières très dissemblables de présenter au lecteur le discours amoureux qui occupera l'ensemble du livre. D'un côté, le poète français, en utilisant l'intertexte pétrarquéen, met en avant l'aimée et son désir de gloire, de l'autre Boscán explicite sa relation conflictuelle avec l'amour et les souffrances qu'il a endurées (« (…) *benditos / los que (...) / del poder d'Amor fuésedes quitos !* »). Cette première approche, au seuil des recueils, révèle déjà au lecteur que ces auteurs établissent un rapport très différent avec le modèle italien et que les deux livres sont organisés également de façon très diverse.

La relation qu'ils établissent avec Pétrarque est un point de comparaison important pour les sonnets d'ouverture de ces deux livres. L'empreinte de l'italien est au centre des premiers sonnets de chaque recueil. A preuve l'interpellation faite par le sujet lyrique dans chacun des deux sonnets : « Egal un jour au Laurier immortel » ; « *O vosotros que andáis tras mis escritos* ».

La célèbre adresse de Boscán à ses lecteurs (« *O vosotros que andáis tras mis escritos* ») – qui convertit les plaintes en écriture – saute aux yeux de son public comme un écho du « *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* ». Outre l'apostrophe à « vous » la référence est renforcée par des termes clés de l'univers pétrarquien. Comme chez Pétrarque, le sujet lyrique s'offre à un jugement collectif. La confession d'avoir été « *al popol tutto favola* » a son pendant chez l'espagnol à la fin du deuxième quatrain du sonnet : « *holgué de ser a todos escarmiento* ». Comme Pétrarque, le poète catalan affiche, à l'entrée du recueil, des sentiments négatifs sur son expérience amoureuse.

Le poète français, de son côté, comme nous le rappelions, présente l'olivier comme symbole de l'aimée, en écho au laurier pétrarquien[265]. Être couronné par cette branche relève d'une possible immortalisation à la fois de sa voix poétique et des traits sublimes de la femme. Mais contrairement à Boscán, Du Bellay n'évoque pas, dans le discours d'ouverture de *L'Olive*, l'instabilité provoquée par l'amour ou le regret ressenti par l'amant – qui marquent une partie des sonnets-prologue des recueils amoureux à l'époque. Le livre commence sur un ton épidictique qui met en avant la figure de la dame aimée, par un jeu symbolique entre son nom et l'arbre consacré à Athènes. Cette

[265] Sur le jeu sémantique et symbolique autour de l'olivier voir O. Millet., « Du Bellay et Pétrarque, autour de *L'Olive* », *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, pp. 255-256.

exaltation de la femme partage le centre du poème avec un appel à aider le poète à immortaliser son nom. L'apostrophe qui normalement appelle les lecteurs à venir voir les douleurs d'un amant exemplaire, dans ce cas est adressée à l'arbre qui symbolise la dame, l'olivier. Cette apostrophe établit à la fois un intertexte et une concurrence avec le modèle l'italien.

Comme nous le verrons, les poèmes suivants sont également marqués par les termes pétrarquistes des premiers sonnets. En ce qui regarde le poète espagnol, l'exposition des regrets d'un amant qui « *holg[ó] de ser a todos escarmiento* », propre à l'univers du *giovenile errore*, lie de manière explicite les sonnets I et II de son recueil. Le personnage exemplaire du premier sonnet exprime, au deuxième, le désir de rendre explicite ses plaies invisibles. Les vers disposés à la fin du sonnet-prologue – et qui servent d'avertissement au lecteur – font écho aux premiers vers du sonnet suivant : « *Las llagas que, d'Amor, son invisibles, / quiero como visibles se presenten* ». L'intertexte avec le *Canzoniere* est encore amplifié par la connexion entre les tercets du premier sonnet et les premiers vers du deuxième sonnet. Les lecteurs qui apprennent, au premier sonnet, le bonheur d'être éloignés de l'amour (« *O benditos / los que (…) / (…) del poder d'Amor fuésedes quitos !* ») découvrent, au deuxième sonnet, que les vers de Boscán s'emploieront à exposer les tourments amoureux de l'amant : « *Las llagas que, d'Amor, son invisibles, / quiero como visibles se presenten* ».

Le regard rétrospectif, caractéristique du premier poème du modèle italien, marque la fin de ce deuxième sonnet et amplifie encore l'intertexte pétrarquien à l'ouverture du *Libro II* de Boscán. Dans ce texte, le sujet poétique présente ces « *males* » au passé : « *Yo traigo aquí la istoria de mis males, / donde hazañas d'amor* han concurrido / (…) // *Yo solo en tantas guerras* fui herido ». Le poète catalan inscrit ainsi les premiers poèmes de son recueil dans ce qu'Adelia Noferi, pour parler de la référence temporelle du sonnet-prologue de Pétrarque, appelle une « *prospettiva ambigua del* flash back ». C'est à partir d'un regard présent que l'amant, gêné par les fautes du passé, fait le bilan de son histoire amoureuse.

Outre ce regard vers le passé, l'auteur espagnol se sert encore, dans ce texte, d'une référence centrale pour la poétique pétrarquiste. Au dernier vers du poème, l'amant resserre l'intertexte avec le modèle italien en révélant la « *vergüenza* » qui provient des « *heridas* » acquises aux batailles amoureuses. Le sentiment qui, chez l'italien, résulte du « *vaneggiar* » de la jeunesse est le même qui chez Boscán, découle de ses « *guerras* » : « *et del mio* vaneggiar *vergogna è 'l frutto* » ; « *Yo solo en tantas*

*guerras fui herido, / y son de mis heridas las señales / tan feas, que è* vergüença *de mostrallas* »[266].

Cette construction *boscaniana*, dont le but est d'amplifier l'*exordium* du *Canzoniere*, n'a pas d'équivalent chez l'auteur français. Le premier sonnet de Du Bellay, centré sur les louanges à l'aimée et sur le désir de gloire, indique déjà que le recueil n'insistera pas, dans ses débuts, sur la présentation d'un amant langoureux et exemplaire. L'analyse du prologue amplifié de Du Bellay le confirme. Si, chez le Catalan, l'adresse au public du premier sonnet est reliée aux termes pétrarquistes des sonnets suivants – ce qui permet d'ouvrir le livre à la manière de Pétrarque –, chez l'Angevin l'apostrophe à l'« Arbre heureux » est évoquée au deuxième sonnet de manière à subvertir le modèle italien.

L'utilisation que Boscán fait, dans les premiers sonnets de son livre, des termes centraux du sonnet italien, respecte l'*initium narrationis* des premiers sonnets du *Canzoniere*. Comparé au livre de Boscán, les premiers poèmes du *L'Olive* semblent vouloir déjouer la structure initiale du modèle toscan et empêcher le lecteur d'interpréter le recueil depuis la perspective d'une histoire continue. L'ordre que l'italien respecte dans son *initium narrationis* (*loci a re* (*causa* et *tempus*) et *a persona* (*patria* et *nomem*)[267]) est bouleversé chez Du Bellay car le *nomem* apparait dans son livre avant la *patria*. Si le livre italien mentionne le lieu de naissance de l'aimée (sonnet IV) avant de mentionner son nom (sonnet V), chez l'Angevin la représentation du nom de l'aimée (« Celuy, qui est d'Athenes honoré, / (…) / O Arbre heureux, (…) ») apparaitra avant même la mention à la *patria*. Il faut encore souligner que, comme nous le verrons plus loin, Du Bellay subvertira également l'utilisation que le poète toscan fait de la *patria*.

En ce qui concerne Boscán, le souhait d'exposer le caractère exemplaire et didactique de ses plaies (« *O vosotros que andáis tras mis escritos ... mis versos son deziros* » ; « *Las llagas que, d'Amor, son invisibles, / quiero como visibles se presenten, / porque aquellos que umanamente sienten / s'espanten d'acidentes tan terribles* ») se manifeste encore au troisième sonnet : « *Mas mientra más yo desto me corriere, / más converná mostrar mis desventuras ; / que así serán pagadas mis locuras / con la triste*

[266] Selon les commentaires de Navarrete, Boscán et Pétrarque exposent les deux leurs plaies en tant qu'une leçon morale à leurs lecteurs. Voir : I. Navarrete., *op. cit.,* p. 76.
[267] Selon le commentaire de Santagata au deuxième sonnet du *Canzoniere* : "Si 1 risponde ai canoni dell'*exordium*, la serie 2-5 rispetta quelli dell'*initium narrationis*, con l'utilizzazione di *loci a re* (2 *causa*, 3 *tempus*) e a *persona* (4 *patria*, 5 *nomem*)". F. Petrarca., *op. cit.*, p. 13.

*vergüença que sentiere* ». Exposer son *giovenile errore* ne représente pas seulement une manière de payer pour ses fautes, mais encore la possibilité d'en tirer un grand profit : « *Y cada vez que bien marrepintiere, / gran logro llevaré de mis tristuras* ». Le discours qui se tournait majoritairement vers l'interlocuteur, est utilisé au sonnet III pour relier les premiers poèmes du livre et faire écho à l'expérience pétrarquienne. La honte exposée, comme pour l'Italien, ne représente pas simplement un apprentissage pour le public, mais également, pour l'amant, une formation éthique.

Pour l'Angevin, les références à Pétrarque servent à déjouer, dans les premiers sonnets du recueil, l'*initium narrationis* du *Canzoniere*. Outre le basculement de la place occupée par la *patria* et le *nomem*, la manière particulière de présenter la *patria* servira à subvertir le modèle italien. Chez Pétrarque, la patrie est évoquée, comme on sait, par la mention du lieu de naissance de l'aimée. Le recueil français, de son côté, en mentionnant la Loire, évoque le lieu de naissance du poète/amant. Cela fait penser au modèle italien mais, de même que l'ordre de l'*initium narrationis* est bouleversé, l'utilisation de la *patria* semble viser la subversion du *Canzoniere* de Pétrarque[268].

L'analyse du cinquième sonnet du livre français, confirme le désir bellayen de subvertir le modèle italien :

> C'etoit la Nuyt que la Divinité
> Du plus haut Ciel en Terre se rendit
> Quand dessus moy Amour son Arc tendit
> Et me fist Serf de sa grand'Deïté.
>
> Ny le sainct Lieu de telle Cruauté,
> Ny le Tens mesme assez me deffendit :
> Le coup au Cœur par les yeuls descendit
> Trop ententifz à ceste grand'Beauté.
>
> Je pensoy'bien que l'Archer eust visé

[268] Sur la pratique bellayenne d'inverser les concepts qu'il adopte de ses modèles, voir les commentaires de Millet sur les derniers sonnets du *L'Olive* de 1550. Selon le critique français, le poète, en faisant référence à Vittoria Colonna dans son sonnet 113, « inverse la perspective qui est celle de la poétesse italienne, celle d'une humilité pénitentielle mesurant la distance infinie qui sépare la terre du ciel, de même qu'il renverse celle de son modèle, Daniello, qui s'achève sur la mention de la recherche vaine, sur la terre, de la paix. » J. Du Bellay., *Œuvres complètes*, sous la direction d'Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 269.

A tous les deux, & qu'un mesme Lien
Nous deust ensemble egalement conjoindre.

Mais comme Aveugle, Enfant, mal avisé,
Vous a laissée (helas) qui etiez bien
La plus grand'Proye, & a choisi la moindre.

Ce poème contient des références directes aux sonnets II et III du *Canzoniere* : « Quand dessus moy Amour son Arc tendit » / « *celatamente Amor l'arco riprese* » (sonetto II) ; « C'etoit la Nuyt que la Divinité » / « *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* » (sonetto III). Ces mentions de la domination de l'amour (« son Arc tendit ») et du moment où elle a eu lieu (« C'estoit la Nuyt »), sont des références évidentes au modèle italien. Ceux qui connaissent Pétrarque, en lisant le sonnet bellayen ne peuvent donc pas s'empêcher de penser aux sonnets II et III du *Canzoniere*.

Néanmoins, chez Du Bellay, l'emplacement de ces *topoi* renverse l'ordre proposé par Pétrarque : le *locus a re* est disposé après le *locus a persona*. Le recueil français, comme nous le voyons aux vers de son cinquième sonnet, mentionne le jour de l'*innamoramento* (« C'etoit la Nuyt que la Divinité », V) bien après le jour de la naissance de l'aimée (« Quand celle là naquit en ces bas Lieux. », II). Comme nous l'indiquions plus haut, présenter la naissance de l'aimée de manière « prématurée » représentait déjà un indice du désir de déjouer l'ordre suivi par Pétrarque au début de son livre. Placer après ce texte un sonnet qui fait référence à la domination de l'amour sur l'amant renforce encore cette impression. Le cinquième poème de *L'Olive* dialogue ainsi intensément avec son « prologue amplifié » de manière à renforcer le projet bellayen de rivaliser avec le modèle italien.

Comparer les « prologues amplifiés », et leur attachement – ou pas – au modèle pétrarquien, permet d'envisager la structure globale du recueil. Car les différences entre Boscán et Du Bellay dans les temps verbaux employés dans les premiers sonnets peuvent servir comme indice de leur architecture. Un *prima* et *poi*, caractéristique de la transformation subie par l'*anima* pétrarquienne, marque, par exemple, plus intensément le début du *Libro II* de l'espagnol que les premiers sonnets de *L'Olive*. preuve ces vers de Boscán : « holgué *de ser a todos escar*miento » (premier sonnet) ; « *Yo solo en tantas guerras* fui herido » (deuxième sonnet). Le sujet poétique boscanien, de même que le modèle italien, projette ainsi un regard conscient vers son passé honteux, en

confessant qu'il tirera un profit de son exposition. Ce cadre inscrit l'ensemble du livre dans la catégorie du *Libro-canzoniere*, que « *per poter essere tale, non semplice raccolta assicurata da connettori formali, dovrà esporre l''avventura organica d'una anima' (Contini) e quindi connettere, 'racolligere', l'intera personalità dell'autore*[269] (…) »

Outre qu'il n'affiche pas son « intera personalità » au début du livre – son sujet poétique se montrant avant tout en quête de gloire – Du Bellay déjoue encore le centre même de l'*initium narrationis* de Pétrarque. La structure choisie pour présenter au lecteur le recueil amoureux relève ainsi du désir de s'éloigner de l'équilibre pétrarquien entre récit et thèse morale. Le poète indique à son public, dès le début de son livre, qu'il ne pratiquera pas les connexions herméneutiques qui caractérisent l'histoire pétrarquienne. Pour que la structure globale du livre tienne débout et qu'il ne soit pas une « *semplice raccolta assicurata da connettori formali* » il faut pourtant instaurer d'autres types de connexions capables de former une architecture repérable et porteuse elle-même de sens. L'auteur semble ainsi indiquer que l'organicité de son livre se base sur une structure différente de celle qui révèle l « *avventura organica d'una anima* ». Ainsi, elle relèverait, plutôt que d'une progression narrative, d'une correspondance dialogique entre les poèmes.

[269] « pour être considéré comme tel, et pas comme un simple recueil, doit afficher l'« aventure organique d'une âme » (Contini) et donc connecter l'intégralité de la personnalité de l'auteur » Roberto Antonelli, « Bifrontismo, Pentimento e Forma-canzoniere », *La palinodia – Atti del XIX Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1991)*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 1998, pp. 47-48.

# Chapitre II
# La structure globale du recueil

## A) *Algunas Obras* de Herrera *Les Amours* de Ronsard

> Comme Dieu grand ouvrier, fist de rien toute chose
> Son oeuvre aussi de peu le Poète compose.
> Mais quand un homme va pour un plaisant soulas
> Dans quelque beau jardin, dressé par entrelas
> D'aires, de pourmenoirs et de longues allées,
> Partis diversement en sentes egallées;
> S'il marche dedaigneux par dessus les plançons
> Des aires, compartis en diverses façons
> Et qu'il rompe en passant les bordures tondues,
> Et d'un gentil dedal les hayettes fendues,
> Au lieu d'aller joyeux par les petits sentiers,
> Divisant le parterre en ses divers quartiers,
> Le jardinier fasché de voir les pieds superbes
> De ce hautain gaster son jardin et ses herbes,
> De mots injurieux à lui s'adressera
> Et hors de son jardin, dépit le chassera.
>
> Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art poétique*

Construire le seuil du livre avec les éléments étudiés dans nos analyses précédentes semble indiquer, dès l'ouverture du recueil, que son architecture est concertée. Le récepteur est ainsi conditionné à ne pas l'interpréter comme un assemblage de textes disjoints mais à considérer l'écho d'un poème à l'autre et à repérer les modes d'organisation d'un tout organique. Le poète ferait d'emblée preuve du soin manifesté par le jardinier de l'épigraphe de Vauquelin de la Fresnaye. Si la métaphore du jardin est topique, elle décrit une nature domestiquée et un recueil soigneusement organisé par son auteur. Les espaces du livre seraient ainsi divisés en sous-ensembles variés (« partis diversement » ; « compartis en diverses façons » ; « divisant le parterre

en divers quartiers ») et encadrés (« bordures », « plaçons », « hayettes ») afin d'en maîtriser la « promenade herméneutique » du récepteur.

La présence de termes clés pour la poétique de Pétrarque, caractéristique de la plupart des seuils de ces recueils, et la manière dont ils y sont utilisés, sert encore comme un premier indice du type d'architecture voulu par le poète. Comme on l'a vu plus haut, le poète, en construisant une espèce de « prologue amplifié » pour son livre, tâche d'indiquer quel rapport – de proximité ou d'éloignement – il entretient avec le modèle italien. Ainsi, dès les premiers sonnets, nous pouvons envisager si le *procès narratif* du *Canzoniere* sera respecté – ou si l'on aura affaire à la déconstruction de ce modèle.

Néanmoins, la complexité du recueil amoureux conduit parfois la critique à des divergences d'interprétation. Le recueil de Fernando de Herrera en fait preuve. Comme on l'a souligné, une partie de ses commentateurs l'inscrit à la lignée du modèle italien alors qu'une autre considère sa structure comme une tension non résolue entre deux forces opposées. Dans un texte mentionné précédemment et intitulé *Más sobre el orden de los cancioneros poéticos : el caso de* Algunas obras *de Fernando de Herrera*, Begoña López Bueno analyse la manière dont les poèmes ont été disposés dans le livre et conclut qu'il appartient au groupe qui s'écarte du modèle pétrarquien. Selon elle, le recueil respecte une organisation circulaire dont le centre est formé par son *Elegía IV*. La centralité de ce texte, pour Begoña, repose non seulement sur son emplacement (il est au centre physique du recueil) mais aussi sur le fait qu'il met en œuvre le noyau thématique du livre :

> Un evidente parentesco une esta elegía con el soneto prólogo que antes mencionaba. Aquí como allí (aquí de manera más discursiva, allí de modo más sintético), el poeta, tras proclamar que la superación ha sido imposible, se abandona a su "furor". Se trata de un claro vínculo estructural, que pone de relieve aún más la función de esta elegía y hace comprender la estudiada estructura de *Algunas abras*, antología dispuesta en un sentido circular o concéntrico, cuya más clara pista es la más que evidente relación significativa entre el soneto primero y el último[270].

Mais le recueil d'Herrera a été aussi interprété comme un héritier de la structure du *Canzoniere*. Inoria Pepe Sarno et Santiago Fernández Mosquera interprètent de cette

[270]« Un lien étroit unifie cette élégie et le sonnet-prologue. Dans les deux cas le poète se rend à sa « fureur ». Il s'agit d'un lien qui met en relief le rôle joué par l'élégie et révèle l'arrangement de *Algunas Obras*, anthologie qui respecte une architecture circulaire soulignée par le lien entre le premier et le dernier sonnet. » Begoña López Bueno, *op. cit*., pp. 55-56.

manière les *Algunas obras* du poète sévillan. Pepe Sarno utilise la connexion entre certains sonnets du recueil pour y voir une « storia narrata ». Elle attire, par exemple, l'attention sur le fait que le premier sonnet représente une introduction à l'histoire amoureuse. Ce texte établirait encore un lien avec le dernier sonnet du livre. La critique italienne s'appuie sur le fait qu'« *entrambi sonetti tracciano a grandi linee la storia di un amore tra passato e presente, tra memoria e dolore*[271] » pour développer son interprétation. Ils se connectent entre eux, selon elle, en reprenant les mêmes phrases. Ainsi, cette trame aurait été tissée pour qu'un discours amoureux se « développe » au fil des poèmes.

Fernández Mosquera, de son côté, pour inscrire le livre sévillan dans la structure pétrarquienne, défend « *un concepto de cancionero petrarquista más abierto, que no necesita, por ejemplo, los poemas* in vita ed in morte *o una narratividad marcada, que es difícil hallar en* Algunas obras[272]. » Il propose pour cela une division du livre en quatre parties. Ces parties, selon lui, établissent une relation séquentielle entre elles et cette séquence compose un système cohérent et pétrarquiste.

Les trois interprétations proposées par ces critiques se fondent sur des éléments précis et elles mettent en valeur des sections centrales du recueil. Attirer, par exemple, l'attention sur la forte connexion entre les premier et dernier sonnets du livre, comme le fait Pepe Sarno, s'avère capital dans l'analyse de sa structure. Mais contrairement à elle, nous pensons que ce lien entre le début et la fin du recueil marque justement un certain éloignement par rapport au modèle pétrarquien. Le rapport que ces textes établissent entre eux rapprocherait ainsi la structure du recueil de la circularité défendue par López Bueno. Pour tâcher de mieux comprendre la complexe disposition des poèmes à l'intérieur des *Algunas obras* il nous semble fructueux de mettre sa structure en parallèle avec celle d'un autre recueil construit sur ce « debat permanent ». C'est à quoi s'emploiera ce chapitre en établissant un rapprochement entre les *Amours* de Ronsard et le livre du poète sévillan. Cette comparaison devrait permettre de considérer plus globalement l'architecture de chacun des deux recueils.

### a) Les liens entre le début et la fin du recueil : la vaine tentative de se libérer de l'amour

[271] « les deux sonnets décrivent l'histoire d'un amour placé entre le passé et le présent, la mémoire et la douleur » Inoria Pepe Sarno, *op, cit.*, p. 492.
[272] « un concept plus ouvert qui n'a pas besoin de poèmes *in vita* et *in morte* ou d'une narrativité explicite, ce qu'on ne retrouve pas dans les *Algunas obras* »Santiago Fernández Mosquera, *op. cit.*, p. 15.

Il nous semble intéressant d'entamer le rapprochement de ces deux œuvres par une brève analyse des liens entre les premiers et derniers poèmes du recueil espagnol[273]. Ces liens invitent à ne pas inscrire le recueil dans la lignée de l'histoire pétrarquienne. Ils ne concernent pas seulement, comme le pense Pepe Sarno, les deux sonnets mais plutôt deux « blocs » de sonnets : les cinq premiers (I-V) et les cinq derniers (LXXIV-LXXVIII).

Herrera construit la fin de son livre avec les mêmes éléments que l'on trouve au début. Cela saute aux yeux du lecteur attentif. L'impuissance qui marque une partie des derniers sonnets du livre, par exemple, (« *Dond'el dolor me lleva, buelvo el passo / tan cansado i perdido* (…) » – LXXIV) caractérise déjà les premiers poèmes. C'est aux premiers sonnets du recueil que l'amant affiche la « fuerça » de son *hado* : « *Voi siguiendo la fuerça de mi hado* (II) ». Celui-ci représente une force à laquelle l'amant n'arrive pas à s'opposer : « *Tal vez pruevo (mas, qué me vale?) alçarme / del grave peso que mi cuello oprime, / aunque falta a la poca fuerça el hecho. » (I); « Dond'el dolor me lleva, vuelvo el passo, / tan cansado i perdido, que no tengo / para arribar fuerça, i nunca vengo / a conceder holgança al cuerpo lasso*. » (LXXIV).

Néanmoins, l'amant tâche toujours de s'opposer à cet *error* – bien qu'il soit incapable de l'affronter, essayer de le combattre joue un rôle central au commencement et à la fin du livre, qui montrent que l'amant ne s'abandonne pas délibérément à l'amour.

La tentative d'opposer une « barrière » à l'amour est le point commun à ces deux groupes de sonnets. Au début comme à la fin, on a affaire à des tentatives inabouties ou aux plaintes d'un amant qui cherche à redresser son « *cuello ierto* ». Ces « barrières » et cette bataille créent donc, dès les premiers sonnets, une tension qu'on s'attend à voir résolue à la fin. Pourtant, il commence et finit sur le même ton : celui de l'échec, de la prière et de l'incertitude.

Pour cristalliser cette image d'une tentative inaboutie, l'auteur dispose aux extrémités du livre deux textes semblables. En se servant de l'eau et du feu, éléments contraires par excellence, le poète révèle l'inutilité du combat. Il indique de même la

[273] Cet artifice n'est d'ailleurs autre que l'on recommande pour que le poème héroïque tienne ensemble : « le Poète s'acheminant vers la fin, et redevidant le fuzeau au rebours de l'Histoire, porté de fureur et d'art […] et sur tout favorisé d'une prevoyance et naturel jugement, face que la fin de l'ouvrage par une bonne liaison se rapporte au commencement. » P. de Ronsard., *Œuvres Complètes*, t. XVI, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, 1951, p. 4.

pérennité de ces tentatives et la place centrale qu'elles ont dans le déploiement du discours. L'amant, au troisième sonnet du livre, cherche à couvrir son cœur de glace pour contrer le feu de l'amour. Le pendant est le sonnet LXXVI où l'écart thermique trouve un équivalent dans l'opposition de l'eau et du feu. Si, d'un côté, la glace n'a pas pu empêcher le feu de dominer le cœur de l'amant, de l'autre, même les eaux d'un fleuve ne pourront pas le faire : « *Pensé, mas fue engañoso pensamiento, / armar de duro ielo el pecho mío, / porqu'el fuego d'Amor al grave frío / no desatasse en nuevo encendimiento » (III) ; «Al fin gasto el umor i cessa el viento, / i esala el fuego con incendio tanto, / que, d'úmido, te haze ardiente río* » (LXXVI).

D'autres sonnets suivent, où le feu reste un élément central. Ces textes tissent encore un lien entre le début et la fin du recueil. Au sonnet IV, par exemple, le regard de la dame, responsable de la naissance de l'amour chez l'amant, est représenté par la « *pura luz* » qui consume l'amant. L'avant-dernier poème du livre, de son côté, commence par un appel à l'amour pour qu'il cesse la destruction causée par son feu : « *Cesse tu fuego, Amor, cesse ya, en tanto / que respirando de su ardor injusto, / pruevo a sentir este pequeño gusto / de ver mi rostro umedecido en llanto*. » Au sonnet suivant, le dernier du recueil, nous avons encore affaire à l'image de la consomption par le feu pour décrire les souffrances provoquées par l'amour : « *Amor : En un incendio no acabado / ardí del fuego tuyo, en la florida / sazón, i alegre, de mi dulce vida, / todo en tu viva imagen trasformado.* »

Il est important d'attirer encore l'attention sur le fait qu'à la fin du recueil le lecteur se retrouve face à un amant qui qualifie son histoire d'« *un incendio no acabado* ». L'attente d'un possible achèvement du discours amoureux est frustrée quand, au dernier sonnet du livre, le « *vano error* » est mentionné comme faisant partie de l'« *aora* » : « *I aora, ô vano error!, en este estado / no con llama en cenizas escondida, / mas descubierta, clara i encendida, / pierdo en ti lo mejor de mi cuidado*. » (LXXVIII) Au lieu de finir l'histoire de son amour par la révélation de l'aboutissement d'une transformation – la sublimation de l'amour charnel, par exemple –, l'amant la termine en insistant sur la supplique qui marque le recueil entier : « *Abra la luz la niebla a tus engaños, / antes qu'el lazo rompa el tiempo, i muerto / sea el fuego del tardo ielo mío* ».

Or, plus que le partage de certains éléments, c'est l'appel à la fin des « *engaños* » qui semble lier de façon très étroite le début et la fin du livre. Herrera, en les liant, renforce le caractère de son discours amoureux et révèle la structure de son

recueil. Début et fin du livre sont liés de manière à montrer qu'il ne relève pas d'un processus narratif. Ils inscrivent le recueil moins dans la lignée de la structure pétrarquienne que dans celle d'une architecture ouverte, fondée sur une quête permanente. Comprendre ce lien est donc fondamental pour interpréter la façon dont les poèmes ont été disposés à l'intérieur du livre.

En ce qui regarde le recueil français, nous avons également affaire à une connexion entre les premiers et les derniers sonnets. Au début comme à la fin, l'amant révèle son impuissance à se libérer de l'amour. L'atteste, par exemple, le sonnet CLXXX, un des derniers du livre. Dans ce texte, le personnage amoureux reconnait qu'il ne s'est pas libéré des "flesches" qui l'"encloue[nt]". C'est en adressant un vœu à la liberté qu'il confirme cet échec :

> Si hors du cep où je suis arresté,
> Cep où l'Amour de ses flesches m'encloue,
> J'eschape franc, & du ret qui m'ennoue
> Si quelquefoys je me voy desreté:
>
> Au cuoeur d'un pré long de gents escarté,
> Que fourchument l'eau du Loyr entrenoue
> De gazons verdz un temple je te vouë,
> Heureuse, saincte & aime Liberté. (CLXXX)

Cette image de l'amant encloué et attaché apparaît dès le début du recueil. Au troisième sonnet, par exemple, l'amant révèle que son âme est prisonnière "retz d'or" des yeux de l'aimée. Aux sonnets suivants il se présentera comme un "esclave" (IV) dont le cœur a été attaché "De cloudz de feu sur le froid de sa glace" (V). Il dit encore que le "regard d'une horrible Meduse" (VII) le transforme en pierre.

Un poème placé un peu plus loin établit un lien encore plus net avec le sonnet CLXXX. Au sonnet XIII, outre les références à l'emprisonnement de l'amant (« Fiché, cloué, dessus ta rigueur dure »), on trouve un appel à la liberté. Dans ce poème, l'amant compare sa figure à celle de Prométhée. Comme lui, il est cloué contre le rocher de la rigueur cruelle de sa dame : "Contre le roc de ta rigueur cruelle / Amour m'atache à mille cloux d'aymant." (XIII). Cette contrainte n'est pas un fait anodin mais un état auquel on veut échapper :

Mais de cent maulx, & de cent que j'endure,
Fiché, cloué, dessus ta rigueur dure,
Le plus cruel me seroit le plus doulx,

Si j'esperoys, apres un long espace,
Venir vers moi l'Hercule de ta grace,
Pour delacer le moindre de mes nouds.

Ce poème est aussi lié aux textes qui l'entourent, où l'on retrouve le désir de liberté et la mention d'un personnage mythique. Au sonnet XII, par exemple, l'amant est défini comme un « Promethée en passions » : « Un Promethée en passions je suis ». Au sonnet XIV, l'amant se plaint que son âme a été ravie par la contemplation de l'aimée et il demande à être liberté des liens qui l'emprisonnent : "O liberté combien je te regrette! / Combien le jour que je vy t'absenter, / Pour me laisser sans espoir tourmenter / En ceste genne, où si mal on me traicte!"

Ainsi, dans les *Amours*, comme dans le recueils espagnol, l'amant dévoile, au début et à la fin, ses vaines tentatives pour se libérer de l'amour. Chez Ronsard, le Prométhée des premiers sonnets finit le livre en demandant toujours le relâchement de ses nœuds. Comme dans les *Algunas obras*, les clameurs de l'amant ne seront jamais considérées, comme l'atteste le sonnet CLXXX.

### b) La coexistence d'éléments opposés, ciment de la structure du recueil

Ces analyses montrent que la structure de ces recueils les éloigne du modèle pétrarquien. Au lieu de s'appuyer sur une narrationet sur la sublimation divine de l'amour, Ronsard et Herrera organisent leurs recueils autour d'une lutte – non résolue – entre des forces contraires[274]. Malgré ces similitudes, la structure de ces livres repose sur deux dynamiques différentes. D'un côté on a affaire à une architecture basée sur la

[274] Comme le souligne Robert Melançon dans son texte sur la structure des *Amours* : « Dans les *Amours*, la passion n'a pas d'histoire. Elle ne progresse pas par un enchainement de phrases successives, où elle naîtrai, croîtrait, entraînerait la souffrance du désir insatisfait et sans cesse plus pressant, puis sa satisfaction ou sa sublimation ou son épuisement. Tout y est donné simultanément, plaisir et souffrance, bonheur d'être captif d'Amour et nostalgie de la liberté, désir sensuel et sublimation néoplatonicienne. » R. Melançon., « Sur la structure des *Amours* de 1552 de Ronsard », *Renaissance et Réforme*, I, 2, 1977, p. 123.

cohabitation conflictuelle des phénomènes contraires (liberté/enfermement ; mort/vie) et, de l'autre, à une tentative continue mais toujours inaboutie pour se libérer de l'emprise de l'amour.

Dans le recueil français, ces contrastes sont présentés dans les poèmes qui suivent les sonnets XII-XIV. Au sonnet XVII, par exemple, nous apprenons que l'amant ne pourra jamais dénouer les « retz » (sonnet III) qui enlaçaient son âme, car l'image de l'aimée "Par un destin dedans [s]on cuoeur demeure". L'évocation, dans ce sonnet, de l'enlacement rend encore plus explicite le lien avec les textes précédents : "Oeil, main & crin, qui flammez & gennez, / Et r'enlassez mon cuoeur que vous tenez / Au labyrint de vostre crespe voye" (XVII). Les cheveux de la dame sont décrits dans ce texte comme ce qui "delie", "serre", "lie" et "noue" l'amant à l'amour.

Cette image, gravée à l'esprit de l'amant, sera encore utilisée dans les poèmes suivants pour évoquer son emprisonnement :

> Ce beau coral, ce marbre qui souspire,
> Et cest ébénne ornement d'un sourci,
> Et cest albastre en vouste racourci,
> Et ces zaphirs, ce jaspe, & ce porphyre,
> (…)
> Me sont au cuoeur en si profond esmoy
> Qu'un autre object ne se presente à moy,
> Si non le beau de leur beau que j'adore, (XXIII)

Ensuite on trouve le sonnet XXV qui fait toujours écho à l'image de l'amant attaché par les nœuds puissants des beautés de la dame. Il vient rendre encore plus saisissante la représentation de cet attachement car une autre notion surgit, celle de l'esclavage. L'amant est un esclave, un serf des "deux flambeaulx de [s]a vie" ("Je ne voy pré, fleur, antre, ny rivage, / (…) / Que peinte en eulx, il ne me semble voyr, / Ceste beaulté qui me tient en servage" XXVIII). Le filet formé par les cheveux de la dame n'agit pas simplement sur ses muscles mais aussi sur son comportement. La servitude acquiert une nature presque volontaire. Liés aux premiers vers du recueil ("Il cognoistra combien la raison peult / Contre son arc, quand une foys il veult / Que nostre cuoeur son esclave demeure" I), les deux quatrains du sonnet affichent la perte de raison causée par les yeux de l'aimée :

Ces deux yeulx bruns, deux flambeaulx de ma vie,
Dessus les miens fouldroyans leur clarté,
Ont esclavé ma jeune liberté,
Pour la damner en prison asservie.

De voz doulx feux ma raison fut ravie,
Si qu'esblouy de vostre grand' beaulté,
Opiniastre à garder loyaulté
Aultres yeulx voyr depuis n'euz envie. (XXV)

En évoquant ainsi l'esclavage et la perte de la raison, le poème se relie aux sonnets précédents, car l'aspiration à la liberté, exprimée dans les premiers sonnets, est catégoriquement déniée : l'amant manifeste désormais un état presque volontaire de servitude. On découvre ici un trait caractéristique de l'architecture du recueil : la révélation de l'impossibilité de se libérer des attaches de l'amour et la cohabitation de deux forces contraires qui n'arrivent pas à se neutraliser. Nous verrons que, au long du recueil, la montée et la chute, la vie et la mort, se font écho et que la structure repose justement sur cette association d'éléments contraires. La mention de la mort, dans un sonnet, est ensuite reprise dans une série de poèmes évoquant la vie et rappelant au lecteur que l'amour est une force qui « r'enflamme et r'englace » le cœur de l'amant, qui lui fait « espérer et craindre », « se taire et supplier » (XII).

L'aspiration de l'amant à se libérer d'une force à laquelle il n'arrive pas à s'opposer, est également essentielle dans la révélation du caractère organique du recueil d'Herrera. Mais chez l'Espagnol, le renvoi à des termes opposés est moins insistant à l'intérieur du recueil. C'est à un essai continu d'affranchissement que l'on a affaire. Comme le souligne López Bueno dans un passage déjà cité plus haut, « *en el* caso *poético herreriano es la sensación de debate permanente y abierto, de conflito no superado entre contrarios, idéntico al principio y al fin de la colección, totalmente opuesto por tanto a la idea de* proceso *y menos aún de* progreso »[275]. A preuve l'Elegía I. Ce « *conflito no superado idéntico al principio y al fin* » se manifeste au tout début du poème, où le lecteur retrouve, une fois de plus, les éléments centraux des six premiers

[275] López Bueno, Begoña., *op. cit.* p. 45-46.

sonnets. Ce texte, en suggérant une possible libération de l'amant, fait penser aux transformations demandées à l'ouverture du livre. Ces vers font ainsi écho à l'« *osadía* » – et à son échec – manifestée au premier tercet du Soneto I (« *Tal vez pruevo (mas, que me vale?) alçarme / del grave peso que mi cuello orpime, / aunque falta a la poca fuerça el hecho* »):

> Si el grave mal qu'el coraçón me parte
> i siempre tiene en áspero tormento,
> sin darme de sossiego alguna parte,
>
> pusiesse fin al mísero lamento
> qu'en los úmidos cercos de mis ojos
> conoce sólo su perpetuo assiento,
>
> podría yo, señor, vuestros enojos
> consolar, como bien exercitado
> del ansiöso afán en los despojos.
>
> Pero nunca permite Amor airado
> que yo levante la cerviz cansada,
> o en algo desocupe mi cuidado.

La référence au premier poème du recueil ne tient pas simplement au ton mais également à la répétition de certains termes utilisés auparavant. L'amant, dont le « *cuello* » était, au premier sonnet, opprimé par l'amour, révèle son impuissance à hausser sa « *cerviz cansada* ». Il en va de même pour les deux premiers vers du Soneto II. Ils font écho aux vers 13 et 14 de l'élégie : « *Voi siguiendo la fuerça de mi hado / por este campo estéril i ascondido » (II) ; « Por la prolixa senda i no acabada / de mi dolor prosigo (...) » (Elegía* I). Ou encore pour les vers du *Soneto* V qui font écho à ceux de l'*Elegía* : "*Órrido ivierno, que la luz serena / i agradable color del puro cielo / cubres d'oscura sombra i turbio velo*" (V) ; "*Mas veo mi serena Luz hermosa / cubrirse (...)" (Elegía* I).

Cette reprise qui caractérise une partie de ce long poème, revient dans les sonnets suivants. Dans les six poèmes disposés entre les deux premières élégies du livre

(sonnets VII-XII), nous retrouvons encore cet essai de hausser le cou et de chercher la liberté :

> No puedo sufrir más el dolor fiero,
> ni ya tolerar más el duro assalto
> de vuestras bellas luzes, antes falto
> de paciencia i valor, en el postrero
>
> trance, arrojando el yugo, desespero,
> i por do voi huyendo el suelo esmaltado
> de rotos lazos, i levanto en alto
> el cuello osado, i libertad espero. (VII)

La révélation d'une douleur insupportable (« *No puedo sufrir más el dolor fiero* ») se rapproche de l'échappée suggérée par les premiers vers de l'élégie. Néanmoins, ici, comme là-bas, à l'« *osado* » désir de se libérer vient s'opposer une force bien supérieure :

> Mas, que vale mostrar estos despojos,
> i la ufanía d'alcançar la palma
> d'un van atrevimiento sin provecho? (VII)

À cette tentative avortée vient s'ajouter, au sonnet suivant, l'image du guerrier qui prend son bouclier pour faire face aux assauts de l'amour. Cet essai de les contrer (« *procure contrastar tu fiero intento*. »), comme dans les exemples précédents, ne parvient pourtant pas à leur résister :

> Las armas, en el templo ya colgadas,
> visto, i el azorado escudo embraço,
> i en mi vengança salgo a la batalla.
>
> Mas, ai!, qu'a las saetas, que templadas
> en la luz de mi Estrella están, i al braço
> tuyo no puede resistir la malla. (VIII)

La démarche audacieuse de celui qui s'empare de ces armes pour se défendre échoue et il retombe dans le filet de l'amour. L'amant qui se voyait libéré de cette prison, est obligé de l'« *azorado escudo embraç[ar*] ». Ce n'est pas seulement à la reprise des mêmes images que l'on a affaire mais à une référence au mouvement cyclique lui-même :

> Cuando más descuidado i más contento,
> rebuelves a meterm'en tanto estrecho;
> oblígasme, cruel, qu'a mi despecho
> procure contrastar tu fiero intento. (VIII)

On peut considérer cette retombée dans les nœuds de l'amour comme un équivalent de la réutilisation systématique de certaines images. L'amant qui retombe dans les cruautés amoureuses révèle un peu plus loin que, comme dans le *Soneto* II, il marchera « *por esta solitaria tierra* » :

> Yo voi por esta solitaria tierra,
> d'antiguos pensamientos molestado,
> huyendo el resplandor del Sol dorado
> que de sus puros rayos me destierra. (XII)

L'image d'un effort vain – et d'un constant retour au point de départ – est d'ailleurs reprise par Herrera un peu plus loin. En faisant référence à Sisyphe, au *Soneto* XXVI l'amant assimile sa destinée à celle du personnage mythique. Il s'efforce d'atteindre le sommet de la montagne pour toujours retomber et cette fatalité caractérise le *perpetuum mobile*[276] de l'« histoire » amoureuse – une « histoire » qui bute sur la même scène et ne connaît jamais le déploiement temporel d'un récit :

> Subo con tan gran peso quebrantado,
> por esta alta, empinada, aguda sierra,
> que aún no llego a la cumbre, cuando ierra

[276] Sur la prégnance du *perpetuum mobile* à la Renaissance, voir Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Genève, Droz, 2016.

el pie, i trabuco, al fondo despeñado.

Del golpe i de la carga maltratado,
me alço apena, i a mi antigua guerra
buelvo (…)

Ascension et chute marquent également les poèmes qui entourent ce texte. Au *Soneto* XXII, par exemple, l'auteur oppose le renouvellement de l'espoir de l'amant à une force responsable de l'« *abate[r] en tierra* ». Le *Soneto* XXX, de son côté, en reprenant le désespoir du début du sonnet XXIII (« En la oscura tiniebla del olvido / i fría sombra do tu luz no alcança, / Amor me tiene puesto sin mudança »), inverse l'ordre du sonnet XXII et commence par la mention à la tristesse de l'amant. Après une courte référence à l'espoir, l'amant retombe à nouveau au « *contino desespero* »:

Zéfiro renovó en mi tierno pecho
floridas ramas de esperança cierta, (…)
i todo se mostrava en mi provecho.

Cuando, de ielo un crudo soplo hecho,
d'aquella parte de calor desierta,
abate en tierra mi esperança muerta,
i el trabajo en un punto fue deshecho. (XXII)

Canso la vida en esperar un día
de fingido plazer (…)

Descubro en el principio otra esperança,
si no mayor, igual a la passada,
i en el mesmo desseo persevero.
Mas luego torno a la común mudanza
de la suerte en mi daño conjurada,
y esperando contino desespero. (XXX)

L'observation attentive de ces textes nous permet de remarquer que le mouvement même de la lecture s'apparente à l'expérience amoureuse. Le lecteur suit un parcours analogue à celui de l'amant, les deux retournant constamment à leur point de départ. Les poèmes font ainsi écho les uns sur les autres et, les éléments utilisés pour caractériser le *perpetuum mobile* des souffrances amoureuses, réapparaissent en boucle au long du livre. La répétition syntagmatique est ainsi cristallisée dans la relation homme-femme – et vice-versa.

Cette promenade herméneutique dans le recueil français ne débouche pas sur une transformation de l'expérience amoureuse ou à une métamorphose du sujet. Néanmoins, dans les *Amours*, la répétition d'une tentative ratée est remplacée par le perpétuel renvoi entre des éléments de nature opposés – et c'est sur ce trait que repose la tension des poèmes[277].

En témoigne un groupe de sonnets disposés un peu plus loin dans le recueil et caractérisés par une tension entre deux éléments antithétiques (sonnets XLVII-LIX). Clair et sombre, jour et nuit, mort et vie sont placés ici côte-à-côte. Ce groupe de sonnets a une particularité notable : il inclut deux textes, les sonnets LII et LIII, qui miment la fin et le début du recueil, en annonçant une apparente clôture avant de relancer le discours amoureux[278]. Leur mouvement rhétorique se fonde sur les premier et dernier sonnets du livre et ils composent deux moments symboliquement marqués par la mort et la vie : d'un côté, un discours qui annonce son terme et suggère la mort de l'amant ; de l'autre, un discours marqué par la lumière et la vie.

Pour mieux illustrer ces éléments antithétiques, on peut se pencher sur deux passages des sonnets LII et LVI où l'amant décrit son rapport aux yeux de la dame :

---

[277] Comme rappelle Cécile Alduy à propos des recueils français, esthétique et herméneutique y sont étroitement entrelacées et « en pratique, superposées, tant l'architecture du tout et de l'énigme de son sens relèvent d'une même expérience première d'errance de la lecture et d'atomisation de l'œuvre. » dans Alduy, Cécile., *op. cit.*, p. 303.

[278] Pour mieux élucider le parallèle entre ces deux poèmes et les premier et dernier sonnet du livre, nous les transcrivons intégralement ici : « Quand ces beaulx yeulx jugeront que je meure, / Avant mes jours me fouldroyant là-bas, / Et que la Parque aura porté mes pas / A l'aultre falnc de la rive meilleure : // Antres & prez, & vous foretz, à l'heure, / Je vous supply, ne me desdaignez pas, / Ains donnez moy, soubz l'ombre de voz bras, / Quelque repos de paisible demeure. // Puisse avenir qu'un poëte amoureux, / Ayant horreur de mon sort malheureux, / Dans un cyprès notte cest epigramme : // CY DESSOUBZ GIST UN AMANT VANDOMOYS, / QUE LA DOULEUR TUA DEDANS CE BOYS : / POUR AYMER TROP LES BEAULX YEULX DE SA DAME. » (LII) ; « Qui vouldra voyr dedans une jeunesse, / La beaulté jointe avec la chasteté, / L'humble doulceur, la grave magesté, / Toutes vertus, & toute gentillesse : // Qui vouldra voyr les yeulx d'une deesse, / Et de noz ans la seule nouveauté, / De ceste Dame œillade la beaulté, / Que le vulgaire appelle ma maitresse. // Il apprendra comme Amour rit & mord, / Comme il guarit, comme il donne la mort, / Puis il dira voyant chose si belle : // Heureux vrayment heureux qui peult avoyr, / Heureusement cest heur que de la voyr, / Et plus heureux qui meurt pour l'amour d'elle. » (LIII).

Quand ces beaulx yeulx jugeront que je meure,
Avant mes jours me fouldoryant là-bas,
Et que la Parque aura porté mes pas
A l'aultre flanc de la rive meilleure (LII)

Cela vrayment, que l'air est aux oyseaulx,
Les boys aux cerfs, & aux poissons les eaux,
Son bel oeil m'est. O lumiere enrichie

D'un feu divin qui m'ard si vivement,
Pour me donner & force et mouvement,
N'estes vous pas ma seulle Endelechie? (LVI)

Dans le sonnet LII, l'amant évoque le moment où les yeux de la dame provoqueront son décès. Cette image tranche avec celle du sonnet LVI où les yeux de la dame maintiennent l'amant en vie. Ils représentent pour l'amant ce que l'eau est pour les poissons. L'état d'immobilité décrit dans le vers 12 du sonnet LII (« CY DESSOUBZ GIST UN AMANT VANDOMOYS ») contraste de même avec les « force et mouvement » du sonnet LVI.

Le passage de la nuit au jour structure aussi cet ensemble. L'ambiance sombre et nocturne des premiers sonnets (ceux qui précèdent LII) est remplacée par la clarté des sonnets suivants. A la « nuict du Chaos » de XLVII succède la « lumiere enrichie » de LVI. Ce passage est encore plus net si on met en parallèle les sonnets XLVIII et LIX. L'amant qui faisait référence à la « nuict du Chaos » en XLVII, au poème suivant (XLVIII) gardera la tonalité sombre pour décrire la façon dont l'amour s'empare de sa raison. Mais, au sonnet LIX, au lieu du coucher du soleil, on a affaire à une journée qui commence :

Quand le soleil à cher renversé plonge
Son char doré dans le sien du viellard,
Et que la nuict un bandeau sommeillard
Des deux coustez de l'oraison alonge: (XLVIII)

Pour voyr ensemble & les champs & le bord,
Où ma guerriere avec mon cuoeur demeure,
Alme Soleil, demain avant ton heure,
Monte à cheval, & galope bien fort: (LIX)

Les sonnets de ce groupe (XLVII-LIX) n'établissent pas ce genre de connexions seulement entre eux. Les textes disposés entre LII et LIX tranchent encore avec l'évocation à la mort faite dans les sonnets disposés entre I et XXV[279]. Les yeux qui, au sonnet LVI représentaient pour l'amant ce que l'eau est au poisson, sont, au début du livre, responsables de son emprisonnement. À la liberté et à la vivacité suggérées par les vers de LVI s'oppose encore la présence de la mort au sonnet XIV :

L'an est passé, le vingtuniesme jour
Du mois d'Avril, que je vins au sejour
De la prison, où les amours me pleurent:

Et si ne voy (tant les liens sont fors)
Un seul moyen pour me tirer dehors,
Si par la mort toutes mes mors ne meurent. (XIV)

Cette mort est demandée par un amant qui, au début des *Amours*, se sent las des souffrances amoureuses. Il souhaite la libération des incertitudes qu'elles provoquent. Il demande à mener une vie paisible ou que l'amour vienne « tranche[r] [s]a vie » :

Amour, amour, donne moy paix ou trefve,
Ou bien retire, & d'un garrot plus fort
Tranche ma vie, & m'avance la mort,
Me bienheurant d'une langueur plus bréve. (XI)

[279] Le renvoi aux premiers poèmes du recueil semble relever d'un trait central de la structure des *Amours*. Selon Cécile Alduy, dans un passage sur l'organisation de ces livres : « Resitués dans la contexture du recueil entier, ces poèmes qui, localement, semblent faire échec à la construction d'une logique cohérente ne sont pas des électrons libres hétérogènes : ils s'intègrent, mais à contretemps, dans d'autres séries thématiques éloignées. Ruptures et continuité ne sont que les deux faces d'un même processus de tissage particulier du recueil, où plusieurs brins entrelacés, abandonnés, puis repris, traitent la texture lâche, mais solide, de ces œuvres au maillage ajouré » C. Alduy., *op. cit*., p. 431.

Cette mort sera encore annoncée par la bouche de l'aimée. Le poète, assimilant Cassandre à la princesse troyenne, lui donne le pouvoir de prédire l'avenir et d'annoncer que l'amant connaîtra dans un proche avenir la fin de sa « journée » :

> Avant le temps tes temples fleuriront,
> De peu de jours ta fin sera bornée,
> Avant ton soir se clora ta journée,
> Trahis d'espoir tes pensers periront.
>
> Sans me fleschir tes escriptz flétriront,
> En ton desastre ira ma destinée,
> Ta mort sera pour m'amour terminée,
> De tes soupirs tes nerveux se riront. (XIX)

Ce groupe de sonnets (LII-LIX) établit ainsi des liens multiples, en s'opposant tantôt aux textes disposés juste avant lui (XLVII-LI), tantôt à ceux qui ouvrent les *Amours*. Sa thématique tranche avec le statisme et la mort qui caractérise les sonnets précédents.

D'une façon générale, vie et mort, clair et obscure sont disposés au long de ces textes de manière à « s'équilibrer ». Ils construisent l'architecture du recueil à l'image de l'esprit de l'amant : elle est fondée sur une perpétuelle oscillation entre deux pôles opposés. L'amour oblige l'amant à subir les changements propres au *vario stile* qui, depuis le début du livre, marquent son état d'esprit : « Comme il r'enflamme, & r'englace mon cuoeur » (I). Le recueil, de même, n'assure pas au lecteur un chemin continu. Au contraire, il le renvoi constamment à des éléments opposés. C'est sur cette tension que repose le caractère organique du livre de Ronsard.

Nous avons donc affaire à des recueils qui procurent à leurs lecteurs une expérience herméneutique qui se moule sur le vécu de l'amant. Chez Herrera, la réitération d'une tentative de libération accompagne l'utilisation en boucle du même cadre rhétorique. Chez Ronsard, l'inconstance des sentiments amoureux se traduit par une récurrente confrontation d'éléments contraires. C'est ainsi que, dans ces livres, histoire amoureuse, architecture du recueil et exégèse du discours semblent suivre une même trajectoire.

### c) Le centre du recueil : une place névralgique

Nous nous approchons ainsi du milieu de ces livres. Comme nous tâcherons de le montrer, cet endroit représente un centre herméneutique. C'est là que se concentrent les forces éparpillées au long du recueil[280]. Comparer le centre des deux recueils peut nous aider à mieux saisir leurs particularités. Cette démarche est capitale pour comprendre la structure du livre car – c'est notre hypothèse – la partie centrale constitue un microcosme de l'ensemble.

En ce qui concerne les *Amours* de Ronsard, le livre rassemble, dans son centre, les éléments opposés que nous retrouvons au long du recueil. L'œil qui amène l'amant à l'enfer, par exemple, cohabite avec celui qui lui donne une idée du paradis. Le trait lancé pour tuer l'amant est aussi celui qui le guérit. La mort et la vie se retrouvent dans un même sonnet pour indiquer qu'il est impossible de se débarrasser des tourments amoureux. Le milieu du livre est formé par les poèmes qui sont placés entre les sonnets XCVII et CIX. Les tercets de ces deux textes confirment ce que nous avançons :

L'un de tes yeulx dans les enfers me rüe,
L'aultre à l'envy tour a tour s'esvertuë
De me rejoindre en paradis encor:

Ainsi tes yeulx pour causer mon renaistre,
Et puis ma mort, sans cesse me font entre
Ore un Pollux, & ores un Castor. (XCVII)

Ainsi jadis sur la pouldre Troyenne,
Du souldard Grec la hache pelienne,
Du Mysien mit la douleur à fin:

Ainsi le trait que ton bel oeil me ruë,
D'un mesme coup me garit & me tuë.
Hé, quelle Parque a filé mon destin! (CIX)

[280] Une étude sur l'importance du centre du recueil pour le déchiffrement de son architecture est faite par Daniel Martin dans : Martin, Daniel., « Sur quelques effets d'agencement dans les premières *Erreurs Amoureuses* de Pontus de Tyard », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 14/2, 1996, pp. 177-187.

Ces vers se font écho par l'évocation d'un mouvement continu. La mort métaphorique provoquée par les yeux de la dame ne saurait libérer l'amant car les yeux de l'aimée causeront encore sa renaissance : « Ainsi tes yeulx pour causer mon renaistre ». Mort et vie sont au cœur de la description d'une trajectoire circulaire, oscillation d'un corps qui part pour retourner toujours au même endroit, en un mouvement cyclique qui fait de l'amant à la fois un Pollux et un Castor. Le lien entre éléments contraires, qui caractérisait le *vario stile* de l'expérience amoureuse et assurait le nécessaire équilibre des forces, est remplacé, dans cette partie centrale, par une relation circulaire[281].

Dans ces poèmes, les yeux de la dame révèlent la nature cyclique du temps. Ils provoquent l'ascension et la chute de l'amant. C'est la dame qui produit l'énergie de ce *perpetuum mobile*. Ce « mouvement cyclique », responsable de l'enfermement de l'amant, apparaît encore dans d'autres textes de cette partie centrale. Au sonnet XCVIII, par exemple, ce mouvement circulaire se manifeste dans une « esperance » qui renaît toujours pour empêcher la mort de « delacer » la peine de l'amant. Ce texte est marqué, notons-le, par une référence à la nature éternelle et cyclique du temps (« L'an est passé, & l'autre commence ores ») :

L'an est passé, & l'autre commence ores
Où je me voy plus que devant encores
Pris dans leurs retz: & quand parfoys la mort

Veult delacer le lien de ma peine,
Amour tousjours pour l'ennouer plus fort,
Oingt ma douleur d'une esperance vaine. (XCVIII)

Un autre texte de ce groupe, le sonnet CV, confirme le caractère éternel de l'amour ressenti :

[281] Outre l'utilisation d'une image qui fait référence à un mouvement circulaire et éternel, la structure interne du sonnet ronsardien, comme souligne Malcolm Quainton, peut respecter des « procédés clausulaires de circularité » : « (…) Le cercle occupe une position de choix dans la poétique de Ronsard. (…) Il n'est donc pas étonnant que sa préoccupation du cercle soit reflétée dans sa structure et dans l'organisation thématique et formelle de ses poèmes, et de ses sonnets en particulier » M. Quainton., « Le cercle et les différentes formes de structure cyclique et close dans *Les Amours de Cassandre* (1552-3), *Lectures de Ronsard : Les Amours*, textes réunis et présentés par Claudine Nédélec, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 118.

Vous avez tant appasté mon desir,
Que pour souler la faim de son plaisir,
Et nuict & jour il fault qu'il vous renvoye.

Comme un oyseau, qui ne peult sejourner,
Sans revoler, tourner, & retourner,
Aux bordz congneuz pour y trouver sa proye. (CV)

Dans ce poème, après avoir mentionné, au deuxième quatrain, la « gorge de marbre » et le « tetin d'ivoyre » de l'aimée (« Gorge de marbre, où la beaulté s'appuye / (…) / Tetin d'ivoyre où se niche l'honneur »), l'amant, pour montrer qu'ils le dominent, fait référence à un mouvement cyclique et éternel. Le jour et la nuit apparaissent, côte-à-côte, au vers 11 du sonnet, pour expliciter l'étendue de cette domination. L'amant est dominé par un tel désir qu'il se voit obligé de décrire ce mouvement continu : jour et nuit, il revient auprès de l'aimée pour « (…) souler la faim de son plaisir ». Le *perpetuum mobile* de cette relation est encore affiché par l'image de l'oiseau « (…) qui ne peut sejourner, / Sans revoler, tourner, & retourner ».

Ce cycle éternel, exposé au milieu du recueil ronsardien de manière à y concentrer les forces qui empêchent l'amant de se débarrasser des nœuds de l'amour, apparaît également dans les *Algunas obras*. Néanmoins, chez le Sévillan, le sentiment qui tue et fait renaître l'amant n'est pas désigné comme le responsable de l'immuabilité de ses tourments. Herrera ne fait pas non plus appel au symbolisme d'un temps cyclique et éternel. On n'a pas affaire à un temps qui meurt et qui renaît mais à un amant qui, dans le présent comme dans le passé, se comporte toujours de la même manière. Ce n'est pas le temps qui, de manière cyclique, impose à l'amant des souffrances éternelles, c'est l'amant qui fait la même tentative, dans le passé et dans le présent.

Au centre du recueil d'Herrera est disposé un long poème qui concentre l'« histoire » lue au fil des textes précédents : l'*Elegía* IV. Ce texte commence par la distinction pétrarquienne entre le « giovenile errore » et la maturité présente. Cette conscience, dont Pétrarque témoigne au premier sonnet du *Canzoniere*, marque l'ouverture de l'élégie d'Herrera. Elle se manifeste par l'utilisation de termes qui font écho aux expressions de Pétrarque :

Lo que la vana gloria alcança apena,
por quien se cansa l'ambición profana
i en mil graves peligros se condena,

la virtud menosprecia soberana,
i contenta de sí, no para en cosa
de las qu'admira la grandeza humana. (v. 21)

D'autres vers placés au début du poème établiront encore cette différence entre le présent et le « *giovenille errore* ». En font, par exemple, preuve les quatrième et cinquième vers du poème : « *La Flor de mis primeros años pura / siento* (…) ». La séparation nette entre le passé et le présent représente ainsi, au début de l'élégie, un espoir de se libérer des « *vane speranze e van dolore* ». L'amant est désormais dominé par une « *voluntad diferente* » qui tranche avec le « *flaco fundamento* » du passé. Il considère désormais seulement ce qui passe par sa raison :

Voluntad diferente i pensamiento
reina dentro en mi pecho, que deshaze
el no seguro i flaco fundamento.

Lo que más m'agradó no satisfaze
al ofendido gusto I sólo admito
lo que sola razón intenta i haze.

Cette évocation de la maturité renvoie le lecteur à l'intertexte que ces vers établissent avec les premiers sonnets du recueil : « *Gasté en error la edad florida mía* » (I). L'amant qui manifestait au *Soneto* I son désir d'« *alçar el cuello* » exprime encore, au milieu du livre, son envie de s'éloigner de ce que *« la vana gloria alcança apena* ». Néanmoins, si dans le poème d'ouverture, l'amant affichait l'impuissance du « *seso* » pour combattre les forces de l'amour, dans cette quatrième élégie il affirme avoir recours à la raison pour les combattre. Les vers de l'élégie sembleraient ainsi établir une coupure nette entre le passé et le présent - et nous aurions ainsi affaire à un présent libre de l'« *entrega cieg[a]* ». En outre, l'amant nous révèle encore que la « *caduca vida* » est elle-même en train de forger sa liberté : « *I como quien mi libertad prepara* ». Cette vie,

qualifiée dans le poème d'« *estrecha prisón* », s'adresse à l'amant pour dévoiler le « *ciego error* » qu'elle représente :

> En tanto qu'está verde esta corteza
> (…)
>
> buelve por ti, refrena el presto buelo,
> i coge al tiempo la mal suelta rienda;
> no te condene d'inorancia el velo;
>
> porque, si vas por esta abierta senda,
> serás uno en la errada i ciega gente,
> do nunca el fuego de virtud t'encienda.

L'amant semble ainsi posséder tous les outils pour échapper à la prison amoureuse. Il n'est plus à l'âge juvénile et on lui révèle les erreurs de l'« *estrecha prisón* ». Ces strophes tracent donc un panorama favorable au souhait manifesté au fil des poèmes précédents : l'amant pourrait finalement rompre avec le discours prédominant du recueil, il pourrait finalement atteindre son but. Néanmoins, comme au premier sonnet, l'espoir à nouveau terrassé par une force plus puissante. Même le recours à la raison ne donne pas à l'amant la certitude d'en finir avec les erreurs amoureuses :

> Mas yo no puedo de mi engaño cierto
> librarme, porqu'el fuego espira ardiente
> qu'al mal me tiene vivo i al bien muerto.
>
> I cuando espero, con la luz presente,
> sacalla del incendio, con dulçura
> estraña l'alma presa se resiente.

Nous avons donc affaire à un personnage lyrique qui, au crépuscule de sa vie, révèle son incapacité à échapper aux filets de l'amour. Qu'il rompe ainsi avec l'expérience pétrarquienne de la maturité mérite déjà d'être relevé. Mais il ne rompt pas

pour autant avec les expériences décrites dans les textes précédents : la vaine tentative d'échapper aux ténèbres. L'auteur n'est pas encore en mesure d'assurer à son livre ce *perpetuum mobile* que Ronsard décrit au milieu de ses *Amours*. Ce temps qui se renouvelle éternellement n'a pas encore d'équivalent dans l'élégie espagnole.

Chez Herrera, la similitude avec le recueil français tient au lien établi par l'amant entre son échec présent et celui du passé. L'impossibilité d'échapper à sa prison ne date pas d'aujourd'hui. Elle n'appartient pas non plus à un moment isolé du passé. Elle vient de ce que l'amant retombe constamment dans les puissants nœuds qui le retiennent. L'amant, quand il évoque le « *triste día* » de cet emprisonnement, ne le présente pas comme le début d'une histoire. Il le rattache à un cycle. L'amant qui se croyait libre est à nouveau pris par l'amour :

> Porqu'Amor me refiere a la memoria
> de mi dulce passión el triste día
> que le dio nueva causa a su vitoria.
>
> Yo ya de mil peligros recogía
> el coraçón cansado con reposo,
> i comigo indicado assi dezía:
>
> "Después deste trabajo congoxoso,
> razón será qu'en agradable estado
> viva algún tiempo alegre i no medroso.

Des termes comme « *nueva causa* », « *coraçón cansado* » et « *trabajo congoxoso* » sautent aux yeux du lecteur attentif. Ils évoquent le « *grave peso* » qui, au long du recueil, opprime le « *cuello* » de l'amant[282]. L'échec présent, celui de la maturité, fait penser à l'échec passé. Une expérience révolue est donc évoquée, qui montre au lecteur que l'amant endure une souffrance qu'il avait déjà endurée auparavant. Ce rappel d'un moment passé suit, lui-même, la logique prédominante au

[282] Le vers 124-129 de l'élégie font d'ailleurs écho à l'image utilisée au premier sonnet du recueil : « El grave yugo i duro peso frío / qu'oprime a l'alma i entorpece el buelo / al generoso pensamiento moi// decienda roto i sacudido al suelo, / que la cerviz y asiento deslazada, / ya niego el feudo a Amor, ya me rebelo. » C'est à la révolte manifestée au long des poèmes que nous avons affaire. Ces vers représentent un moment de tension pour un amant qui cherche sa liberté et qui, quelques lignes plus bas, reconnaîtra qu'il ne peut l'obtenir.

recueil, qui présente la liberté comme un espoir qui ne pourra jamais être atteint. L'amant qui « *recogía* » el « *coraçón cansado* », dit son espoir de retrouver l'« *agradable estado* ». Comme l'amant mûr, pourtant, il n'atteindra jamais la tranquillité souhaitée :

> En estos pensamientos i nobleza
> passar contento i ledo yo pensava
> desta edad corta i breve la estrecheza;
>
> que aún ya de la cruel tormenta i brava
> no estava enxuto mi úmido vestido
> ni apena el pie en la tierra yo afirmava,
>
> cuando Amor, que me trae perseguido,
> en tempestad más aspera pretende
> que yo peligre en confusión perdido.

Les vers de ce dernier tercet représentent le pendant du « *Mas yo no puedo de mi engaño cierto* » et l'expérience de la maturité reproduit celle endurée dans le *giovenile errore* (qui est elle-même une reprise d'une expérience antérieure). L'attitude présente de l'amant fait écho à son attitude passée et cette dynamique donne au lecteur l'impression d'un phénomène cyclique[283]. Si Ronsard donnait cette impression par un temps qui ne connaît jamais de fin, Herrera projette dans le passé les expériences présentes pour montrer qu'elles renaissent toujours au cœur de l'amant. Si, d'un côté, nous avons affaire à un auteur qui rapproche l'amant (et l'aimée) d'éléments cycliques et éternels, de l'autre c'est l'« histoire » amoureuse elle-même, par la répétition d'un même mouvement, qui dégage la sensation de l'éternel[284].

Celui qui « *ni apena el pie en la tierra [yo] afirmava* » (l'amant juvénile), de même que celui pris par une « *Voluntad diferente i pensamiento* » (7) (l'amant mûr),

[283] Nos commentaires pourraient encore être validés par la comparaison de cette élégie avec les suivantes en ce qui regarde la manière dont le temps – présent et passé – est utilisé dans les poèmes. L'évocation au passé faite aux élégies suivantes ne relève pas de la répétition d'un même geste

[284] Nous retrouvons de même au poème des vers qui font directement référence aux mouvements cycliques : « Con tal belleza el corazón m'ofende / que no puede huir su nueva pena, / ni del mal que padece se defiende. // Un furor bello, que con luz serena / me representa una immortal figura, / en perpetuo tormento me condena » (148-153) ; « Mas cuanto mi fortuna me desvía / de su grandeza, tanto más osado / por ella sigo la esperança mía » (190-192).

affiche dans son discours le moment où l'amour détruit son espoir. Dans la vie il y a une espèce de vague qui, à peine arrivée sur la plage, tout en donnant à l'amant l'espoir du débarquement, oblige son bateau à retourner vers la haute mer et le risque des tempêtes[285]. Nous n'avons pas, dans ce texte, la simple description d'une tentative de l'amant mais le dévoilement de la logique qui régit les sentiments amoureux : celle d'un renouvellement continu de l'amour au cœur de l'amant.

La comparaison entre ces textes semble donc nous indiquer que ces deux auteurs opèrent des choix semblables pour la composition du centre de leurs recueils. Ils disposent des poèmes qui forment un centre herméneutique. Le milieu du livre servirait ainsi à concentrer et synthétiser la logique organisationnelle de l'ensemble.

### d) La deuxième moitié du recueil

Les parties centrales des recueils ne marquent pas un changement de régime de lecture. Ils ne bouleversent pas la logique organisationnelle des poèmes et ne divisent pas les livres en deux parties différentes.

Chez Herrera, les sonnets qui suivent l'*Elegía* IV ne marquent pas de changement notable, ils manifestent les mêmes tensions internes que l'élégie. Ils confirment la continuité des tentatives avortées de l'amant. Celles-ci réapparaissent dans ces poèmes (XLII-XLVII) sous la forme de montées vers la « *Luz* » suivies de chutes. Au *Soneto* XLIII, par exemple, l'utilisation d'une histoire mythique – celle d'Icare – sert à cristalliser l'image du mouvement d'ascension et de chute de celui qui cherche à se rapprocher du soleil :

> O, cómo buela en alto mi desseo,
> sin que de su osadía el mal fin tema!;
> que ya las puntas de sus alas quema
> donde ningún remedio al triste veo.
> (…)
> Devía en mi fortuna ser exemplo
> Dédalo, no aquel joven atrevido,
> que dio al cerúleo Piélagos su nombre. (XLIII)

[285] Les derniers vers du poème font appel à une image semblable : « Bien fuera tiempo de coger la vela / con presta mano, i rebolver a tierra / la proa, que cortando el ponto buela » (256-258).

Le texte suivant établit un lien étroit avec ce sonnet. L'endroit où l'amant se retrouve, ainsi que son état émotionnel, « *triste i sin [su] Luz bella* », semblent la conséquence de la chute décrite au *Soneto* XLIII : il retrouve le « *mal fin* » du deuxième vers de ce sonnet :

> En esta soledad, qu'el sol ardiente
> no ofende con sus rayos, estoy puesto,
> a todo el mal d'ingrato Amor dispuesto,
> triste i sin mi Luz bella, i siempre ausente (XLIV)

On est ici dans le clair/obscur : le mouvement vers la lumière fait contraste, comme dans le reste du recueil, avec l'image d'un amant qui demeure dans l'obscurité. Ces poèmes se font écho en exhibant l'état instable d'un amant qui bascule constamment entre lumière et ténèbres[286]. L'espoir qui subsiste dans le vers de XLIII – espoir, désir et audace d'un amant qui aspire à se libérer – est détruit dans les premiers vers du sonnet suivant où la solitude de l'amant est décrite comme une espèce de « conséquence » de la chute d'Icare.

Cette oscillation est encore reprise au sonnet suivant où l'amant, en faisant allusion aux ailles du personnage mythique du *Soneto* XLIII, évoque l'ouverture des siennes pour tenter une nouvelle fois de s'approcher du « *divino resplandor* » :

> Clara, suäve luz, alegre i bella,
> que los safiros i color del cielo
> teñís de la esmeralda con el velo
> que resplandece en una i otra estrella;

[286] Nous devons encore être attentifs au fait que les connexions entre ces textes s'établissent de même au niveau syntagmatique. La belle et sonore ouverture proposée pour le Soneto XLIII ne trouve pas son pendant simplement dans l'image mais aussi dans les termes utilisés au sonnet XLV. Les mêmes mots qui caractérisent le mouvement entrepris par le « desseo » sont ici utilisés pour définir l'action de la « libre alma » : « O, cómo *buela en alto* mi desseo » (XLIII) (notre italique) ; « por quien, libre mi alma, *en alto buelo »* (XLV) (notre italique). Il en va de même pour les images qui renvoient les lecteurs aux retombées de l'amant dans les ténèbres. La répétition de la préposition « en » suivie du pronom démonstratif « esta » aide le poète à rapprocher la *vanda estrema* de XLIII de la *soledad* de XLIV : « del fuego ardiente, *en esta* vanda estrema » (XLIII) (notre italique) ; « *En esta* soledad, qu'el sol ardiente » (XLIV). (notre italique)

divino resplandor, pura centella,
por quien, libre mi alma, en alto buelo
las alas roxas bate i huye el suelo,
ardiendo vuestro dulce fuego en ella: (XLV)

Ces ailes qui battent pour éloigner l'amant du sol et l'approcher de la « *Clara, suäve luz* » se heurtent, au sonnet suivant, à un obstacle très puissant qui cache le « *resplandor sereno* ». « *L'umida noche* » fonctionne ici comme un voile épais qui fait retourner l'amant à l'état dans lequel il était au sonnet XLIV. Comme pour les textes précédents, les sonnets XLV et XLVI sont liés par un effet de contraste, ils présentent les mêmes mouvements de montée et chute que l'ensemble du livre[287]:

Cubre en oscuro cerco i sombra fría
del cielo puro el resplandor sereno
l'úmida noche, i yo, de dolor lleno,
lloro mi bien perdido i mi alegría. (XLVI)

Ces tentatives vaines pour résister à l'amour continuent à marquer les poèmes suivants. En témoignent l'"*Elegía* V" et les sonnets qui la précèdent :

Pierdo - tu culpa, Amor -, pierdo engañado,
siguiendo tu esperança prometida,
el más florido tiempo de mi vida,
sin nombre, en ciego olvido sepultado.

Ya no más; baste aver siempre ocupado
el pensamiento i la razón perdida
en tu gloria, mi infamia aborrecida;
que quien muda la edad, trueca el cuidado. (L)

[287] Nous devons, outre remarquer les tensions entre clair et obscure, attirer également l'attention sur l'utilisation alterné d'un vocabulaire lié au statisme et au mouvement. Cela représente encore un promoteur de tensions entre les poèmes : buela (XLIII) / puesto (XLIV) ; en alto buelo / las alas roxas bate i huye el suelo (XLV) / En otro nuevo Cáucaso enclavado (XLVI)

Le premier quatrain de ce texte, en faisant référence à l'« *esperança* » et au « *florido tiempo* », évoque le premier sonnet de Pétrarque et les enseignements que l'Italien tire de son *giovenile errore*. Ce gain de maturité est encore renforcé dans ce poème au quatrain suivant par la mention du vieillissement et de ce qu'il produit : « *que quien muda la edad, trueca el cuidado* ». On perçoit, dans ce texte, un écho de l'*Elegía* IV et, une fois de plus, le regard rétrospectif sur l'immaturité nourrit un espoir de libération. Ce désir, comme toujours, ne connaitra pourtant pas sa réalisation. Les sonnets LII et LIV révéleront que l'amant pleure encore ses douleurs et se perd « *sin provecho vanamente* ». L'amant courageux du sonnet L (« *Ya no más; baste aver siempre ocupado* ») est remplacé, dans ces textes, par un amant passif et craintif (« *i espero i temo el mal que m'acompaña* ») :

Aquí, do estoy ausente i ascondido,
lloro mi mal, pero es el dolor tanto,
qu'en mis ojos desmaya el triste llanto,
i fallece en silencio mi gemido.

Por esta oscura soledad perdido,
huyo i vo alexándome, mas cuanto
m'aparto, el mal me sigue i pone espanto,
i no me vence en tanto afán sufrido. (LII)

Esperé i temí el bien, tal vez ausente,
i espero i temo el mal que m'acompaña,
i, en un error qu'en soledad m'engaña,
me pierdo sin provecho vanamente.
(…)
La dura ostentación de mi porfía
no cansa ni se rinde al dolor fiero,
mas siempre va al encuentro de mi muerte. (LIV)

Le comportement manifesté au *Soneto* L, résonnera au début de l'*Elegía* V. Dans ce long poème, plutôt que de révéler un état de soumission à l'« *esperança* »

(« *siguiendo tu esperança* »), l'amant expose un changement enduré au long de « *estos cortos años* » :

> Bien puedo, injusto Amor, pues ya no tengo
> fuerça con que levante mi esperança,
> quexarme de las penas que sostengo.
>
> No temo ya ni siento la mudança
> qu'en la sombra d'un bien me dio mil daños
> nacidos de una vana confiança.
>
> Larga esperiencia, en estos cortos años,
> de tantos males trueca a mi desseo
> el curso endereçado a sus engaños. (Elegía V)

Nous avons ainsi affaire au discours d'un amant qui confesse ne plus endurer l'« *esperança prometida* » évoquée au deuxième vers du *Soneto* L – et caractéristique de l'expérience juvénile. Les vers du sonnet LIV résonnent de même sur ce poème en instaurant une possible résistance aux erreurs amoureuses car, l'amant qui confessait sa crainte, désormais confesse le changement de son état : « *i espero i temo el mal que m'acompaña* » (*Soneto* LIV) ; « *No temo ya ni siento la mudança* » (*Elegía* V). Il ne ressent plus la « *mudança* » causée par la période où il était pris par la « *vana confiança* ». Ces vers semblent ainsi marquer un tournant dans la relation que l'amant entretien avec l'amour. Il a affaire à une nouvelle expérience qui pourrait le libérer de ses « *engaños* ». À la fin de ce long poème, marqué par le discours d'un amant abandonné, nous découvrons pourtant que la plainte du *Soneto* L (« *Ya no más; baste aver siempre ocupado* »)[288] reste vaine. Nous apprenons ici qu'il est très trompeur de croire aux changements de l'« *esperança vana* » pour garantir la libération des tourments amoureux :

> Engaño es éste d'esperança vana
> que piensa en sus mudanças mejorarse,

[288] Cette clameur apparaîtra d'ailleurs à la fin de l'« Elegía V » : « Sólo en mi triste coraçon te vienes / a mostrar tu poder ; no más, ô crudo, ! / que ni quiero tus males ni tus bienes. »

instable siempre i sin valor liviana.

No pueden las raízes arrancarse
qu'en lo hondo del pecho están travadas,
donde pueden dal tiempo assegurarse.

No esperen, pues, tus penas nunca usadas,
ni espere, Amor, la voluntad d'aquella
que las tiene en mi daño concertadas

hazer que dellas yo m'aparte i della
m'olvide un punto, porqu'el vivo fuego
que nace de su luz serena i bella,
cual siempre, me trairá vencido i ciego.

Les vers du sonnet L font ainsi écho au début et à la fin de cette élégie. L'« *engaño* », l'« *esperança* » et la perte de la « *razón* », éléments contre lesquels l'amant s'insurge dans le sonnet, réapparaissent dans ce long poème. Il se termine, pourtant, en affirmant l'impuissance de l'amant à s'éloigner du « *vivo fuego* » de son aimée. Celui qui, aux vers du *Soneto* L, souhaitait connaître la fin de ses « *engaños* », aux derniers mots de l'élégie se décrit comme « *vencido y ciego* ».

Chez Ronsard, les sonnets de la deuxième moitié du recueil sont toujours marqués par les éléments opposés responsables de l'emprisonnement de l'amant. A preuve les sonnets CXXXIX-CXL. Le premier des deux, en affichant une inspiration mi-platonicienne, mi-chrétienne, exprime le souhait de l'amant de sublimer « l'imparfait de [son] escorce humaine ». Le poème est marqué par la légèreté d'un corps brulé par le « sainct brazier » des yeux de l'aimée. Ce corps, « Nét, libre, & nud, » s'envole « Oultre le ciel, pour adorer là hault / L'aultre beaulté dont la [s]ienne est venue » :

Je veus brusler pour m'en voler aux cieux,
Tout l'imparfait de ceste escorce humaine,
M'eternisant, comme le filz d'Alcméne,
Qui tout en feu s'assit entre les Dieux.

Ja mon esprit chatouillé de son mieux,
Dedans ma chair, rebelle se promeine,
Et ja le bois de sa victime ameine
Pour s'enflammer aux rayons de tes yeulx.

O sainct brazier, ô feu chastement beau,
Las, brusle moy d'un si chaste flambeau
Qu'abandonant ma despouille cognue,

Nét, libre, & nud, je vole d'un plein sault,
Oultre le ciel, pour adorer là hault
L'aultre beaulté dont la tienne est venue. (CXXXIX)

Cette légèreté, cet « esprit » qui s'envole dans les cieux, affranchi des imperfections propres à l'« escorce humaine », évoque un amour vertueux qui rapproche l'amant de Dieu, tout en suggérant l'ascension de la voix poétique. Cette « escorce » représente les obstacles qui empêchent l'auteur de hausser sa voix et celui-ci veut la brûler pour conquérir sa place au Parnasse, avoir la tête couronnée de laurier et boire l'eau de Castalie[289]. L'ascension décrite dans ce texte réalise le vœu qu'exprimait le poète de voir son œuvre pérennisée pour des siècles.

Néanmoins, la sublimation des sentiments amoureux – l'ascension de la voix poétique – n'aboutit pas. Au sonnet suivant, l'envol de l'esprit « d'un plein sault » cède la place à la pesanteur d'un corps qui tombe du ciel ; à la mort d'Hercules succède Icare, son essai d'ascension et sa chute. Les deux sonnets sont en outre marqués par une forte différence entre, d'un côté, la projection d'un désir et, de l'autre, la description métaphorique du vécu : « Je *veus* brusler pour m'en voler aux cieux » ; « Ce fol penser (…) *S'est* emplumé d'ailles joinctes de cire ». Un « fol penser » vient ainsi trancher avec le désir d'endurer une pensée vertueuse :

[289] Ce désir d'avoir la tête couronnée par le laurier est affiché quelques sonnets avant quand, en s'adressant à la forêt de Gastine et le Loir, l'amant dit que : « Dorenavant poëte me ferez, / Et par la France appellez vous serez, / L'un mon laurier, l'aultre ma Castalie » (CXXXII). Ce lien entre les yeux de la dame et la consécration poétique est manifeste aussi dans le sonnet CXLII. La proximité spatiale et le partage des mêmes expressions mène le lecteur à établir un lien entre eux : « De tes beaulx raiz chastement allumé / Je fu poëte : & si ma voix recrée, / Et si ma lyre, ou ma rime agrée, / Ton œil en soit, non Parnase, estimé ».

Ce fol penser pour s'en voler plus hault,
Apres le bien que haultain je desire,
S'est emplumé d'ailles joinctes de cire,
Propres à fondre aux riz du premier chault.

Luy fait oyseau, dispost de sault en sault,
Poursuit en vain l'object de son martire,
Et toy, qui peux, & luy doys contredire,
Tu le vois bien, Raison, & ne t'en chault.

Soubz la clarté d'une estoile si belle,
Cesse, penser, de hazarder ton aisle,
Ains que te voir en bruslant deplumer:

Car pour estaindre une ardeur si cuizante,
L'eau de mes yeulx ne seroit suffisante,
Ny suffisants toutz les flotz de la mer. (CXL)

La tension ne se limite pas à ces deux sonnets ; elle gagne aussi les suivants, comme l'opposition du ciel et de la terre, au premier vers du sonnet CXLI (« Or que le ciel, or que la terre est pleine ») ou celle du chaud et du froid (CXLI : « Voyez, Amantz, comme je suis traité, / Je meurs de froid au plus chault de l'Esté, / Et de chaleur au cuoeur de la froidure »), ou encore d'autres contradictions caractéristiques du *vario stile* pétrarquien, comme les pensées folles de CXL qui réapparaissent en CXLV :

O traiz fichez dans le but de mon ame,
O folle emprise, ô pensers repensez,
O vainement mes jeunes ans passez,
O miel, ô fiel, dont me repaist Madame,
(…)
O vous Démons, & vous divins Espritz,
Si quelque amour quelque fois vous a pris,
Voyez pour dieu quelle peine je porte. (CXLV)

L'amant révèle dans ce texte « quelle peine [il] porte ». Le « fol penser » est toujours « fichez dans le but de [s]on ame ». La « despouille cognue » n'a pas été abandonnée et le sonnet CXLV montre que l'amant n'a pas affaire à un amour qui est purement céleste. Il est toujours ciel et terre, nuit et jour, chaud et froid et continue à faire endurer à l'amant l'instabilité propre aux *vario stile* du *giovenile errore*.

Ces éléments reviennent dans le sonnet suivant, où l'amant semble finalement atteindre l'objectif d'avoir le corps brûlé. Mais le feu du sonnet CXLVI ne correspond pas à celui de CXXXIX car, au lieu d'apaiser la tension, il sert à la rendre encore plus vive. La brûlure qui vise à sublimer l'amour diffère entièrement de celle qui rallume le désir. Et c'est à l'avivement du désir que l'amant a affaire dans le poème CXLVI :

> Las, force m'est qu'en brullant je me taise,
> Car d'autant plus qu'esteindre je me veux,
> Plus le desir me r'allume les feux,
> Qui languissoyent desoubz la morte braize.
> (…)
> Par ce doulx mal j'adoray la beaulté,
> Qui me liant d'une humble cruaulté
> Me desnoua les liens d'ignorance.
>
> Par luy me vint ce vertueux penser,
> Qui jusqu'au ciel fit mon cuoeur eslancer,
> Aillé de foy, d'amour & d'esperance. (CXLVI)

Au cœur du sonnet CXLVI réside donc la tension que l'on retrouve au fil des derniers sonnets. La clameur poussée à CXXXIX, comme nous le voyons, résonne sur ce texte[290]. « Fol penser » et « vertueux penser » font écho l'un sur l'autre et la nature contrastante des sentiments de l'amant est révélée au lecteur.

[290] Il nous semble possible de rattacher les tensions créées par ces textes aux théories néo-platoniciennes véhiculées au seizième siècle dans le commentaire de Marsile Ficin sur Platon. Le désir manifesté au sonnet CXLVI, bien qu'il mette l'amant en présence de la beauté, appartient aux plaisirs liés au goût et au toucher. Le souhait manifesté en CXXXIX de se débarrasser de l'imperfection relève donc justement de la nécessité de s'éloigner de cette « intempérance » : « En outre, si l'Amour qui a l'homme pour objet cherche la beauté en soi, la beauté du corps humain étant constituée par une certaine symétrie et toute symétrie étant tempérance, il s'ensuit que l'Amour ne peut exiger que ce qui est tempéré, discret et de bon goût. C'est pourquoi l'Amour, non seulement ne recherche pas les plaisirs du goût et du toucher qui sont si violents et si fous qu'ils privent l'intelligence de son repos et troublent l'homme, mais les hait et les

On se dirige ainsi vers la fin du recueil. Dans les deux cas, la fin est reliée au début par une même tension entre liberté et emprisonnement, qui marque encore les derniers poèmes.

Dans les *Amours*, par exemple, l'antépénultième sonnet présente une relation très étroite entre l'emprisonnement, la liberté, les souffrances provoquées par le *giovenile errore* et la mort. Le chemin rhétorique de ce texte est construit justement pour établir une relation de cause à effet entre ces phénomènes et pour révéler que le maintien dans les « ceps » représente une condamnation à la mort. Le poème commence par la présentation de l'état dans lequel l'amant se retrouve et son souhait de se débarrasser de ce fardeau. Il révèle ensuite la nature « pétrarquienne » de ce joug et les conséquences de la pérennité de cet état. L'amant qui se voit « hors du cep où [il est] arresté » compte avec le « bienfaict d'avoyr saulvé [sa] vie » :

Si hors du cep où je suis arresté,
Cep où l'Amour de ses flesches m'encloue,
J'eschape franc, & du ret qui m'ennoue
Si quelquefoys je me voy desreté:

Au cuoeur d'un pré loing de gents escarté,
Que fourchument l'eau du Loyr entrenoue
De gazons verdz un temple je te vouë,
Heureuse, saincte & alme Liberté.

Là, j'appendray le soing, & les ennuiz,
Les faulx plaisirs, les mensonges des nuictz,
Le voin espoyr, les souspirs, & l'envie:

Là, tous les ans je te pairay mes voeux,
Et soubz tes pieds j'immoleray cent boeufz,
Pour le bienfaict d'avoyr saulvé ma vie. (CLXXX)

---

fuit comme tout ce qui par l'intempérance est contraire à la beauté. » M., Ficin., *Sur le banquet de Platon ou de l'amour*, éd. Marcel Raymond, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 144.

La relation entre l'emprisonnement et la mort, affichée dans ce sonnet, formait déjà le centre des poèmes précédents. Au sonnet CLXIV, par exemple, l'amant s'adresse à l'aimée pour lui demander sa « doulce liberté ». De même qu'à la toute fin du recueil, la liberté est ici caractérisée comme indispensable pour la vie de l'amant :

> Ren moy mon cuoeur, ren moy mon cuoeur, pillarde,
> Que tu retiens dans ton sein arresté:
> Ren moy, ren moy ma doulce liberté
> Qu'à tes beaulx yeulx mal saut je mis en garde.
>
> Ren moy ma vie, ou bien la mort retarde,
> Qui me devance au cours de ta beaulté,
> Par ne scay quelle honneste cruaulté,
> Et de plus pres mes angoisses regarde. (CLXIV)

La liberté compose encore le centre d'un autre poème disposé dans la partie finale du recueil. Au sonnet CLXXVII, le cœur de l'amant est utilisé pour le représenter et, de cette évocation métonymique, découle une image qui tranche avec celle de l'audacieux qui auparavant cherchait à contester l'emprisonnement provoqué par l'aimée. Si au sonnet CLXIV l'amant haussait sa voix pour se rebeller, dans ce texte il affichera sa peur et son incapacité de se manifester. Le mot « retz », récurrent dans le recueil pour symboliser la servitude de l'amant – et central pour le premier quatrain de CLXXX –montre ce que les cheveux de la dame représentent pour l'amant :

> L'or crespelu, que d'autant plus j'honore,
> Que mes douleurs s'augmentent de son beau,
> Laschant un jour le noud de son bandeau,
> S'esparpilloyt sur le sein que j'adore.
>
> Mon cuoeur, helas, qu'en vain je r'appelle ore,
> Vola dedans, ainsi qu'un jeune oyseau,
> Qui s'enfueillant dedans un arbrisseau,
> De branche en branche à son plaisir s'essore.

Lors que voici dix beaux doigtz ivoyrins,
Qui ramassantz ses blondz filetz orins,
Pris en leurs retz esclave le lierent.

J'eusse crié, mais la peur que j'avoys,
Gela mes sens, mes poumons, & ma voix,
Et ce pendant le cuoeur ilz me pillerent. (CLXXVII)

Les cheveux de l'aimée, décrits comme un « or crespelu », forment un filet qui emprisonne le cœur de l'amant. Quand ils s'éparpillent sur le sein adoré, le cœur vient s'y poser comme un oiseau et les mains de la femme ramassent le « retz ». Cette image de la reddition volontaire de l'amant dans le filet tissé par son aimée fait écho, par exemple, aux premiers sonnets[291] car, à l'entrée du recueil, on retrouve l'image très parlante d'un corps coincé par les invincibles et doux filets de l'amour. Il s'y rend volontairement, attiré par leur douceur :

(…)
Puis ça puis là pres les yeulx de ma dame
Entre cent fleurs un retz d'or me tendoit,
Qui tout crespu blondement descendoit
A flotz ondez pour enlasser mon ame.

Qu'eussay-je faict? l'Archer estoit si doulx,
Si doulx son feu, si doulx l'or de ses noudz,
Qu'en leurs filetz encore je m'oublie:

Mais cest oubli ne me tourmente point,
Tant doulcement le doulx Archer me poingt,

[291] Comme souligne d'ailleurs Robert Mélançon, ces envois lointains dans le recueil forment une partie importante de son architecture : « Cette organisation linéaire en séquences plus ou moins étendues n'est cependant pas le seul principe qui guide la composition, ni le plus important. Les sonnets s'inscrivent dans un réseau de relations qui n'est pas déterminé par la proximité ou l'ordre de succession. Chaque sonnet répond à plusieurs autres, qui sont souvent situés à une grande distance, auxquels il fait écho ou qu'il anticipe, dont il reprend les thèmes, les métaphores, les formes, pour les préciser, les réorienter ou les inscrire dans un autre contexte où ils vont prendre un autre sens. » R., Mélançon., « Sur la structure des *Amours* (1552) de Ronsard », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, V. 1, n 2, (1977), p. 128.

Le feu me brusle, & l'or crespe me lie. (III)

Néanmoins, à la fin du livre, nous n'avons pas seulement affaire à une reddition volontaire mais également à une démonstration d'impuissance. Le dernier tercet du sonnet CLXXVII évoque la frayeur de l'amant au moment où il est capturé. La peur le rend muet et l'empêche de protester contre ceux qui « pillerent » son cœur. Ainsi, une forte tension est instaurée à la toute fin du livre. Si l'amant affiche, au sonnet CLXXX, sa hardiesse – il est prêt à « payer », tous les ans, ses vœux au temple érigé en honneur de la liberté –, trois poèmes avant il apparaît comme une proie incapable d'échapper à la trappe qui l'enferme. Cette description tranche avec l'image d'un amant qui, au sonnet CLXIV, élevait la voix contre la femme en demandant sa liberté.

Ces fluctuations entre l'emprisonnement et la liberté, le courage et la lâcheté relient ainsi les derniers sonnets des *Amours*, soumis aux mêmes tensions qui caractérisent sa structure globale[292].

Cette tension entre reddition et combat marque également le livre du poète Sévillan. Ses derniers sonnets sont à la fois marqués par l'intrépidité d'un amant qui souhaite se débarrasser de l'amour et par une voix craintive qui, « *al primer sonido del assalto* », rend les armes :

Mas, al primer sonido del assalto,
desamparo la fuerça, i el escudo
rindo i armas, temblando antes del hecho.

Bien sé qu'en lo que devo a la onra, falto;
mas el temor, que della está desnudo,
i otra fuerça mayor, vencen mi pecho. (LXVIII)

[292] L'établissement d'une connexion basée sur la tension entre deux phénomènes opposés se trouve également dans d'autres sonnets disposes à la fin des *Amours*. En fait par exemple preuve les contrastes entre vie et mort, présence et absence de la femme que nous retrouvons dans ces sonnets : « Au cœur d'un val, où deux ombrages sont, / Dans un destour, de loing j'avisay celle, / Dont la beaulté dedans mon cuœur se cele, / Et les douleurs m'apparoyssent au front. // (…) // Quand un Centaure envieux sur ma vie / L'ayant en crope au galop l'a ravie, / Me laissant seul, & mes criz imparfaitz (CL) ; « Ainsi je pers ma peine coustumiere, / Quand à longz traitz j'œillade la lumiere / De ton bel œil, chefdeouvre nonpareil. // Voyla pour quoy, quelque part qu'il sejourne, / Tousjours vers luy maulgré moy je me tourne, / Comme un Souci aux rayons du soleil (CLXXI)

Dans les deux quatrains, l'amant affiche sa conviction de ne plus céder aux tourments amoureux. Selon lui, il est protégé contre « *otro acidente* ». Les deux tercets révèlent pourtant l'inconsistance de cette conviction. Ils soulignent la fragilité de l'amant et sa lassitude, en montrant qu'il ne cherche pas, comme au début du livre[293], à s'opposer à l'amour. Non seulement il ne résiste pas mais il confesse sa crainte (« *temor* »).

À l'accablement s'ajoute la peur. Après avoir cru y échapper, il y retombe une fois de plus. La possibilité de se sentir en sécurité (« *seguro al puerto* ») est rapidement mise à mal par un nouveau coup de l'amour. La langueur de l'amant ne connaîtra donc aucun changement. L'amant devra encore endurer d'être « *solo i medroso* » :

> Solo i medroso, del peligro cierto
> qu'en la guerra d'Amor temido avía,
> con fortuna mejor, tarde huía
> en tanta tempestad seguro al puerto.
>
> Mas en el passo del camino incierto,
> cuando con más descuido proseguía,
> Amor, qu'en vuestros ojos m'atendía,
> d'un golpe atravessó mi pecho abierto. (LXX)

Les derniers poèmes sont marqués par la fluctuation entre un discours hardi – où l'amant demande sa liberté – et un autre qui dénote la frayeur. Le lecteur habitué à voir l'amant *herreriano* batailler contre l'amour (« *No más; baste, cruel, ya en tantos años* » LXXVIII), le voit encore confesser sa crainte. L'incertitude, trait qui caractérise l'ensemble du livre, marque également le discours de ses derniers poèmes.

Tant dans les *Amours* que dans les *Algunas obras*, le souhait manifesté dans les derniers poèmes du livre ne sera jamais réalisé : « *No más; baste, cruel, ya en tantos años / rendido aver al yugo el cuello ierto, / i aver visto en el fin tu desvarío* »

[293] Dans le sonnet III, par exemple, nous voyons que l'amant s'incline seulement après avoir combattu : « Pensé, mas fue engañoso pensamiento, / armar de duro ielo el pecho mío, / porqu'el fuego d'Amor al grave frío / no desatasse en nuevo encendimiento. // Procuré no rendirm'al mal que siento, / i fue todo mi esfuerço desvarío ; / perdí mi libertad, perdí mi brío ; / cobré un perpetuo mal, cobré un tormento. » Un mot central pour le premier quatrain du sonnet prologue résonne encore dans ce sonnet en amplifiant l'étendue de la lassitude : « Osé i temí, mas pudi la osadía / tanto que desprecié el temor cobarde : / subí a do el fuego más m'enciende i arde / cuanto más la esperança se desvía. »

(LXXVIII) ; « Si hors du cep où je suis arresté, / (…) / J'eschape franc (…) / (…) // Au cuoeur d'un pré loing de gents escarté, / (…) / De gazons verdz un temple je te vouë » (CLXXX). Les deux livres se terminent ainsi en marquant la distance avec le modèle pétrarquien où l'amant connaît la rédemption de ses tourments amoureux. Les derniers poèmes continuent à afficher les déséquilibres provoqués par l'amour. Même si un recueil de sonnets garde un rythme de lecture différent de celui d'un « recueil mixte »[294], les deux sont caractérisés par une forme d'ouverture. Dans leur effort pour subvertir le modèle pétrarquien, les recueils de Ronsard et d'Herrera se rassemblent par ce refus d'une structure narrative.

Commencement et clôture sont ainsi bouleversés et le cadre de l'histoire amoureuse est brouillé pour laisser place à une structure dialogique fondée sur l'attente de la rédemption et la retombée dans les mains cruelles de l'amour. Les appels à la liberté se multiplient au long du livre mais l'amant n'arrive jamais à se débarrasser des « filets » de l'amour. Au lieu de trouver l'apaisement, il voit sa prison toujours renforcée. Le réaménagement de l'architecture pétrarquienne ne repose donc pas sur la pure dénégation de l'amour, ni sur la complète reddition de l'amant, mais sur une tension permanente créée par la possible sublimation des sentiments amoureux. Mais chaque poète a une façon différente d'instaurer cette tension à l'intérieur du recueil. Si, chez Herrera, elle est créée par la tentative répétée d'un amant qui cherche en vain à se débarrasser de ses tourments, chez Ronsard elle se manifeste par la coexistence d'éléments contraires tout au long du recueil. Cette tension est un des principes l'architecture du recueil.

***

L'étude de l'étroite relation thématique et syntagmatique des textes indique donc qu'une tension parcourt les recueils de manière à empêcher l'amant de se libérer des tourments amoureux et à conférer un caractère organique à l'ensemble. Des liens établis entre ces poèmes on peut déduire certains principes d'organisation et ainsi amorcer

[294] Nous pourrions, par exemple, pour relever les particularités d'un recueil composé exclusivement par des sonnets, songer aux mots de Jean Rousset qui traitent de la difficulté de ce genre poétique en établir un lien avec les poèmes qui l'entourent : « Par sa nature, le sonnet ne semblait pas destiné à vivre en société. Forme close et immobile, bandant toute ses énergies pour se ramasser sur soi-même, multipliant les rapports et les croisement internes pour mieux exclure tout appel à l'extérieur, ce petit être insociable et hautain devait répugner à toute vie commune. » J. Rousset., « Jean de la Ceppede et la chaine des sonnets », *L'intérieur et l'extérieur – essais sur la poésie et le théâtre du XVIIe siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 13

quelques conclusions sur une partie importante de l'architecture des recueils. Il faut donc à présent essayer d'expliciter ces stratégies en suggérant d'autres arrangements capables de renforcer nos hypothèses.

On peut d'abord dégager les principaux mécanismes utilisés dans l'établissement de ces liens. Pour le recueil de Ronsard, ces rapports sont établis essentiellement par : un sonnet qui explique le sujet traité dans un sonnet antérieur ; deux sonnets formés par un mot central de la thématique du recueil (esclavage, par exemple) ; un sonnet qui répond à une demande faite par un sonnet précédent (demande de liberté et confirmation de l'enfermement, par exemple) ; un sonnet qui amplifie le sujet traité dans un texte précédent ; deux poèmes qui portent sur le même thème et deux poèmes qui se connectent par l'opposition de leur thématique.

Ces stratégies de connexion sont d'autant plus importantes qu'elles ne relient pas n'importe quel poème. Elles déploient, au fil du recueil, l'invitation faite dans le sonnet-prologue : manifester le *vario stile* propre à un amour qui enflamme et englace le cœur et dont l'amant est incapable de se libérer (« Qui voudra voyr… Comme il r'enflamme, & r'englace mon cuœur »). Le lecteur retrouvera dans ces textes la concentration des forces qui caractérisent les tourments de ce personnage exemplaire.

Ces rapports manifestent le soin que Ronsard à mis à composer son recueil. Néanmoins, ces liens sont encore renforcés quand on observe la disposition des sonnets. Ils respectent une structure claire qui relie les parties hautement significatives du recueil, en ménageant un effet de symétrie entre les deux moitiés et en fournissant au lecteur une régularité qui permet de guider la lecture.

Un premier principe de symétrie découle des liens entre les poèmes disposés aux bords du recueil. Dans ces textes, l'amant affiche sa soumission aux forces de l'amour (« De *cloudz* de feu sur le froid de sa glace » (V) ; « Cep où l'Amour de ses flesches *m'encloue* » (CLXXX) Notre italique) et implore une liberté qui ne sera jamais acquise (sonnets XIII et CLXXX). Ces récurrences ne sont pourtant pas les seuls à produire cet effet de symétrie. Celui-ci est accentué par un groupe de sonnets placé au centre du recueil. Dans cette section des *Amours* on retrouve les forces responsables de la soumission de l'amant (Sonnets XCVII, XCVIII). Ces poèmes révèlent qu'elles s'équilibrent et condamnent l'amant à une souffrance éternelle (ce qui provoque son décès est ce qui le fait renaître). Ainsi, nous avons affaire à trois parties de l'architecture qui sont reliées entre elles, s'expliquent et produisent un effet de symétrie. Le début et la fin du recueil sont disposés de manière équidistante d'un groupe de sonnets qui

explique pourquoi l'amant commence et termine le livre « encloué » et suppliant pour sa libération.

Ces effets de symétrie sont encore renforcés par d'autres groupes de sonnets analysés plus haut. Nous songeons aux poèmes XLVII-LII-LIII et CXXXIX-CXL-CXLV-CXLVI. Ces textes, eux-aussi, portent sur les tensions qui pérennisent les tourments amoureux. Ils constituent des lieux où le feu et la glace du sonnet-prologue cohabitent pour former la prison de l'amant. Cette concentration d'éléments antithétiques est, par elle-même, remarquable. Ces poèmes sont d'autant plus notables si l'on considère l'endroit où ils sont placés : comme les premiers et derniers poèmes du recueil, ils sont équidistants du centre du recueil. Et, comme si cela ne suffisait pas, ils sont encore placés dans la partie centrale de la première et de la deuxième partie du recueil.

La thématique principale des *Amours* est ainsi à la fois concentrée dans des endroits hautement significatifs de son architecture et distribuée de manière harmonieuse au fil de ses poèmes. Les bords du recueil sont reliés avec son centre et avec les parties centrales de ces deux moitiés. Ces liens fournissent au récepteur une « carte » qui indique un rythme de lecture où le *vario stile* des souffrances se répète régulièrement de manière à renforcer les attaches qui emprisonnent l'amant. Ils suggèrent encore que les thèmes sont répartis de manière symétrique et proportionnelle dans les deux parties du recueil.

La structure d'un recueil de sonnets, comme le rappelle Robert Mélançon, sera « toujours le lieu de contradictions et de discontinuités[295] ». Il n'en va pas autrement pour le recueil ronsardien. Le Vendômois joue avec la discontinuité en instituant des interactions permanentes et des sollicitations à distance entre les différentes parties de ses *Amours*. Une analyse attentive révèle pourtant que ces interactions ne relèvent pas de la répétition pure et simple de lieux communs. Elles décèlent le soin d'un auteur qui dispose ses poèmes de manière à former des structures repérables.

Une structure concertée émerge également des *Algunas obras* de Fernando de Herrera. L'analyse a révèlé les principaux mécanismes utilisés par le Sévillan pour lier les poèmes de son recueil. Ces liaisons sont établies essentiellement par : une même action qui se répète dans deux poèmes différents (l'essai – raté – de lever la tête, par exemple) ; une image qui se répète (l'image de l'amant solitaire, par exemple) ; une

[295] Robert Mélançon, *op. cit.,* p. 124.

élégie qui synthétise les thèmes traités par un groupe de sonnets qui lui est contigu ; l'emploi similaire de deux termes contrastants (l'eau et le feu, par exemple) ; l'utilisation d'un mot central pour la poétique du recueil (le terme *luz*, par exemple) ; la répétition de vers quasiment identiques ; le contraste entre deux actions opposés (hardiesse et crainte, par exemple).

Les poèmes qui « systématisent », au fil du recueil, les vaines tentatives de résistence à l'amour (et qui sont reliés entre eux par les mécanismes que nous avons dégagés) indiquent le soin du poète au moment d'organiser son livre. Ils confirment le désir d'Herrera de construire une œuvre où les genres, les thèmes et les tonalités soient distribués de manière équilibrée[296]. L'analyse a montré, par exemple, que les sonnets sont disposés de manière symétrique dans les deux moitiés du recueil et que la tonalité élégiaque n'est pas concentrée dans une de ces parties mais distribuée harmonieusement.

Un premier indice de cette symétrie est fourni par les liens entre les premiers et les derniers sonnets du recueil. Ces textes, équidistants d'un centre lui-même consacré aux tentatives inabouties de l'amant, partagent la même thématique. L'amant, « *cansado i perdido* », manifeste, aux bords du recueil, son incapacité à s'opposer à l'amour. Ainsi, de même que pour les *Amours*, ces renvois lointains permettent de relier trois endroits hautement significatifs de l'architecture du recueil (début, milieu et fin) en créant un fort effet de symétrie.

Les élégies analysées renforcent encore cette régularité, car leur emplacement n'est pas fortuit. Placées dans la portion initiale des deux moitiés du livre, elles forment un ensemble cohérent avec les sonnets qui les entourent. Ces connexions permettent à l'auteur de concentrer deux groupes de poèmes qui véhiculent deux images différentes des tentatives ratées de l'amant. Les premiers vers de l'*Elegía I*, par exemple, synthétisent les mouvements continus d'un amant qui, depuis les premiers sonnets du recueil, tâche de se débarrasser des souffrances amoureuses. L'impossibilité d'« *alçar el cuello* » ne l'empêche pourtant pas de manifester son « *osadía* » inébranlable et de poursuivre son chemin : « *Por la prolixa senda i no acabada / de mi dolor prosigo, i mi porfía / en el mayor peligro es más osada* » (*Elegía* I, vv. 13-15). L'impossibilité de faire face à l'amour relie aussi la cinquième élégie aux sonnets qui l'entourent. Néanmoins, dans ce groupe de poèmes, cette incapacité est présentée sous un autre

[296] Voir Begoña López Bueno, *op. cit.,* p. 54.

angle. On n'a plus affaire à l'image parlante de l'amant qui poursuit – pour arriver nulle part – sa « *prolixa senda* ». Les rapports entre l'*Elegía V* et les sonnets semblent, finalement, présager la libération de l'amant. Cet espoir sera pourtant déçu et nous apprendrons que même ce regard rétrospectif sur le *giovenile errore*, propre à l'apprentissage éthique de l'amant pétrarquien, ne peut venir en aide à l'amant.

La distribution harmonieuse de ces tentatives inabouties caractérise le restant des poèmes commentés plus haut : les sonnets XXII-XXVI ; XLII-XLVII ; LXVIII-LXX. Ces groupes de sonnets utilisent les tensions propres à la reddition et au combat, à l'ascension et à la chute, pour décrire ces vaines tentatives. Ces traits communs relient ces textes entre eux. L'observation attentive de leur emplacement indique que ces renvois lointains respectent encore une régularité qui renforce la symétrie entre la première et la deuxième moitiés du recueil. Pour mieux comprendre cet effet de symétrie, rappelons que le livre d'Herrera est formé de soixante-dix-huit sonnets. Dans une région proche au centre du livre, le poète dispose un groupe de sonnets où l'histoire mythique d'Icare symbolise la dynamique des entreprises de l'amant (sonnets XLII-XLVII). Deux autres groupes de sonnets seront encore marqués par ces mouvements d'intrépidité et de capitulation (XXII-XXVI et LXVIII-LXX). Ces liens, comme on peut le constater, sont encore renforcés par la place occupée par ces poèmes, qui sont disposés de manière quasi équidistante des sonnets XLII-XLVII. Cette disposition est destinée à renforcer, dans l'esprit du lecteur, l'idée que la libération de l'amant est impossible.

Le recueil espagnol n'est pas purement élégiaque de ces poèmes et il regroupe divers formes poétiques : entre les sonnets et élégies sont insérées cinq chansons et une églogue. Les plaintes amoureuses sont entrecoupées par le discours moral et épidictique des chansons et de certains sonnets. Les variations de tonalité et genre participent à la symétrie car il y a un équilibre tonal et générique entre les deux parties du recueil. Au lieu de se manifester plus intensément dans une partie du livre, la tonalité élégiaque y est distribuée de manière équilibrée.

### B) Boscán et Tyard : la sublimation du sentiment amoureux

Les recueils de Ronsard et Herrera répondent à un modèle où le discours amoureux ne connaît pas de sublimation, si bien que les plaintes de l'amant continuent à

résonner même une fois la lecture terminée. Les derniers vers, au lieu de consacrer la transmutation de l'amant, affichent toujours les douleurs de celui qui subit le *vario stile* amoureux.

À ce modèle d'« œuvre ouverte » s'oppose celui où les contradictions se trouvent dénouées à la fin. Les tensions exacerbées à l'intérieur du livre se résolvent et la plainte s'apaise. L'amour, souvent défini comme lascif au long du recueil, sublime sa nature « mondaine » et l'amant trouve la joie qu'il recherchait. En Espagne et en France, ces modèles sont représentés par le *Libro II* des *Obras* de Boscán et par les *Erreurs Amoureuses* (1549) de Tyard. Dans cette section nous comparerons donc ces deux recueils pour voir comment leur organicité repose sur des tensions conduites jusqu'à un poème qui marque la dissolution.

Aucun des deux recueils n'est formé uniquement de sonnets : entre les séries de sonnets sont intercalés d'autres formes poétiques. Dans le recueil espagnol, ces ruptures sont toujours provoquées par des textes beaucoup plus longs : dix longues chansons. Chez Tyard, les pièces intercalées, au nombre de seize, sont de quatre types : sept épigrammes, sept chants, une sextine et un quatrain[297]. L'architecture de ces ouvrages nous incite donc à nous poser plusieurs questions. D'abord, sur les principes d'organisation des groupes de sonnets : respecteraient-ils un arrangement déterminé ? Y a-t-il des liens entre ces séries ? Les poèmes intercalés produisent-ils un effet de rupture ?

Les deux recueils mènent les souffrances amoureuses jusqu'à un moment de résolution. Chez le Français, le discours marqué par le désir, le manque d'espoir et les larmes mène à un poème qui bouleverse la « honteuse penitence » (Sonnet à Scève) et transforme l'amour lascif en « repos, contentement, plaisir » (De Chaste Amour). Ce dernier poème célèbre la plénitude d'un sentiment enfin purifié. C'est l'aboutissement triomphal d'un parcours déchirant :

> Mon piteux dueil, ma peine, et mes ennuis,
> Mes tristes jours, mes langoureuses nuits
> Et mon martire estrange,
> Ont fait un change en sejour amoureux,

[297] Sur la disposition générique des poèmes de Tyard voir D. Martin., « Sur quelques effets d'agencement dans les premières *Erreurs Amoureuses* de Pontus de Tyard », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 1996 (n 14/2), p. 180.

En nuit heureuse, et en jour tres-heureux,
O saint et divin change !

J'ay veu qu'Amour avec Venus sa mere
M'estoit cruel, elle m'estant amere,
Tous deux me vouloient nuire :
Mais maintenant les Astres gracieux
Sont allumez frequentement aux Cieux,
Pour en ma faveur luire.
(De Chaste Amour)

Chez Boscán, comme le souligne Bienvenido Morros, un retournement se produit dans les derniers poèmes[298]. Au moment de présenter son amour comme l'union entre « *lo honesto y lo deleitable* » - comme l'avait fait Ausias March à la fin de son *cancionero* –, le poète « *reconoce que de esa unión nace un tercer tipo de amor, el útil o 'provechoso', (...) el tipo de amor que persiste una vez se ha alcanzado y que praticado con templanza produce 'conformidad o satisfacción de lo necesario'* »[299]. Cette transformation est manifeste dans le sonnet CXVIII où un nouvel amour illumine « *el alma y el sentido* ». Celui qui dominait l'amant, autrefois, est comparé à la peste :

Un nuevo Amor un nuevo bien m'ha dado,
illustrándome'l alma y el sentido,
por manera que a Dios ya yo no pido
sino que me conserve en este'stado.
(…)
Anduvo sobre mí gran pestilencia
hasta matar los páxaros bolando
y casi cuanto en vida fue criado. (CXVIII)

[298] La nouveauté boscanienne relève encore du fait que son recueil présente une « double résolution » pour les tourments amoureux. Comme le souligne M. Lefèvre à propos de ce thème, si le poète catalan dispose à la fin de son recueil une chanson pétrarquienne, il inclue aussi, juste avant cette chanson, un groupe de sonnets dédiés à son épouse et à l'amour matrimonial. Voir M. Lefèvre, *op. cit*., p. 90

[299] « reconnaît que cette union produit une troisième type d'amour, utile ou « profitable », (…) le type d'amour qui dure une fois qu'il est atteint qui, pratiqué avec équilibre, produit « accord ou satisfaction » » Morros Mestres, Bienvenido., «El *Canzoniere* de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543) », *Revista de Fililogía Española*, 85, 2, 2005, p. 254.

### a) Tyard et Boscán : la présentation du personnage exemplaire et les premiers poèmes du recueil

Dans le parcours qui le conduit vers la sublimation de l'amour, l'amant commence par s'afficher comme personnage exemplaire. Ceux qui veulent savoir comment « Amour cruel travaille les esprits » (II), doit lire le recueil français. Dans le recueil espagnol, l'amant confesse son désir de rendre visibles les « *llagas* » amoureuses : « *Las llagas que, d'Amor, son invisibles, / quiero como visibles se presenten* » (XXX) et le livre racontera l'histoire de tourments endurés par l'amant : « *Yo traigo aquí la istoria de mis males* » (XXX). Les deux ouvrages sont donc présentés comme un champ de bataille pour les sentiments contraires propres aux *giovenile errore*.

La présentation des recueils est d'autant plus liée aux souffrances propres au *vario stile* de l'amour qu'elle reprend plusieurs termes présents dans le premier sonnet du *Canzoniere*. Chez Boscán, au-delà de l'écho du célèbre vers qui ouvre le livre italien sur le neuvième vers de son « sonnet-prologue [300]», l'*escarmiento* que l'amant « *holg[ó] de ser a todos* », la *vergüença* ressentie au moment de montrer ses *desventuras* et le regret d'avoir aimé marquent encore le lien avec l'œuvre de Pétrarque. Dans le recueil français, ce lien avec l'univers pétrarquien saute aux yeux, à la fin du sonnet d'ouverture, que Tyard dédie à Maurice Scève. La *vergogna*, le *pentérsi* et le *giovenile errore* apparaissent dès les premiers vers du livre pour expliciter la nature du discours auquel on aura affaire : « Aussi je prens le blasme en patience, / Prest d'endurer honteuse penitence, / Pour les erreurs de ma jeunesse vaine. » Ensuite, au deuxième sonnet, on retrouve cet état « *fra le vane speranze e 'l van dolore* » : « Il me verra craindre, et puis esperer, / En desir croistre, et soudain empirer, / Changer cent fois le jour de passion ». Le lecteur, en reconnaissant l'intertexte pétrarquien, s'apprête donc à parcourir les plaintes d'un amant langoureux.

C'est sur ce parcours que nous nous pencherons. À la suite de cette présentation « pétrarquiste » du recueil, nous nous intéresserons aux effets d'enchaînement instaurés dans une longue série de poèmes portant sur les tourments d'amour et l'impossibilité de

[300] Sur l'écho du vers de Pétrarque sur le vers de Boscán et la transfiguration des pleurs en matière poétique proposée par le Catalan, voir I. Navarrete., « Boscán, Garcilaso, and the Codes of Erotic Poetry », *Orphans of Petrarch : poetry and theory in the Spanish Renaissance*, Berkley, University of California press., 1994, p. 76.

s'en débarrasser. L'amant fait des vœux, croit à la possibilité d'une transformation et il s'appuie sur le pouvoir du hasard mais rien n'est capable d'apaiser ses souffrances. L'amour lascif et imparfait ne peut pas cesser de bouleverser l'amant tant que sa propre nature ne se transforme pas. Cette série de poèmes est fondamentale dans la création d'une impasse à l'intérieur du livre car elle suggère qu'il est impossible à l'amant de se libérer de ses liens.

Chez le Français, il est possible de diviser le recueil en deux parties. La première moitié apparaît comme une « impasse ». Dans les poèmes qui vont jusqu'au sonnet XLII, l'amant rapporte le trajet qui, de l'*innamoramento*, le mène à la confession de son impuissance à combattre les forces amoureuses. Cette division a déjà été repérée par Daniel Martin dans son texte sur l'architecture des *Erreurs*. Le critique français, plus soucieux de la division générique et formelle du livre que des effets d'enchaînement ou de résonance d'un poème sur l'autre, attire l'attention sur le fait que les poèmes les plus longs se trouvent surtout dans la première moitié. Cela, selon lui, ce « reflet des souffrances et des incertitudes qui rongent l'amant », donne à cette partie un caractère plus erratique : « A mesure que l'on progresse vers l'assomption du désir, les ruptures s'espacent, les ensembles de sonnets prennent de l'ampleur, les pièces intercalées sont brèves et presque toutes de même genre, d'où un effet de régularité qui compense les effets de rupture[301]. » De fait, il nous semble que la manière dont les poèmes sont disposés à l'intérieur de la première moitié des *Erreurs* joue un rôle important dans l'« incertitude » mentionnée par Martin.

Chez Boscán également les poèmes sont disposés de façon à suggérer l'impossibilité d'échapper aux forces de l'amour, mais le manque d'espérance que Tyard manifeste à la fin de la première moitié du livre, est affichée dès les premiers poèmes. Au sonnet XXXIV, sixième du recueil, placé juste après un texte qui révèle les souffrances prématurées de l'amant[302], son état de trouble est donné comme immuable :

> El alto cielo – que'n sus movimientos
> por diversas figuras discurriendo,
> en nuestro sentir flaco'stá influyendo
> diversos y contrarios sentimientos;

[301] Martin, Daniel., *op. cit.*, p. 181

[302] « Aún bien no fui salido de la cuna, / ni de l'ama la leche uve dexado, / cuando el amor me tuvo condenado / a ser de los que siguen su fortuna » (XXXIII)

y una vez mueve blandos pensamientos,
otra vez asperezas va encendiendo,
y es su uso traernos rebolviendo,
agora con pesar y ora contentos –,

fixo'stá en mí, sin nunca hazer mudança
de planeta ni sino en mi sentido,
clavado en mis tormentos todavía.

De ver otro hemisperio no é'sperança,
y así donde una vez m'anochecido,
allí me'stoy, sin esperar el día. (XXXIV)

Le poème attribue à l'« alto cielo » deux sortes d'influence : une normale et une qui agit spécifiquement sur la vie de l'amant. Les sentiments contraires qu'il provoque, *« agora con pesar y ora contentos »*, se concentrent exclusivement sur les « *tormentos* ». L'amant ne connaît pas les « *movimientos* » entre jour et nuit et se croit condamné à rester dans l'obscurité. Cette révélation est suivie d'un mot également révélateur : « *esperança* ». Ce poème affiche donc, au début du livre, que l'influence céleste détermine l'immuabilité de l'état de l'amant.

À la différence du recueil espagnol, les premiers sonnets des *Erreurs amoureuses* insistent sur la vénération de la beauté physique de la dame, plutôt que sur l'expression de la souffrance de l'amant[303]. Le portrait de l'aimée établit un lien étroit entre ces textes. Les premier et dernier sonnets de cette série épidictique (II et VII) font une présentation détaillé du visage. Ils sont liés par cette description minutieuse et une thématique commune :

Sous ton haut front, qui le cler Ciel ressemble

[303] Cette adoration, comme souligne Eva Kushner, se situe dans un présent indéterminé, temps privilégié qui « éclate au sonnet V qui voue au « divin visage » de Pasithée une adoration quasi religieuse. A ce « Dieu de ma félicité », le poète offre son cœur « aux autelz de mon idolatrie », ce qui implique que, conscient de l'excès d'adorer ainsi un être humain, il est prêt à affronter les dangers spirituels de cet état d'âme » dans : Kushner, Eva., *Pontus de Tyard et son œuvre poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 124.

Sont deux Soleils gracieux et luisans,
En deux sourcilz leur rayons conduisans,
Aux mouvemens desquelz (las) mon cœur tremble.

Ton blanc visage, où tout beau teint s'assemble,
Ta bouche faite en deux couraux plaisans,
Ton bien parler sur tous les biens disans,
Et ton doux ris doucement mon cœur emble. (II)

Lors que je veis ces cheveux d'or dorer
Tant gentement cette vermeille glace,
Et de ces yeux les traits de bonne grace,
Puis çà, puis là gayement s'esgarer :

Lors que je veis un souriz, colorer,
Et de douceur, et de pitié sa face,
Qui en leur beau toutes beautez efface,
Je la cuiday au Soleil comparer. (VII)

Ces premiers textes ne se contentent pas de dépeindre les perfections physiques de l'aimée, ils font encore référence au son de sa voix. Selon le deuxième quatrain du sonnet VI, c'est elle qui « ravi[t] haut [sa] contemplation » et présente à son imagination le « plus parfait de son parfait » :

Mais quand le son de sa voix penetra
Dans mon ouïr, l'imagination
Ravissant haut ma contemplation,
Au plus parfait de son parfait entra. (VI)

Le début du recueil met en œuvre les trois types de beautés évoqués par Ficin dans ses commentaires sur le *Banquet* de Platon. Selon lui, la beauté de l'esprit, celle du corps et celle des sons forment l'ensemble des beautés que l'on aperçoit par l'esprit, par les yeux ou par les oreilles. Tyard affiche dans ces texte l'apaisement du désir que l'amant ressent à jouir de la beauté par les yeux et par les oreilles :

Il y a trois sortes de beautés. Premierement, si elle resulte de l'accord de plusieurs puissances & de plusieurs vertus, elle est la beauté des esprits ; si elle resulte de l'accord de plusieurs lignes & de plusieurs couleurs, elle est la beauté des corps ; enfin il y a celle des sons, qui resulte de l'harmonie de plusieurs voix. L'on peut donc dire qu'il y a la beauté des esprits, la beauté des corps & celle des voix. Celle des esprits ne s'aperçoit que par l'esprit, celle des corps n'est sensible qu'aux yeux, & celle des sons ne se perçoit que par les oreilles (…)[304]

Ainsi, oubliant les souffrances évoquées par les premiers sonnets, ces poèmes célèbrent un amour qui élève l'âme de l'amant. Ce ravissement, qui émane de l'expérience de l'« honneste amour », est encore célébré au Chant I. Ce texte clôt un premier cycle de poèmes[305]. On y saisit un écho du sonnet III. Les yeux de l'amant, une fois de plus, sont éblouis par une beauté qui suscite un amour éternel. Comme le sonnet, la chanson commence par une référence à la « grande perfection » du corps de la dame et se termine en affirmant l'immortalité de l'amour qu'elle provoque :

Mon œil aux traits de ta beauté
Esbloui par affection,
Feit rapport à ma liberté
De ta grande perfection :
Dont elle tout soudain ravie,
Ayant de te servir envie,
Se meit en ta subjection.
(…)
La force du tourment souffert
N'empeschera d'orénavant
Que le cœur, que je t'ay offert,
Ne soit à toy tout mon vivant.
Et me sois tu douce ou cruelle,

[304] Ficin, Marsile., *Commentaires sur le Traité de l'amour ou le Festin de Platon (Commentarium in Convivium Platonis)*, Paris, SÉHA, 2001, p. 93.

[305] « Le « Chant » qui clôt ce cycle de poèmes célèbre l'entière expérience de l'honneste amour : à partir du moment fatal et très exactement situé de son éclosion, à la manière de Pétrarque, cet amour continuera indéfiniment à trouver des raisons toujours nouvelles d'admirer la bien-aimée. Apparaît ici également le topos de la servitude amoureuse sans révolte, servitude qui se déclare elle-même heureuse, et, comme dans de nombreux dizains de Scève, très consciente de la contradiction qui l'habite (…). » E. Kushner., *op. cit*., p. 126.

Mon Amour est tant immortelle,
Que mort je seray ton servant.

### b) Les *Erreurs* et le bouleversement du discours

Le sentiment d'émerveillement provoqué par le « saint et divin » visage de l'aimée s'arrête pourtant ici. Les références à la clarté, à la grâce et à l'accord harmonieux des formes et des sons laissent place à la dissonance, au choc des éléments contraires. L'amour immortel du dernier vers du sonnet III est remplacé, dans le poème qui suit le chant (sonnet IX), par la « douleur immortelle ». Est ainsi introduit l'univers tumultueux auquel l'amant semble pour toujours condamné :

Mon ame ainsi peu à peu se consume,
Puis que, quand plus en moy l'ardeur s'allume,
Plus devient froid le lieu de sa naissance.

Ainsi sera ma douleur immortelle,
Puis que le tret, qui me fait playe telle,
Prend plus de force, où j'ay moins de puissance. (IX)

Les contradictions propres au *vario stile* pétrarquiste – déjà présentes dans le sonnet-prologue – ouvrent donc la série formée par les sonnets IX, X et XI[306], où retentissent les plaintes d'un amant langoureux. Le vocabulaire – des mots comme « douleur », « souci » et « cruauté » - tranche avec l'idée d'élévation et de clarté exprimée dans les textes précédents. Le ciel, comparé auparavant au front de l'aimée (« Sous ton haut front, qui le Ciel ressemble », III), est désormais accusé de cruauté par un amant qui voudrait que la beauté de l'aimée perde de son pouvoir (X) ; le désir, qui au sonnet V se métamorphosait en dévotion (« Fond mon desir tout en devotion »), devient « bouillant » (XI) et non réciproque :

Pourquoy me fut (ô Ciel), ta cruauté,

[306] En témoigne le premier quatrain du sonnet IX : « Je sens un feu chaudement allumé, / Qui brule en moy le plus froid de mon ame, / Voyant le lieu, qui par son chaut m'enflame, / N'estre moins froid, que je suis enflamé ».

Tant ennemie au jour de ma naissance,
Que mon destin ne peut avoir puissance,

Pour me payer de ma grand' loyauté ?
Pourquoy ne fut moindre ceste beauté,
Qui me travaille en son obeissance ? (X)

Tu es, cruelle, à mon heur trop contraire,
Et trop ardente à mon grand desplaisir,
Trop ennemie à mon bouillant desir,
Lente à mon bien, et prompte à me meffaire, (XI)

Ces poèmes introduisent un bouleversement profond. L'adoration et la dévotion du sonnet V se convertissent en mal à endurer toute la vie. En témoignent ces vers de la deuxième épigramme du recueil :

Ce m'est grand mal, qu'Amour me veut contraindre
A te servir, voire toute ma vie,
Et que tu m'as ma liberté ravie.

Les derniers vers du poème révèlent que cette servitude n'est pas une contrainte imposée par l'amour. Elle répond au contraire à un souhait de l'amant et il en éprouve une douleur profonde, la fin du texte affichant un autre désir : l'attente de la réciprocité :

Mais le mal, las, qui croist ma passion,
C'est, que plus j'ay de te servir envie,
Moins envers moy croist ton affection (Épigramme II)

Les souffrances viennent de ce que l'accroissement de la servitude est inversement proportionnel à l'affection de la dame : plus il souhaite la servir, plus elle se montre prête à le mépriser. Nous avons ainsi affaire, dans l'épigramme, à un moment de rupture avec l'exaltation des traits parfaits de l'aimée. La perfection formelle de son front et l'accord harmonieux de sa voix, responsables de l'élévation platonicienne de l'âme de l'amant, ne peuvent pas assurer le salut car l'amour est marqué par le manque.

C'est un amour qui relève du désir et de la passion, et qui n'a pas la plénitude de la beauté et de la bonté. On pourrait recourir aux théories de Ficin pour montrer que ces vers cassent la logique instaurée par les premiers poèmes. Avec l'épigramme, le lecteur se rend compte que l'apparente harmonie et la clarté des sonnets II-VII ont été bouleversées par le deuxième groupe de poèmes. On n'est pas en présence d'un amour dont la beauté, selon Platon, provient de sa plénitude : « Il nous faut d'abord commencer par rechercher pourquoi l'amour est heureux, pourquoi il est bon, pourquoi il est beau, & quelle est la difference qui se trouve entre sa bonté & sa beauté. Platon dit dans un de ses ouvrages, qu'il est beau parce qu'il ne lui manque rien[307]. »

Il n'est pas anodin qu'à la suite de cette épigramme soient disposés deux poèmes qui synthétisent les contradictions entre le parfait et l'imparfait, la beauté et le désir, l'affection et l'indifférence. Ils sont construits sur un avant et un après, un passé qui semblait « mon imparfait parfaire / Par son parfait » et un présent qui « mon parfait en imparfait refai[t] ». Dans ces textes, la douceur des sonnets II-VII cohabite avec la cruauté qui marque les poèmes suivants. Ces textes attirent donc l'attention du lecteur sur les liens qui se nouent entre les premiers poèmes du recueil. Ceux-ci instaurent une tension et, l'impasse dans lequel l'amant, comme le lecteur, se retrouve, pousse ce dernier à s'interroger sur la suite du recueil :

> Le tout, d'où fut toute ma forme prise,
> Plus de mon tout, de mon tout exemplaire,
> M'est simplement une vaine feintise.
>
> Ce, qui souloit mon imparfait parfaire
> Par son parfait, sa force ha retirée,
> Pour mon parfait en imparfait refaire. (Disgrace)
>
> Je mesurois pas à pas, et la plaine,
> Et l'infini de vostre cruauté,
> Et l'obstiné de ma grand' loyauté,
> Et vostre foy fragile et incertaine.

[307] Ficin, Marsile., *op. cit.,* p. 135.

Je mesurois vostre douceur hauteine,
Vostre angelique et divine beauté,
Et mon desir trop hautement monté,
Et mon ardeur, votre glace et ma peine.

Et ce pendant que mes affections,
Et la rigueur de voz perfections,
J'allois ainsi tristement mesurant :

Sur moy cent fois tournastes vostre veuë,
Sans estre en rien piteusement esmeuë
Du mal, qu'ainsi je souffrois en mourant. (XII)

### c) L'instauration de l'impasse chez Tyard

Dans les textes qui suivent, l'amant semble condamné à endurer pour toujours les tourments amoureux. Il n'y a pas de place pour l'espérance. En témoigne le « Chant non mesuré » qui suit le sonnet XIV. L'indifférence de l'aimée, affichée dans les poèmes précédents, est ici responsable de la désillusion de l'amant. Le seul moyen de guérison serait de blesser « En tel endroit, (…) / Une Dame sans per, et mortelle Deesse ». Il ne peut ainsi espérer voir sa blessure guérie :

Au moins si j'esperois aucun allegement,
L'esperance seroit soulas à mon tourment :
Et la douteuse attente
Mettroit quelque confort au mal qui me tourmente.

Mais, las, de quoy me sert d'avoir la connoissance
Du moyen de guerir, s'il n'est en ma puissance,
De recouvrer et prendre
Ce, qui peut ma santé en un instant me rendre

Ce manque d'« esperance » représente d'ailleurs un lien fort avec le groupe de poèmes suivant, qui comprend les sonnets XV à XX et l'épigramme intercalée entre les

sonnets XV et XVI. Dans ces poèmes, la souffrance est acceptée comme l'état permanent du corps et de l'âme de l'amant, comme dans le sonnet XV où l'aimée « (…) ne voulut quelque verde esperance / Me faire voir, comme pour asseurance / De voir finir les travaux où je meurs. »

À la certitude de ne pas pouvoir compter sur la dame pour apaiser sa langueur vient s'ajouter, au sonnet XVI, celle de savoir que les plaintes sont inutiles. Après une enquête minutieuse pour découvrir le responsable de ses souffrances (l'ardeur, le désir, le vouloir ou son œil), l'amant met en question l'efficacité des plaintes comme facteur de transformation : « Mais de quoy sert encore ce piteux plaindre ? »

Cette question résonne sur les poèmes voisins, comme le sonnet XVIII, composé sur une structure circulaire, qui souligne le confinement de l'amant :

Le ferme dueil prenant en mon cœur vie
Fut engendré par l'amoureuse flame,
Et se nourrit de souspirs de mon ame,
Laquelle s'est à toy toute asservie.

La grande ardeur d'Amour, qui me convie,
A te servir, et qui mon cœur enflame,
La jouissance incessamment reclame,
Par le souhait de desireuse envie.

Mais ce souhait qui tel heur me desire,
N'est plustost né, que crainte vehemente
M'a jà du tout l'esperance ravie.

En desirant je brule, et puis souspire,
N'esperant rien : et souspirant j'augmente,
Le ferme dueil prenant en mon cœur vie.

L'amant n'a pas d'autre choix que de se résigner à la souffrance. Si cet état d'âme n'était pas suffisamment révélateur de son enfermement, la lecture attentive du sonnet permettrait de le comprendre. La structure du poème crée une impression

d'emprisonnement avec le retour du vers initial à la fin : « « Le ferme deuil prenant en mon cœur vie ».

La clôture d'un texte poétique, selon Barbara Herrnstein Smith « *gives ultimate unity and coherence to the reader's experience of the poem by providing a point from which all the preceding elements may be viewed comprehensively and their relations grasped as part of a significant design*[308] ». Dans le sonnet de Tyard, la structure syntaxique recoupe le propos symbolique. Le « ferme deuil » qui compose l'« histoire amoureuse » – et dont l'amant ne peut pas se débarrasser – est lui-même le syntagme qui enferme la structure circulaire du poème. Au milieu de ce groupe de sonnets se trouve ainsi un texte dont le discours et la forme disent l'impossibilité d'interrompre les tourments de l'amant.

Cette immuabilité crée un lien avec le poème suivant. Si le sonnet XVIII prend une forme cyclique, le sonnet XIX déploie toute l'« histoire amoureuse ». Les quatrains synthétisent les hauts et les bas de la relation amant/aimée qu'ont retracés les vingt premiers sonnets : l'exaltation de la beauté féminine, le désir ressenti, l'espoir de réussir la conquête amoureuse et l'obstacle opposé par la cruauté de la dame.

Ce poème doit être analysé attentivement car, il ne se contente pas de synthétiser ce qui précède, il annonce aussi la suite :

Quand le desir de ma haute pensée,
Me fait voguer en mer de ta beauté,
Espoir du fruit de ma grand' loyauté
Tient voile large à mon desir haussée.

Mais cette voile ainsi en l'air dressée,
Pour me conduire au port de privauté,
Treuve en chemin un flot de cruauté,
Duquel elle est rudement repoussée.

Puis de mes yeux la larmoyante pluye,
Et les grands vents de mon souspirant cœur,

[308] « fournit à l'expérience de lecture une dernière unité et cohésion en établissant un point d'où les derniers éléments peuvent être appréciés de manière globale et leurs relations comprises comme part d'une conception significative. » Herrnstein Smith, Barbara., *Poetic closure – A study of how poems end*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, p. 36.

Autour de moy esmeuvent tel orage,

Que si l'ardeur de ton amour n'essuye
Cette abondance (helas) de triste humeur,
Je suis prochain d'un perilleux naufrage. (XIX)

Les tercets, qui commencent par l'adverbe « puis », marquent une limite entre un avant et un après. Les cruautés de la dame peuvent provoquer, chez l'amant, des réactions extrêmes. Ces vers montrent au lecteur les possibles conséquences de cette rigueur. En utilisant des images récurrentes de la poétique amoureuse – celles des larmes et des soupirs – l'auteur souligne que l'indifférence de la femme causera la probable « corruption » du corps de l'amant. L'amour non réciproque, quicondamne à un tourment insurmontable, met l'amant sur la voie de la mort. Il est « prochain d'un perilleux naufrage ».

La référence au corps submergé annonce un thème qui apparaîtra de manière récurrente dans les poèmes qui suivent. Elle présente, pour la première fois, la conséquence possible de l'enfermement dans le tourment amoureux. Désespérant de réussir la transformation souhaitée, l'amant envisage la mort comme destin. La relation directe entre la cruauté de la dame et le décès de l'amant crée d'ailleurs un lien entre le deuxième tercet du poème et la dernière strophe de la chanson qui suit le sonnet XX. La confession du « perilleux naufrage » fait écho à la « dure mort » que l'amant « conspire » contre lui-même :

C'est trop aimé, quand pour celle que j'aime,
J'aime si peu moy-mesme,
Que contre moy dure mort je conspire,
S'elle ne met fin brieve à mon martire.

La cruauté de la dame est encore soulignée dans le sonnet qui suit la chanson. Elle y est décrite comme une femme sadique qui se réjouit du tourment inflingé à l'amant. L'apparente pitié de la bien- aimée éloigne l'amant de la « mort dure ». Mais ce sentiment est trompeur car, comme le révèle le dernier vers, la pitié manifestée n'est que du sadisme :

J'allois mourant seulement pour la crainte
Qu'aucunement ton honneur fust taché
Voyant desja qu'envie avoit taché,
Pour mon ardeur de luy donner atteinte :

Quand te montrant (ou fust vray, ou fust feinte)
Estre piteuse en me voyant faché,
Je me sentis hors de bras arraché
De la mort dure, et fust ma peine esteinte.

Non pas esteinte (helas) mais seulement
Je me sentis desaigrir le tourment,
Pour une mort changer en autre pire

Car je mourois craintif de tes douleurs,
Et maintenant (miserable) je meurs,
Pour te voir trop joyeuse en mon martire. (XXI)

La mort domine le sonnet : « J'allois *mourant* » ; « De la *mort* dure » ; « Pour une *mort* ». Elle constitue ainsi un lien avec le groupe de poèmes analysé plus haut. Elle y est décrite comme la conséquence de la pérennité des douleurs ressenties – une douleur qui ne change jamais ou ne le fait que pour mener à un tourment encore plus intense : « Pour une mort changer en autre pire ».

La mort réapparaît au sonnet suivant. Dans ce texte, elle est souhaitée par l'amant pour mettre fin à ses souffrances. On y retrouve le *topos* de la pluie qui tombe des yeux larmoyants, déjà apparu au sonnet XIX, l'image des « vents » qui sortent de la bouche et celle de l'ardeur provoquée par l'amour. Mais la voix qui demandait à l'ardeur d'empêcher sa noyade, à la fin du sonnet XIX, demande ici que le feu consomme la chair ou que les eaux garantissent que « se distile [s]a vie » :

Cessez mes yeux, cessez de tant pleurer :
Non de pleurer, mais, las, de tant pleuvoir,
Et laissez faire à l'ardeur son devoir,
Sans me contraindre en aspre dueil durer.

(…)

Pleurs, n'empeschez, que brulant je ne meure :
Ou vous souspirs, permettez que je pleure
Tant, qu'au pleurer se destile ma vie.

Sinon, desir, veuillez moy secourir,
En desirant asprement de mourir,
Car assez meurt, qui n'a de vivre envie. (XXII)

La mort n'est plus la conséquence d'un amour non réciproque. L'amant ne cherche plus à empêcher son « perilleux naufrage ». Il y aspire désormais, car la mort est le seul moyen d'apaiser ses souffrances. Une gradation est ménagée dans ce groupe de sonnets car l'amant craintif du sonnet XIX termine le sonnet XXII en exprimant son désir de mourir. L'espoir de sublimation du sentiment amoureux est totalement abandonné. La mort représente le seul espoir de mettre fin aux tourments.

L'appel à l'eau résonne dans le poème suivant. Si au sonnet XXII l'amant prie à l'eau de laisser le feu brûler son corps, au sonnet XXIII, elle ne suffit pas pour « refroidir, ou esteindre / Le feu, qui [l]'ard ». Les soupirs ne peuvent pas non plus empêcher les larmes. Ainsi, ces éléments établissent, dans ce texte, une dynamique qui pourrait approcher l'amant de la mort souhaitée :

Mes pleurs vouloient refroidir, ou esteindre
Le feu, qui m'ard : et mes souspirs ardens
Vouloient secher mon pleurer ennuyeux :

Mais (las) mes pleurs n'ont sceu leur but atteindre,
Et mes souspirs plus croissent au dedans,
Plus font sortir de larmes de mes yeux. (XXIII)

L'espoir que l'eau ou le feu puissent représenter la fin de ses souffrances est pourtant frustré, car ces éléments entrent en équilibre. Ils ne pourront donc pas assurer la mort souhaitée et l'amant se voit condamné à endurer éternellement ses tourments.

De toute façon, il n'y a pas de place pour l'espoir dans ces poèmes. Même la mort ne peut pas être considérée comme une solution aux tourments, comme l'attestent

les derniers vers de la chanson qui suit ce sonnet. L'avant-dernière strophe fait écho aux demandes des sonnets précédents : il est impossible pour l'amant de mourir de ses maux car ce « (…) qui [le] fait mourir, / Tout soudain [le] fait revivre » :

Que me sert il de courir
Vers la mort secours querir,
Pour estre de mal delivre :
Si ce, qui me fait mourir,
Tout soudain me fait revivre ?

Les thèmes des poèmes précédents résonnent dans cette chanson : la conscience du mal causé par l'amour, la loyauté à l'aimée, le désir et la vanité des larmes, etc. Le manque d'espoir se cristallise dans la réitération anaphorique de la question « Que me sert ? ». Ce questionnement porte sur la validité des entreprises menées contre l'amour, sur les sentiments qu'il provoque chez l'amant et sur ses réactions face à la douleur.

Cette chanson ne se borne pas à évoquer les poèmes précédents. Elle présente aussi la thématique centrale des poèmes suivants. A preuve, la dernière strophe, qui conteste la validité du propre chant :

Mais pourquoy chante-je ainsi,
Me plaignant du grief souci,
Où mon cœur est obstiné :
Puis qu'à ce grand mal'heur cy,
Les cieux m'ont predestiné ?

L'amant qui met en question sa loyauté (« Que me sert en loyauté, / Servir la grande beauté »), la compréhension du pouvoir de l'amour (« Que me sert la connoissance / D'Amour, et de sa puissance »), ses larmes (« Que me sert en ma tristesse / Verser larme, en pleurs sans cesse ») et la mort, suggère dans ces vers que la voix plaintive est également inutile. L'espoir de voir ses souffrances apaisées reçoit ainsi un coup apparemment définitif et débouche sur un aveu d'impuissance.

L'impasse crée par le mutisme de l'amant est d'autant plus significative qu'elle est une des conséquences de l'ascension spirituelle décrite dans le *Solitaire premier* de Tyard. Dans ce traité d'inspiration ficinienne, le poète français considère que la poésie

élèverait l'être au-dessus de lui-même et lui ferait, comme le souligne Eva Kushner, « proférer une parole harmonieuse, imaginative et par là même vraie[309] ». Cette parole serait capable de guérir l'âme désaccordée, de la transmuer :

> (…) en douce symphonie, & ce desordre impertinent reduit en egalité mesurée, bien ordonnee, et compartie. Et de ce faire est pour son peculier devoir la fureur Poetique chargée, recueillant par les tons de Musique l'âme en ce, qu'elle est endormie, et confortant par la suavité & douceur de la harmonie la partie perturbée : puis par la diversité bien accordée des Musiciens accords chassans la dissonance discorde, & enfin reduisans le desordre en certaine egalité bien et proportionnément mesurée & compartie par la gratieuse & grave facilité des vers compassez en curieuse observance de nombres et mesures...[310]

L'âme désaccordée de l'amant serait ainsi, selon ce texte, loin de la « douce symphonie », de l'« égalité mesurée, bien ordonnee ». Si la parole poétique peut élever l'âme, l'impossibilité de la composer interdit tout espoir d'élévation. On n'a pas affaire à la « suavité & douceur de la harmonie » mais au mutisme de l'amant.

Au questionnement sur la légitimité de la plainte (« Mais pourquoy chante-je ainsi ») succède une série de poèmes marqués par la fluctuation entre une voix toujours apte à louer l'aimée – et à se plaindre de sa cruauté – et une autre incapable de s'exprimer. À un amant qui conteste la légitimité de son chant se joint celui qui reconnaît son incapacité à produire un discours. Certains sonnets montrent l'amant prostré en face de la dame, sans pouvoir rien dire.

Si au sonnet XXVI l'amant composera un discours épidictique – et au XXIX il compose un discours hardi –, au sonnet XXXI il avoue ne pouvoir « dire quelque chose ». Les vers qui louent les beautés physiques de l'aimée (XXVI) laissent ainsi place à ceux qui affichent le mutisme de l'amant (XXXI) :

> De tes cheveux si blondement dorez,
> Qu'ils pourroient rendre un Soleil obscurci,
> Amour laça les retz dont le souci
> Tient mes pensers estroittement serrez. (XXVI)

---

[309] Eva Kushner, « Y a-t-il chez Pontus de Tyard une poétique du recueil ? », *Pontus de Tyard – poète, philosophe, théologien : colloque international de l'Université de Créteil-Val-de-Marne, 19-20 novembre*, études réunies par Sylviane Bokdam, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 115.

[310] Pontus de Tyard, *Solitaire Premier, ou Discours des muses et de la fureur poëtique*, éd. Jean-Claude Carron, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 23.

Ferme tes pas (cruelle) et tourne arriere,
Ne voy tu pas au son de ma priere
Le Ciel troubler sa face tant sereine ?

Piteux de voir mes pleurs perpetuer
En ta rigueur, et mesmes se muer
Ton cœur en roc, et mes yeux en fontaine ? (XXIX)

Vrayment aussi point je ne m'esmerveille,
Si rencontrant tant divine merveille,
Ainsi que mort je deviens froide image.

Mais j'ay grand dueil que ma metamorphose
Ne me permet de dire quelque chose,
Ou prosterné, du moins luy faire hommage. (XXXI)

Le conflit entre une voix épidictique et une autre incapable de communiquer se déploie aux poèmes suivants. Au chant qui suit le sonnet XXXII, par exemple, l'amant commence par louer les perfections de la dame. Dans ce même texte, il hésite encore sur sa capacité de proférer un discours. Il n'est pas en mesure de dire tout ce qu'il pense : sa bouche n'est pas à la hauteur des louanges qu'il a dans l'esprit :

Je suis contraint d'estimer
Et aimer
Ce, qu'en vous j'ay peu comprendre
Tant excellent et parfait,
Qu'il ha fait,
Que vostre je me veux rendre.

(…)

Je sçay que mon jugement
Point ne ment,
Vous donnant louange haute :

Et si je n'en dy assez,
Ne pensez
Qu'il procede de ma faute.

Mais croyez que le penser,
Sans cesser
Qui de vous au cœur me touche,
Excede bien mille fois
E ma voix,
Et ce que chante la bouche.

Si le lecteur n'avait pas remarqué les liens entre les sonnets XXVI, XXIX et XXXI, ce chant les ferait apparaître. Il cristallise les contradictions entre la communication et le mutisme présents dans ce groupe de poèmes. Les poèmes suivants sont aussi marqués par cette « fluctuation » entre un discours proféré et un autre emprisonné dans une bouche mutique.

Cette impasse (parler/mutisme) sera renforcée par les liens établis entre les sonnets XXXIV, XXXVII et XXXIX. Ces liens commencent à être tissés quand, au premier poème, nous découvrons que l'amant manque de ressources pour alléger sa « vive maladie ». Parmi les phénomènes qui, aux poèmes précédents, apparaissent comme des possibles facteurs d'apaisement de cette douleur (l'espoir, les pleurs, les soupirs et les désirs), aucun ne peut venir au secours de l'amant :

Je croy qu'Amour prend en mon mal plaisir,
M'ostant espoir, pleurs, souspirs, et desir,
Qui allegeoient ma vive maladie.

Dont pour vomir mon dueil en mes escrits,
J'excederay les lamentables cris
D'une dolente, et funebre Lidie. (XXXIV)

Les plaintes découlent donc de la cruauté de l'amour car elles représentent la seule réaction possible. Si l'amant ne peut espérer aucun moyen d'apaiser sa douleur, il compte pourtant sur la possibilité d'exprimer ses « lamentables cris » dans ses écrits.

Mais pour que cela puisse lui porter secours, il faut que les « lamentables cris » se transforment en discours, porteur d'un message et capable de produire des effets sur un interlocuteur[311]. Et c'est justement sur la relation avec son interlocuteur que s'appuie le sonnet XXXVII.

L'amant y met en doute l'efficacité des imprécations contre son destin, les Dieux et les Cieux. En se servant du *topos* de l'amour atteignant le cœur par les yeux[312], il révèle l'identité de celle qui provoque ses tourments. Les ennuis ne viennent pas du « grand pouvoir » qui descend « jusques à ces bas lieux » mais de « Ces deux beaux yeux, ou bien Soleils ardans ». Pour que les plaintes se convertissent en discours et mettent fin aux tourments, elles devraient donc être adressées à la dame :

> De quoy me sert, quand la douleur me presse,
> Blasmer ainsi mon destin, et les Dieux :
> Dire tout Astre, et la Terre, et les Cieux
> Estre inclinez à ma griéve tristesse ?
>
> Le grand pouvoir de là haut ne se baisse,
> Pour m'ennuyer jusques en ces bas lieux :
> Mais mon ennuy vient de vous seuls, mes yeux,
> Quand trop hardis vous veistes ma Deesse.
>
> Amour estoit ce jour caché dedans
> Ces deux beaux yeux, ou bien Soleils ardans,
> Desquels, mal cauts sousteintes les regards.
>
> Lors le cruel par vous au cœur passa,
> Et tant de fois de ses trets le blessa,
> Qu'encore de mal, je pleins, je pleure, et ars. (XXXVII)

[311] « Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » dans : Benveniste, Émile., « Les relations du temps dans le verbe français », dans : *Problèmes de linguistique générale – I*, Paris, Galimard, 2010, pp. 241-242.

[312] « Dans le schéma psycho-physiologique élaboré par la tradition pétrarquiste, et que l'on retrouve sous sa forme la plus théorique dans les traités d'amour du début du XVIe siècle, le poison absorbé par les yeux et descendant jusqu'au cœur paralyse les sens (…). » H. Weber., *La création poétique au XVIe siècle en France – de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Librairie A. – G. Nizet, 1994, p 249.

Une dichotomie s'instaure ainsi. L'amant, pris entre parole et mutisme, sait au moins à qui s'adresser : il sait qu'il est inutile de lancer des invectives aux Dieux et aux Cieux. Dépossédé des moyens d'apaiser ses souffrances, tristesses, il voit en la dame celle qui pourra les apaiser. Lui adresser une requête est donc une solution – la seule, sans doute.

C'est justement sur une requête à l'aimée que se fonde le sonnet XXXIX :

> Quand le doux fruit, auquel ma foy s'asseure
> De compenser ma languissante peine,
> S'offre au discours d'esperance hauteine,
> Qui tousjours fait en mes pensers demeure :
>
> La hardiesse, auparavant mal seure,
> Du doux espoir de mon grand desir pleine,
> Devant tes yeux à lamenter me meine
> De ta rigueur, qui consent que je meure.
>
> Mais au rayer de tes Soleils, je sens
> Si vivement se consumer mes sens,
> Que le parler mesme m'est defendu.
>
> Dont je ne puis (ô forte passion)
> Te descouvrir ma grande affection,
> Si me taisant, je ne suis entendu.

Espérant que sa « languissante peine » lui vaudra un « doux fruit », il trouve « la hardiesse » de se présenter devant l'aimée pour « lamenter » ses souffrances. Les plaintes, qui seraient inutilement dirigés vers les Dieux, trouvent l'interlocuteur approprié. Si elles étaient bien accueillies, l'amant serait capable, au centre du recueil, de changer d'état d'âme, en un retournement décisif.

L'attente créée dans les quatrains est déçue dès le premier mot des tercets : « mais » met fin à l'espoir. La parole est interdite (« Que le parler mesme m'est defendu »), la « grande affection » reste muette et l'amant devra continuer à endurer. Le

sonnet XXXIX clôt le groupe de poèmes en exhibant les liens forts qui les unissent puisqu'il est entièrement construit sur la dichotomie entre le parler et le mutisme[313].

Ce personnage, muet et langoureux, découvre que l'espoir de libération est illusoire. Parmi ses échecs, figure l'impossibilité de communiquer avec la dame. La tension atteint, dans cette partie du livre, son niveau le plus élevé. Les fluctuations entre contemplation amoureuse, espoir de réciprocité ou de guérison et certitude de souffrance éternelle, aboutissent, dans ces poèmes, à un état de blocage : l'amant est, devant l'aimée, incapable de lui révéler ses maux. L'« histoire amoureuse » décrite dans cette première moitié du livre condamne l'amant à souffrir éternellement.

### d) Boscán et l'instauration de l'impasse

Boscán, lui, ne commence pas son recueil par l'éloge de la dame mais par le manque d'espérance qui, dans les *Erreurs*, n'apparaît qu'au milieu du livre. Il utilise l'image céleste pour traiter de l'emprisonnement de l'amant. Le ciel, comme nous l'apprend le sonnet XXXIV, joue un rôle central dans l'état de l'amant : c'est lui qui l'empêche de se libérer de ses tourments : « *El alto cielo (...) // fixo'stá en mí, sin nunca hazer mudança* ».

C'est un moment d'illumination pour l'amant qui comprend que c'est le ciel qui fait obstacle à la guérison de ses plaies. Cette clairvoyance est amplifiée par les liens du sonnet XXXIV avec les poèmes qui l'entourent. Au sonnet XXXVII, il fait référence à un autre signe astronomique : comme une comète ou « *algún otro señal nuevo* » provoque la stupéfaction, un témoignage de tendresse causerait l'« *alteración* » de « *sus « sentidos* » :

> Como suele en el aire la cometa,
> o algún otro señal nuevo'spantarnos,
> y tanto su temor haze avisarnos,
> que'ntonces cada uno es gran propheta,

[313] Notre lecture du poème, basée sur ses liens avec le reste du livre, s'éloigne ainsi de l'interprétation de John C. Lapp. Dans son édition des œuvres poétiques de Tyard, Lapp interprète le sonnet à partir du thème du *tacens loquor*. Son silence, nous le croyons, relève moins de l'éloquence que de l'impossibilité de parler. Notre lecture suit celle de Jean-Claude Carron, pour qui ce silence relève d'un *tacens non loquor*. Voir : J. C. Carron., *Discours de l'errance amoureuse – une lecture du canzoniere de Pontus de Tyard*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1986, pp. 104-105.

así, muestra de bien clara o secreta,
si a mí y a mis sentidos queréis darnos,
no podemos sino mucho alterarnos :
tan nuevo'stá en el bien nuestro planeta.

No sufre mi dolor ningún estado
de ningún bien si no es muy poco a poco ;
d'otra arte pienso ser siempre'ngañado.

Nunca creo el plazer, aunque le toco ;
y si tan mal avez m'he asegurado,
temo que me ternán todos por loco.

Si le sonnet XXXIV reconnaît le rôle joué par l'« *alto cielo* » dans la pérennisation de l'état de l'amant, le sonnet XXXVII décrit l'influence de l'aimée. La joie qu'elle pourrait procurer fait partie des événements extraordinaires : « *tan nuevo'stá en el bien nuestro planeta* ». L'amant sait que son état ne peut changer et que ses souffrances sont la norme. Elles sont comme le ciel de tous les jours, où l'apparition d'une comète est un évènement très rare.

La comparaison que l'amant fait entre sa vie et le signe astronomique prend la suite du « *semiotic theme* » (Navarrete) des sonnets précédents. Le critique américain souligne que, dans ce poème, l'amant « *compares himself to an astronomical sign in need of interpretation*[314] ». Mais il est important de souligner que c'est l'amant qui donne cette interprétation. Il n'est pas un signe qu'un autre interprétera, il est capable d'interpréter sa propre histoire.

Cette aptitude herméneutique est encore plus évidente au sonnet suivant. L'amant qui se penchait sur ses propres sentiments au sonnet XXXVII, se met à interpréter de manière clairvoyante l'attitude de l'aimée. Il y a dans ce texte un clivage temporel entre le passé, où l'amant était « *tan inorante* », et le présent caractérisé par une prise de conscience. Cette transition est marquée par le verbe voir (« *vi* »). Il indique le moment où l'amant fait son apprentissage :

[314] « se compare à un signe astronomique qui doit être interprété » I. Navarrete., *op. cit.,* p. 76.

Querelléme de vos, señora, cuando
de vuestras artes fui tan inorante
que me'ngañava en ver vuestro semblante,
vuestro ser por el gesto imaginando.

Andúveme después desengañando,
y vi, en lo que de vos me vi delante,
que vuestro uso y natura es la culpante
que vos ya sobre vos no tenéis mando.

Así que agora no hay de qué quexarme ;
mi derecho y mis quexas han parado,
pues vos no tenéis ya de qué pagarme.

No he de ser yo de seso tan menguado
que del fuego, en el cual fui a quemarme,
quede quexoso en ver que m'ha quemado.

Le premier mot du poème est essentiel pour nos analyses. Le verbe « *querellarse* » (se plaindre), conjugué au passé, indique, au seuil du sonnet, que, désormais, l'amant n'est plus en mesure de se plaindre de la dame. Il le faisait auparavant mais il est à présent motivé par sa prise de conscience, son « *derecho* » « *ha[n] parado* ». En fait preuve le premier vers des tercets : « *Así que agora no hay de qué quexarse* ». Avec ce vers le poète instaure une division nette entre un passé marqué par l'ignorance et un présent caractérisé par la clairvoyance. L'importance de ce verbe (« *querellarse* ») – du substantif « *quexas* », de l'adjectif « *quexoso* » et de la forme « *querelléme* » - est manifeste, puisqu'ils apparaissent plusieurs fois : « *Querelléme* » (v. 1), « *quexarme* » (v. 9), « *quexas* » (v. 10), « *quexarme* » (v. 13), « *quexoso* » (v. 14).

Ce texte marque ainsi l'aboutissement du processus d'apprentissage de l'amant. La dernière étape, soulignée par une variation temporelle, est la conscience de l'inutilité des plaintes. Comme dans les *Erreurs*, cette dernière étape est liée à la production d'un discours. Le sonnet XXXVIII porte sur la relation entre le locuteur, son message et son

destinataire. L'amant découvre la nature de la dame et cela impose une limite à ses plaintes : il refuse de composer son discours plaintif en le sachant inutile[315].

Dans les deux recueils, l'amant qui considère les conditions mêmes de son discours se retrouve dans une impasse qui semble insurmontable. Après avoir constaté la neutralité – ou l'immuabilité – du ciel, la nature de l'aimée et celle de sa propre âme, l'amant prend conscience de sa complète impuissance à changer son état. Que pourrait-il faire face au ciel qui ne souhaite pas son salut, à une dame impitoyable et à l'inutilité de ses propres plaintes ?

Ces poèmes apparaissent comme des éléments clés pour l'organicité du recueil. Enfermé dans une souffrance immuable, l'amant examine, l'un après l'autre, tous les éléments capables de mettre fin à cet enfermement mais tous semblent insuffisants et l'amant conclut à l'inutilité de tout, même de son propre discours.

Si Tyard s'arrange pour que l'amant ne découvre qu'au milieu du recueil l'impasse où il s'enferme, chez Boscán, l'amant semble, dès le début du livre prédestiné à endurer pour toujours ses tourments. Néanmoins, malgré le déplacement de ces « moments de révélation », les poèmes suivants sont, dans le recueil espagnol, marqués par les mêmes thèmes développés dans la première moitié des *Erreurs*. Les amants, dans les deux recueils, aspirent à la liberté, fluctuent entre espoir et désolation et brodent sur le *topos* de la mort.

Ces différences ne sont pas anodines pour le processus de lecture. Chez Tyard, le lecteur voit une tension se développer qui aboutit, à mi-chemin, au mutisme de l'amant. Chez Boscán, il suit, dans la première moitié du livre, les conséquences de l'emprisonnement décrit dans les premiers poèmes, pour parvenir, au sonnet XXXVIII, à la prise de conscience que les « *quexas* » adressées à l'aimée sont inutiles. Ensuite, les aveux de faiblesse aussi bien que les tentatives de libération, seront toujours interprétés dans leur relation avec cette prise de conscience.

C'est le cas du corps « *casi sin vida* » évoqué dans les poèmes suivants. Celui pour qui le bien est un phénomène nouveau (« *tan nuevo'stá en el bien nuestro*

[315] Ce poème est d'autant plus important qu'il établit un contraste avec deux parties fondamentales du recueil : son centre et sa fin. En ce qui regarde le milieu du livre, il tranche avec l'incertitude et la confusion qui caractérisent jusque là ses poèmes. Le poème placé au terme du *Libro II*, de son côté, contraste avec le sonnet XXXVIII car il présente un amant en pleine possession de son discours. Dans ce texte, on a affaire à une transmutation des pleures en chant poétique : « Otro tiempo lloré y agora canto, / canto d'amor mis bienes sosegados; / d'amor lloré mis males tan penados, / que por necesidad era mi llanto. // Agora empieça Amor un nuevo canto, / llevando así sus puntos concertados, / que todos, de'star ya muy acordados, / van a dar en un son sabroso y santo. (CXIV) »

*planeta* » [XXXVII]) – et dont le destin ne sera jamais changé par l'« *alto cielo* » (« *fixo'stá en mi, sin nunca hazer mudança* » [XXXIV]) – semble mentionner la détérioration du corps comme le produit de son état d'immuabilité. La mort crée un lien entre ces poèmes.

> Vime al través en fuerte peñas dado,
> casi sin vida, y lo demás perdido ;
> y entonces fui de seso tan caído
> que'n tanto mal me vi'star descuidado. (XL)

Avec le sonnet XL commence une série de poèmes hantés par la mort. La mort fait partie de la vie et donc de l'amour et de la fortune, elle le guide l'amant « *por sus jornadas* » : « *Amor, fortuna y muerte, ques presente, / me llevan a la fin por sus jornadas, / y a mi cuenta devería ser llegado* » (XLI).

Ces textes sont caractérisés par l'automatisme, le manque d'énergie vitale et de raison. Le sonnet XLV ajoute l'atmosphère sombre propre au deuil et à la tristesse :

> Ya canso al mundo y bivo todavía ;
> llevo tras mí mis años arrastrando ;
> mis amigos de mí van murmurando ;
> yo ando ya ascondiéndome del día.
>
> La noches sigo, mas mi fantasia
> me stá entre las tinieblas espantando.
> La soledad doquiera voy buscando,
> pero a las vezes busco compañía. (XLV)

Par rapport aux textes précédents, l'état de l'amant s'est visiblement détérioré. Au sonnet XXXV, malgré la fatigue, l'amant nous décrivait sa marche au long des « *páramos desiertos* » (« *Solo y pensoso en páramos desiertos / mis pasos doy, cuidosos y cansados* »). Le sonnet XL décrit ensuite un amant à la mobilité réduite, un corps « *casi sin vida* » et au bord d'une falaise (« *Vime al través en fuertes peñas dado, / casi sin vida, y lo demás perdido* »). Cette perte de vivacité est encore plus frappante au

sonnet XLV, où les liens de l'amour, dont l'amant se sent incapable de se dégager, semblent de plus en plus serrés. Cette immobilité agit sur le corps et le fait dépérir.

Les thèmes de cette série de sonnets réapparaissent dans la Canción I, qui est, selon Parducci, basée sur la fameuse chanson « *Nel dolce tempo* » de Pétrarque. Elle traite, elle-aussi, de la découverte, par l'amant, de l'immuabilité de son état. Il commence par la nécessité où il est d'exhaler ses plaintes. Il doit parler pour modérer ses tourments (« *hablaré, por no'starme como stoy* ») :

> Callaré, si pudiere ;
> mas no podré, que á mucho que no puedo ;
> hablaré, por no'starme como stoy,
> pues no puedo'star quedo,
> que mal sosegará quien así muere. (v. 20)

Néanmoins, au fil du poème, il comprend que les « *quexas* » ne pourront pas agir sur sa destinée. À la fin, il clame l'immuabilité de son état et son incapacité d'atténuer la cruauté de la dame :

> Son siempre mis tormentos tan estraños,
> que busco mil remedios, y é buscado,
> por salir de cuidado,
> y esto á que me dura muchos años. (v. 326)
> (…)
> Qué ufaneza tamaña
> os parece, señora, por ventura,
> triunfando de mi sangre, llevar gloria ?
> Qué gran fama os procura
> tender contra mí solo vuestra saña ? (v. 350)

Le lecteur attentif se rend donc compte que cette longue chanson récapitule les sonnets précédents. Comme dans les premiers poèmes, l'amant dit l'immuabilité de sa condition, il fait preuve de hardiesse en se plaignant à l'aimée de ses douleurs. Cela ne saurait pourtant assurer son salut et de cette relation conflictuelle découlera l'image d'un corps languissant :

De sola muerte bivo,
y en bivo fuego es siempre mi morada :
manjar estraño y animal no visto.
El alma va cargada ;
yo, en cuanto della tengo, stoy cativo.
De punto en punto un nuevo dolor visto,
y el uso es tal, que nunca le resisto.
El mal m'aprieta, lo peor me'spanta.
Yo'stoy mirando si veré socorro,
y alguna vez me corro
de contemplar qu'stoy en pena tanta.
El solo imaginar,
con sus falsas figuras me quebranta.
Busca para matarme vanidades,
como si no bastasen las verdades. (v. 435)

(…)

Para qué's ya, con llantos tan deshechos,
trabajar de curar males tan hechos ?
No quiero más con quexas encenderme ;
bástame que mi mal mismo me'ncienda.
No cumple que se'stienda
mi llorar, pues llorar no á de valerme. (v. 445)

Les derniers vers évoquent encore les sonnets précédents : l'enfermement provoque la corruption du corps de l'amant. La chanson se termine dans un climat de douleur et de mort. L'amant y confesse qu'il vit d'une « sola muerte ». Sa demeure est un « bivo fuego ». Ces expressions évoquent des vers comme ceux du sonnet XLV : « *Ya canso al mundo y bivo todavía ; / llevo tras mí mis años arrastrando* ». Ou ceux du deuxième quatrain de XLI : « *Natura en mí perdió sus movimientos ; / el alma ya a los pies del dolor s'echa ; / tiene por bien, en regla tan estrecha, / a tantos caos, tantos sufrimientos*. »

La chanson est hantée par tout ce que les sonnets avaient développé – l'inutilité des plaintes et l'immuabilité de l'état de langueur[316], l'impasse dans laquelle l'amant se trouve. Mais la chanson ne se contente pas d'évoquer les thèmes des sonnets qui précèdent, elle cristallise l'image qu'ils dessinent dans leur ensemble : celle d'un amant qui devra se contenter d'endurer ses maux pour toujours. En outre, elle préfigure la thématique des sonnets suivants. La roue de la fortune, dans la chanson, n'assure pas la transformation souhaitée par l'amant, aux sonnets XLIX et LIV : l'amant tourne mais ce mouvement est circulaire et l'oblige à demeurer au même endroit :

> Sobre'l punto de mis congoxas ruedo
> y si en huir me pruevo a dar un paso
> huyo de puro miedo tan a paso
> que, de donde me parto, allí me quedo. [XLIX]
>
> Ha tanto ya que mi desdicha dura
> que'n esto solo tuve mi'sperança.
> Esperé de fortuna su mudança,
> que por mí no negara su natura.
>
> Entendióme, yo pienso, la ventura,
> y á tornado al revés mi confiança.
> Que por tenerme siempre so la lança,
> firme s'á hecho, y de su ser no cura. [LIV]

Cette image d'un amant impuissant, incapable d'entreprendre sa transformation, revient dans un sonnet placé un peu plus loin. L'amant décrit son état, aux vers 5 et 6, comme une « *fantasía* » (« *Apártome de quien me desengaña / por no verme'stragar la fantasía* »). La « *desdicha* », que nous retrouvons dans d'autres poèmes du recueil, marque également les vers de ce texte. Elle est pourtant camouflée par une joie qui est totalement fausse. Au-delà de cette fantaisie/imagination, comme il nous est indiqué à la fin du sonnet, l'amant confesse encore que « *no'stá nada en [su] mano* » :

[316] "En mis tristes entrañas / bolviendo de mis males va la rueda: / en esto el orden siempre permanece" (vv. 391-393) ; "O mal siempre presente, / do llega al cabo, y crece'l sentimiento! / Qué cielo, qué natura así consiente / hallarse sin menguante tal creciente?" (vv. 402-405)

Gran tiempo ha que'l coraçón m'engaña
y que, de miedo, adrede me confía.
Anda conmigo, falsa, mi alegría ;
yo la entiendo, mas cúmpleme su maña.

Apártome de quien me desengaña
por no verme'stragar la fantasía.
Mi mal es tanto que m'ensañaría,
pero no es este mal d'aquel que'nsaña.

En tanto aprieto'stá mi pensamiento
que me contento y pienso que'stoy sano
por poco que s'alivie mi tormento.

Lo que puedo salvar, eso me gano.
Para ver mi poder, el braço tiento,
y hallo que no'stá nada en mi mano. (LVII)

L'amant insiste sur son incapacité d'agir pour apaiser ses tourments et le sonnet fluctue entre conscience et inconscience. Les quatrains sont marqués par les tromperies du cœur, la fausseté de la joie, le refus du *desengaño*. La clairvoyance cède la place à la cécité au premier tercet. L'amant confesse, dans ces vers, l'« *aprieto* » de sa pensée et sa difficulté de bien mesurer sa condition psychique. Il se croit en bonne santé alors que ses tourments ont simplement connu un léger soulagement. Le deuxième tercet clôt le sonnet en insistant sur l'incapacité de transformer son état : « *Para ver mi poder, el braço tiento, / y hallo que no'stá nada en mi mano.* »

Ce sonnet semble jouer un rôle central dans cette partie du recueil. Il relie deux groupes de poèmes, l'un traitant de la mort et de l'immuabilité de l'amant, l'autre marqué par l'incertitude. Des mots comme « *engaña* », « *falsa* », et « *fantasía* » sautent aux yeux du lecteur et l'introduisent à la thématique qui apparaitra de manière récurrente ensuite.

L'incertitude suggérée par ce texte trouve un écho dans les premiers vers du sonnet suivant. Ainsi, les mots centraux de LVII sont intimement liés aux « *Sueños* » et

à la « *gran duda* » qui ouvrent le sonnet LVIII. Dans ce texte, les « *Sueños d'amor* » sont décrits comme les responsables des doutes de l'amant : « *Sueños d'amor me traen en gran duda* ». La fortune est une nouvelle fois mentionnée comme une force incapable de transformer l'état de l'amant. Elle est décrite, aux vers 3 et 4, comme ce qui empêche la raison d'intervenir sur cette « *gran duda* » : « *Pudiera el seso andar en estos tratos / si fuera mi fortuna menos cruda*. » Le poème est ainsi marqué par la description d'un scénario de confusion. Dans ces vers, l'âme de l'amant est caractérisée comme « *sorda, ciega y muda* » :

> Sueños d'amor me traen en gran duda;
> yo no'stó ya para sufrir rebatos.
> Pudiera el seso andar en estos tratos
> si fuera mi fortuna menos cruda.
>
> Agora el alma queda muy desnuda ;
> ya se perdieron todos sus baratos.
> Ha de gastar sus tiempos y sus ratos
> en ser en todo sorda, ciega y muda.
>
> Cual digo stoy, y viene'l afición
> trayendo el bien y el mal a presentarme.
> Yo, viendo en mí, que entre'llos me detengo,
>
> el mal escojo por determinarme.
> Mas, luego, el bien remuerde al coraçón
> y é dolor de perder lo que no tengo. (LVIII)

Les deux sonnets semblent former un « bloc ». Au sonnet LVII le cœur est décrit comme trompeur et, au sonnet LVIII, l'âme comme totalement perdue. L'amant a perdu la capacité de raisonner. Dans le premier poème il n'est pas en mesure de bien comprendre son état (« *pienso que'stoy sano / por poco que s'alivie mi tormento* »), dans le suivant, il est incapable de choisir.

Ces textes introduisent un groupe de poèmes marqués par la fluctuation entre la certitude et l'indétermination, la clairvoyance et la cécité. Au sonnet LIX, par exemple,

l'amant se fie à la seule vérité : « *Así lo digo, y no m'ensoverbezco, / ni en palabras inchadas me rodeo ; / antes, según yo desto siento y creo, / de sola la verdad me favorezco* ». Cette assurance ne se maintiendra pourtant pas longtemps. Dès les sonnets suivants, l'amant devient dubitatif. Au sonnet LX, il confie son espoir d'endurer des « *prósperas mudanças* » mais l'ennemi ne peut pas procurer de joie qui ne provoque une « douteuse confiance » : « *Señales ay de no sé qué bonanças ; / no las tengo por buenas, si son presto. / Ver en mis enemigos tan buen gesto, / me pone más dudosas confianças* ».

L'amour est trompeur et empêche l'amant de bien mesurer sa capacité de raisonnement. Les « *dudosas confianças* » retentissent sur le sonnet suivant, où l'amant doute de sa méfiance : « *Amor m'engaña, más quiçá no haze ; / quiçá es engaño desconfiar yo tanto*. » Il veut ne trouver de certitude que dans « ce qui plaît » : « *Quiero de mí tirar todo el espanto, / sólo pensar que's cierto lo que plaze*. » Cet espoir de bonheur – les « *mudanças* » du sonnet précédent – ne pourra pourtant se concrétiser car, entre les mains de l'amant, « tout s'effondre » : « *Agora el bien rebuelto en tanto llanto / entre mis manos todo se deshaze*. »

Le manque d'espoir s'aggrave au sonnet LXII, où le bonheur n'est qu'une ruse pour empirer la souffrance. Comment l'amant pourrait-il mesurer son bonheur et apprécier les conséquences d'une joie trompeuse ? Comment pourrait-il espérer transformer son état d'âme si ce changement ne sert qu'à son effondrement ?

> Delgadamente amor trata conmigo,
> con dulçuras ablanda el sentimiento,
> porque mejor con el primer tormento
> me derrueque y me dexe sin abrigo. (LXII)

L'amant a donc le jugement corrompu. Son cœur le trompe depuis longtemps (« Gran tiempo ha que'l coraçón m'engaña » [LVII]), sa joie se révèle fausse (« *Anda conmigo, falsa, mi alegría* » [LVII]), son âme, « *desnuda* », est « *sorda, ciega y muda* ». Et cet état d'incertitude se prolonge au sonnet suivant. L'amant qui mettait en question la validité de ses sentiments (LXII), confesse sa crainte de vivre un état de « *prosperidad* » (LXIII) qui pourrait n'être qu'une tromperie de l'amour :

> Harto mal fue que'n hombre tan cuitado

pusiese amor estado tan dichoso.
Prosperidad me hizo ser medroso
y mal sufrido estar tan regalado.

De'sto nació quedar desesperado
adonde más avia de'star gozoso ;
y allá en mitad del centro del reposo
tener toda su fuerça mi cuidado. (LXIII)

L'affection manifestée par l'amour (les « *dulçuras* » du sonnet LXII) pourrait être une manière de prolonger le supplice de l'amant. Celui-ci, au lieu de jouir de son « *estado gozoso* », a donc peur des propres sentiments. Cet état de confusion l'empêche de démêler la nature de ses propres émotions.

Les chansons récapitulent les thèmes des poèmes qui les précèdent. C'est bien encore le cas dans la chanson LXVI. L'amant s'y montre dubitatif sur son état (« *y 'stoy incierto del estado mío* ») et les multiples facettes du « mal » provoquent en lui une profonde confusion (« *O rebolver del cielo, que dispuso / acá, en el mundo, un hombre tan confuso!* »). Il endure des « sentences » qui se contredisent :

Yo voy siguiendo mis procesos largos,
y 'stoy incierto del estado mío.
Llévame'l desvarío
del pensamiento a diferentes partes,
y a mi pesar, tras todas ellas guío.
Son por doquiera muchos los embargos.
Yo, para tantos cargos,
digo al seso: Por qué no te repartes?
Nuevos casos requieren nuevas artes;
pues trae'l mal tan grandes diferencias,
conviene al alma que ande diferente;
y, según la moviere'l acidente,
que busque en sí conformes experiencias"
D'aquí son mis sentencias,
las unas de las otras tan contrarias,

que no son voluntarias.
O rebolver del cielo, que dispuso
acá, en el mundo, un hombre tan confuso!

Le recueil arrive ainsi à son centre, qui coïncide avec le sonnet LXXVII. L'heure est à l'incertitude et la tromperie ; l'amant doute de son destin. L'image qui se construit au long de cette première moitié du livre est celle d'un état de lassitude dont l'amant est incapable de sortir. C'est clair dans les sonnets LXVII et LXVIII, qui insistent sur l'immuabilité : « *hasta el mudar que haze [el amor] es más firmeza* ». La transformation amorcée par l'amant n'a pas changé « *la raiz del mal acostumbrado* ». Une fois de plus, les deux textes sont fortement liés : les tercets de LXVII se prolongent, entre autres par la répétition du verbe « *mudar* », jusqu'aux deux quatrains de LXVIII :

Confesaré, si dizen que é mudado,
que mudó el acidente algún pedaço,
no la raíz del mal acostumbrado.

Un mudar fue d'un coraçón cansado,
como es mudar en el izquierdo braço
el peso del derecho atormentado. (LXVII)

Todo es amor en quien de verdad ama,
hasta el mudar que haze es más firmeza.
Si mudare, pensá que's de tristeza,
que'l mal le haze aver de mudar cama.

Así me hizo a mí mi vieja llama
que sosegar no pude en su crueza,
y el alma agora a nuevo amor s'avereza,
mas no podrá, que'l otro amor la llama. (LXVIII)

C'est avec cette image d'un amant emprisonné qu'on arrive à l'endroit stratégique du recueil, son milieu. Les quelques poèmes qui précèdent insistent sur

l'irréversibilité de son destin. Dans le sonnet LXIX, par exemple, nous écoutons l'amant se plaint des punitions éternelles : « *que yo he de ser contino el castigado* » et le sonnet LXXII, de son côté, souligne les « *peligros* » :

> Va el coraçón camino d'aquel centro
> do sus trabajos descansar solían,
> y do agora también descansarían
> si no me diera amor tan bravo encuentro.
>
> A cada paso en más peligros entro ;
> un no sé qué mis sentimientos crían ;
> tras éste van, y mueren, y porfían
> los deseos, que m'echan más adentro. (LXXII)

Le poème qui divise le livre en deux moitiés, c'est-à-dire le sonnet LXXVII, porte lui-même sur la centralité : Boscán rappelle qu'il se retrouve « *al punto do'stá el medio* ». Placer un tel poème au milieu du recueil atteste, comme le souligne Navarrete, le soin que le poète catalan met à organiser son livre[317]. Le métatexte est un moyen d'attirer l'attention du lecteur sur cette partie du livre :

> Puesto m'ha Amor al punto do'stá el medio
> do todo el bien que sobre'l alma rueda.
> No es fortuna quien manda ya esta rueda :
> más alto'stá mi mal o mi remedio.
>
> Sólo es Amor de cuanto amo el medio ;
> aquí puede'l poder, aunque no pueda ;
> d'aquí parte, aquí anda y aquí queda
> la fuerça con que muero o me remedio. (LXXVII)

Cet amant qui se retrouve « *al punto do'stá el medio* » semble condamné à souffrir éternellement les tourments amoureux : son salut semble impossible. L'amour

[317] Navarrete, Ignacio., *op. cit.,* p. 83.

est une « *fuerça con que muero* », jamais un « *remedio* ». Que peut faire l'amant si le ciel ne souhaite pas son salut, si sa dame est impitoyable et si ses propres plaintes sont inutiles ? Les thèmes de l'immuabilité, de la cruauté de l'aimée et de l'inutilité des plaintes mettent en évidence une architecture concertée, dont les chansons du livre forment le ciment. Comme celles de la première partie du recueil de Tyard, elles récapitulent les thèmes des poèmes précédents et anticipent sur ceux des suivants, renforçant ainsi, pour le lecteur, le sentiment de faiblesse ressenti de l'amant.

Cet emprisonnement est présenté de deux manières différentes. Chez Boscán, dès le début, l'amant est apparemment condamné à subir éternellement les supplices de l'amour. Ce qui apparaît au milieu du recueil français – l'inutilité du discours et l'immuabilité de l'état d'âme de l'amant – se retrouve à l'entrée du recueil espagnol, qui consacre sa première partie à décrire les conséquences de l'impasse présentée dès le tout début du livre.

### e) **La deuxième moitié du livre de Tyard**

Au milieu du recueil, les tensions qui se sont progressivement déployées atteignent leur niveau le plus élevé et l'amant paraît condamné à vivre avec les souffrances causées par l'amour, ses plaintes mêmes étant inutiles. La volonté d'ancrer cette image au milieu des *Erreurs* semble d'autant plus manifeste qu'elle est reprise dans les premiers poèmes de la deuxième moitié. L'amant qui confessait, au sonnet XXXIX, son impossibilité de parler (« le parler mesme m'est defendu »), révèle au poème suivant que ce mutisme est provoqué par l'aimée. Au moment où il s'apprête à révéler son tourment, il est foudroyé :

> Helas ! j'estois de desirer tant las,
> Que mon travail souspirant cest helas,
> L'humble parler à la langue ottroya :
>
> Quand ton chaste œil cruellement piteux,
> Accompagné d'un nenny despiteux,
> D'un de ses trets à mort me foudroya. (XL)

L'incommunicabilité marquera encore la suite. Au sonnet XLV, par exemple, l'amant révèle qu'il est inutile de dire le désir qui le brûle car la dame s'en fâche et l'éloigne :

> Donques pressé en fin j'ouvris la bouche,
> Me declairant à celle, qui me touche
> Si vivement, qu'elle en ha desplaisir.
>
> O que vaine est toute humaine esperance !
> Fortune print pour soy ma jouissance,
> En m'eslongnant du Dieu de mon desir. (XLV)

Au déplaisir de la dame s'ajoute l'éloignement physique, nouvel élément qui empêche l'amant d'apaiser ses tourments. L'amant nourrissait l'espoir, avec l'aveu, de transformer son état plaintif, mais l'« esperance » (v. 12) est déçue et l'amant se retrouve encore plus emprisonné et désarmé.

Ces liens très forts entre les poèmes font du centre du recueil un lieu hautement signifiant, où sont concentrées les « forces qui s'opposent à [l]a parole[318] ». En outre, le milieu est en relation étroite avec la fin. Les sonnets centraux s'opposent au chant *De Chaste Amour*, dernier poème des *Erreurs*. Ces liens confirment l'importance de ces textes dans la macrostructure du recueil. Quand, à la fin du livre, l'amant affirme que l'aimée accède à ses demandes, le lecteur se souvient de l'incommunicabilité qui était affichée au milieu du livre :

> J'ay des faveurs ce que j'en vueil avoir,
> Car je ne veux que ce, qu'il faut vouloir,
> Et sçay si bien conduire,
> Suivant honneur, tout ce que je demande,
> Qu'elle ne sceut onques d'une demande,
> Seulement m'esconduire. (De Chaste Amour)

[318] Martin, Daniel., *op. cit.,* p. 187.

La tension créée par la structure du livre amplifie la résonnance des derniers vers. Comme le souligne Eva Kushner, c'est « dans le chant non mesuré 'De chaste amour', à la fin du recueil, que tout s'éclaire en rétrospective[319] ». Le tissage des textes amplifie la sublimation des désirs qui a lieu à l'ultime poème du livre. L'amant à qui le parler était défendu (« Que le parler mesme m'est defendu » XXXIX) et dont le corps était foudroyé (« L'humble parler à la langue ottroya / Quand ton chaste œil cruellement piteux / (…) / D'un de ses trets à mort me foudroya » XL), ne voit, dans ce poème, aucune de ses demandes éconduites.

Le dernier chant entretient aussi d'autres liens avec ces poèmes. Il tranche avec le sonnet XL, où l'amant dit son désir : « Helas ! j'estois de desirer tant las, / Que mon travail souspirant cest helas, / L'humble parler à la langue ottroya ». Il tranche également avec le sonnet XLV, car dans le chant, l'amant ne veut « que ce, qu'il faut vouloir » et ses requêtes son reçues parce que, désormais, elles suivent l'honneur (« Suivant l'honneur ») :

> Quand je sentis desir, qui me poussoit,
> Accompagné de mon affection,
> Pour descouvrir ma triste passion,
> Passion, las, qui trop fort me pressoit.
>
> Donques pressé en fin j'ouvris la bouche,
> Me declairant à celle, qui me touche
> Si vivement, qu'elle en ha desplaisir. (XLV)

Il y a encore une autre opposition avec ces sonnets et ceux qui les entourent. L'amant manifeste son désir d'« adoucir » la rigueur de la bien-aimée (sonnet XLII : « Car il n'y ha creature en ce Monde, / En qui rigueur, ou fierté tant abonde, / Qu'on n'adoucit avec telle armonie. ») et il lui reproche une chasteté qu'il caractérise comme cruelle (« Ta chasteté cruelle » XL) et dont il tâche de triompher[320]. Elle doit céder pour

[319] Kushner, Eva., *op. cit.,* p. 155.

[320] Jean-Claude Carron qualifie ainsi la démarche de l'amant : « La démarche amoureuse consistera, dans un premier temps, à tout faire pour vaincre l'obstacle qui rend ce bien inaccessible : la cruauté de la dame. Les *Erreurs*, nous l'avons vu dans le premier chapitre, n'auront pas d'autre souci : apitoyer la dame, vaincre sa cruauté et la persuader de répondre aux exigences de l'amour réciproque. » J.–C.

que s'apaise la souffrance provoquée par le désir : « Tu ne veux donq que mon desir jouïsse / Du doux rencontre en fin de sa moitié. (XLVI) ». Le chant fait écho à ces vers en son milieu :

> Et toutefois j'ay creu, je le confesse,
> (Pardonne-moy, je te pry, ma Deesse)
> Qu'il ne se pouvoit faire,
> Qu'en corps si beau, beau en perfection,
> Il n'y entra un peu d'affection
> De desir volontaire.
>
> Bien peut (pensois-je) avoir permis Nature,
> Que tant parfaite et belle creature
> Si fort soit abbaissée,
> Qu'un feu, non feu divinement celeste,
> Mais qui sans plus de fols humains moleste,
> Allume sa pensée. (De Chaste Amour)

Les demandes passées supposaient l'« abaissement » de l'aimée : même une « parfaite et belle creature » aurait pu céder à un feu non « divinement celeste ». Le chant, en opposant le présent au passé (« j'ay creu » ; « pensois-je »), souligne le changement de l'amant. Désormais, comme le dit E. Kushner, leurs « volontés [des amants] coïncident d'une manière parfaite, coïncidence impossible tant que l'un ou l'autre partenaire est dominé par le désir[321] ». Les *Erreurs* finissent sur l'image d'un amant qui souffrait en attendant que l'aimée écoute ses plaintes et apaise son désir. Par ce rappel du début de sa deuxième moitié, le chant final célèbre la sublimation de l'amour charnel, qui a triomphé d'un désir si lancinant.

Au début de la deuxième moitié des *Erreurs*, l'amant confesse son impuissance face à la rigueur de l'aimée. Poussé par la fureur de son désir, il tâche en vain de triompher de son honneur. Mais, dans les sonnets XL et XLVIII, il manifeste encore un autre comportement qui pourrait représenter l'apaisement de ses tourments. Il change,

---

Carron., *Discours de l'errance amoureuse : Une lecture du* canzoniere *de Pontus de Tyard*, Paris, Vrin, 1986, p. 45.

[321] Eva Kushner, *ibidem*

quand, éloigné de la dame, il voit dans la distance un moyen de ne pas lui « faire offense » :

Ta chasteté cruelle innocemment
Fut dans mon cœur à mon dommage emprainte,
Lors que l'ardeur triomphe de la crainte,
Ouvrant la bouche à dire mon tourment. (XL)

Car tes beautez, graces, et vertus saintes,
Sont tellement dedans mon ame empraintes,
Qu'autres discours je ne puis discourir.
Donc languissant souz la dure defense,
De ne te voir, pour ne te faire offense,
Le seul penser me garde de mourir. (XLVIII)

Le verbe « empreindre » (XL), utilisé pour indiquer la marque laissée par la « chasteté cruelle » au cœur de l'amant, réapparaît plus loin, quand dans son âme restent gravées les « beautez, graces et vertus » de l'aimée (XLVIII). Si le verbe indique dans les deux cas un même effet (les traits de la dame sont fixés en l'amant), les réactions de l'amant ne sont pourtant pas les mêmes. Au sonnet XL, dominé par une ardeur capable de triompher sur la crainte, l'amant montre sa hardiesse en tâchant de communiquer son désir et de l'emporter sur l'honneur de la dame. L'empreinte, au sonnet XLVIII, conduit l'amant à se comporter autrement. A l'audace succède l'éloignement, pour ne pas offenser la dame : « De ne te voir, pour ne te foire offense ».

Cette relation entre le martyre de l'amant, son changement d'attitude et l'honneur de la bien-aimée se retrouve dans le sonnet LII. Celui qui, en présence de la « chasteté cruelle », et pris par une « ardeur », ouvrait la bouche pour s'adresser à la dame, désormais, prend congé en « prenant peur de trop [s]e contenter » :

Fortune en fin piteuse à mon tourment,
Me feit revoir le soleil de mes yeux,
(…)

Le grand plaisir, que j'euz de toy jouir,

Feit tellement mes deux yeux esblouir,
Au flamboyer de tes vives ardeurs,

Que prenant peur de trop me contenter,
Content je fuz loing de toy m'absenter,
Dont maintenant, helas, helas, je meurs. (LII)

Par rapport au sonnet XL, le changement de conduite est éclatant. Les amants se rapprochent (« Me feit revoir le soleil de mes yeux) mais cette proximité, au lieu de favoriser une tentative, suscite une crainte qui pousse l'amant à s'éloigner.

La tension qui marque ces sonnets est d'autant plus représentative qu'elle se retrouve concentrée dans le dernier sonnet des *Erreurs*, où l'on retrouve l'« amour lascif », le désir de le communiquer et l'honneur de la dame. Dans ce texte, l'amant peut, soit chercher à un « chaste cœur surprendre », soit « ami de [s]on honneur », cacher l'ardeur qu'il ressent :

Cest importun, qui si fort se rendit
Où se feingnit, ravi de tes beautez,
Pour un seul point de tant de raritez,
Qui sont en toy, à t'aimer pretendit.

Amour lascif en son cœur descendit,
Au mouvement de tes dexteritz,
Quand ses desseins follement projettez,
Et son travail en sueur il perdit.

Luy pour penser ton chaste cœur surprendre,
Son vain desir clerement feit entendre,
Dont je te veis, me semblois, offensée.

Et ce pendant, ami de ton honneur,
Couvrant l'effort de mon honneste ardeur,
Je t'adorois seulement de pensée. (LXIX)

Les tercets synthétisent de façon exemplaire le conflit instauré par les liens établis entre les poèmes précédents. Ce sonnet juxtapose différentes postures de l'amant qui, au lieu de représenter un apaisement pour ses tourments, créent un conflit. Les deux comportements contraires, dans les tercets du sonnet LXIX, traduisent l'incertitude de l'amant partagé entre la peur d'offenser la dame et celle que la dame le croie peu amoureux. Ces vers manifestent l'impasse où se trouve l'amant. Mais dans le chant *De Chaste Amour*, à l'inverse, l'amant peut finalement dire son amour sans craindre de manquer de respect. La communication s'établit et les requêtes sont enfin bien accueillies :

> (…) Et sçay si bien conduire,
> Suivant honneur, tout ce que je demande,
> Qu'elle ne sceut onques d'une demande
> Seulement m'esconduire. » (vers 123-126).

Ainsi, chez Pontus de Tyard, les tourments amoureux s'apaisement à la fin – à la différence, par exemple, des livres de Ronsard et Herrera. Des liens se tissent entre les poèmes pour créer des tensions en retraçant les tourments d'un amour lascif. Cette tension est si intense qu'elle semble insurmontable. L'amant, incapable de communiquer et éloigné de sa dame, se retrouve donc apparemment dans une impasse. Mais dans la dernière chanson, selon la formule de Kushner, « tout s'éclaire en rétrospective ».

L'apaisement ne vient pas de la « conquête » de l'aimée au sens vulgaire. L'amant ne cherche plus à un « chaste cœur surprendre » (sonnet LXIX). Sa volonté coïncide désormais parfaitement avec celle de l'aimée et il peut finalement jouir d'une paix liée entièrement à une relation spirituelle. Mais cette résolution finale ne se produit pas sans que le chant n'exhibe encore des liens avec d'autres poèmes du recueil – son centre notamment – ce qui permet au poète de mettre en évidence l'organicité du recueil amoureux.

### f) **Boscán et la deuxième moitié du livre**

La deuxième moitié du recueil de Tyard commence par renforcer l'impasse endurée par l'amant. Il en va de même chez Boscán. Dans les sonnets qui précèdent le

milieu, le mal provoqué par l'amour est définitif. Le changement ne produit que davantage de fermeté : « *hasta el mudar que haze es más firmeza* » (LXVIII). La constance sera renforcée par la suite. Dans la série des sonnets (LXXXV-LXXXVIII), l'éternité des souffrances est inéluctable, quand il se confirme qu'il est inutile de s'éloigner de la dame ou de compter sur le temps pour guérir les plaies d'amour. Le sonnet LXXXV, un des plus célèbres sonnets de Boscán, traite justement de la séparation des amants et soutient que l'éloignement intensifie le désir de l'amant :

Quien dize que'l ausencia causa olvido
merece ser de todos olvidado.
El verdadero y firme enamorado
está, cuando stá ausente, más perdido.

Abiva la memoria su sentido;
la soledad levanta su cuidado;
hallarse de su bien tan apartado
haze su desear más encendido.

Ce thème, topique de la poésie amoureuse renaissante, n'apparait pourtant pas isolé dans cette partie du livre. Ce poème est fortement lié aux suivants. Dans le sonnet LXXXVII, par exemple, l'amant ne peut compter ni sur l'éloignement ni sur le passage du temps pour apaiser ses tourments. Cette révélation s'accompagne d'un fort contraste. Les premiers vers brodent sur le *topos* du temps qui réduit l'intensité de tout ce qui existe. Rien n'échappe à son pouvoir de destruction : « *El tiempo en toda cosa puede tanto / que aun la fama, por él, inmortal, muere* ». À cette capacité de tout corrompre s'oppose pourtant l'action sur les douleurs de l'amant. Le temps n'est pas en mesure de réduire les souffrances amoureuses. Loin de guérir les plaies, il intensifie les « *passiones* » de l'amant :

El tiempo en toda cosa puede tanto
que aun la fama, por él, inmortal, muere.
No ay fuerça tal que'l tiempo, si la hiere,
no le ponga señal d'algún quebranto.

(…)

Perdióse este consuelo ya conmigo,
porque antes con el tiempo mis pasiones
se van acrecentando cada día.

Le lien entre ces textes ne se limite pas à une même thématique sur l'impossibilité d'apaiser les passions. Ce lien s'approfondit au sonnet LXXXVIII qui synthétise les poèmes précédents. Le temps (« *tiempo* »), l'espace physique (« *el lugar* ») et l'âme de l'amant (« *el alma mía* ») apparaissent côte à côte pour affirmer que l'amant gardera toujours dans le cœur la « *fantasía* ». Et, comme dans les sonnets précédents, cette ardeur deviendra encore plus intense (« *si uviere en mí, será sentir fuego / mucho mayor al tiempo del ausencia* ») :

Dizen que amor se pierde en el ausente,
o a lo menos en parte se resfría;
yo lo creí ya esto en algún día,
cuando mi mal no'stava tan ardiente.

Agora tal mi coraçón se siente
quel tiempo, ni el lugar, ni el alma mía,
jamás harán que'n mí mi fantasía
ausente no'sté tal, como presente.

La récapitulation des sonnets précédents augmente l'intensité des liens entre ces textes. Nous nous retrouvons ainsi, au début de la deuxième moitié du recueil, face à un « bloc » de sonnets lié par l'approfondissement de la sensation d'enfermement de l'amant. Pour mieux le mesurer, il suffit de comparer à la première moitié, où l'amant songe aux moyens de se libérer mais pour découvrir que le ciel est contraire à son salut, la dame insensible aux plaintes et toute supplique inutile.

Les sonnets LXXXV-LXXXVIII se penchent à nouveau sur les moyens de se libérer, mais pour déboucher sur une déception encore plus intense, car l'éloignement n'est pas un remède non plus. Dans le sonnet LXXXV, il rend le « *desear más encendido* ». L'insensibilité de l'aimée, l'impuissance du discours et l'inutilité de

l'éloignement ne sont pas les seuls à déterminer le destin de l'amant, car un autre élément se joint à ce groupe pour renforcer l'impasse : le temps lui-même, qui vient à bout de tout ce qui existe et ne parvient pas à alléger les souffrances de l'amant.

Le sentiment d'impuissance qui marque ces textes s'aggrave dans les poèmes suivants. Une fois de plus (songeons aux poèmes analysés plus haut où l'amant agonise, incapable d'apaiser ses tourments) la mort est mentionnée : au sonnet XC (« *y voy tan castigado* »), la peine est si sévère qu'elle représente une condamnation à la mort :

> Yo lo confieso, y voy tan castigado,
> que todo mi desgusto se convierte
> en nunca más quedar ya desgustado,
> puesto que llegué al punto de la muerte.

Dans le sonnet suivant (XCI), qui s'inspire du sonnet CCXXIV de Pétrarque, l'amant énumère les « *acidentes* » qui causeront sa mort : l'effort continuel pour retrouver la bien-aimée (« *y un derramar mis pasos por buscaros, / preguntando por vos a cada instante* ») et l'incapacité de raisonner correctement (« *y si un tener mi razonar compuesto / (...) / con un grande embaraço y desvarío* »). Cette mort imminente sera provoquée par la prison dont l'amant ne peut pas échapper : la constance des tourments conduit l'amant « *a morir presto* » (v. 5):

> y si un penar con un sufrir constante,
> satisfecho y contento con miraros,
> y un derramar mis pasos por buscaros,
> preguntando por vos a cada instante;
>
> y si un tener mi razonar compuesto,
> y en hablándo's sin más luego turbarme,
> con un grande embaraço y desvarío:
>
> los acidentes son que han de llevarme
> con público pregón, a morir presto,
> la culpa es vuestra y el dolor es mío.

La bien-aimée et la mort imminente reviennent dans le sonnet suivant (XCII). Cette dame, responsable des « *acidentes* » qui conduiront l'amant à une mort prochaine joue dans ce texte un rôle encore plus déterminant dans le trépas. Elle est comparée au prédateur déterminé en tuer sa proie : elle prend soin de lacérer un cœur déjà blessé :

> En ver mi coraçón estar llagado,
> no dexáis de correlle y acosalle,
> dándole siempre allí do l'havéis dado.
>
> Y si en algo tenéis algún cuidado
> es en seguille hasta derriballe,
> y en matalle después de derribado.

Le sonnet suivant lui est étroitement lié. Dans le premier quatrain, l'amant confesse son impuissance à fléchir (*ablandar*) et dompter (*amansar*) la cruauté de l'aimée : « *Si sospiros bastasen a moveros, / o lágrimas pudiesen* ablandaros*, / podría yo siquiera así* amansaros, (…) ». Ces verbes renvoient le lecteur au prédateur du sonnet XCII et nous apprenons que sa férocité ne pourra pas être contrôlée. L'amant, étouffée par la constance de ses tourments, reconnaît une fois de plus qu'il ne peut s'en libérer. Au deuxième quatrain, il se plaint à nouveau de l'insensibilité de l'aimée :

> Mas sospirar, llorar, ni bien quereros
> nunca jamás pudieron inclinaros
> a que mi coraçón, con puro amaros,
> pudiese sino más endureceros.

Le livre de Boscán, avec ce « groupe » de poèmes, continue donc à faire preuve de la cohérence et de la cohésion nécessaires pour qu'un *canzoniere* tienne debout : une cohérence textuelle où l'on reconnaît une « histoire » unitaire qui ne peut pas accueillir des éléments hétérogènes[322]. Pour les critiques qui se sont penchés sur le concept de *canzoniere*, fondamental est le « *delicato ma constante sistema di rapporti semantici*

[322] Voir Guglielmo Gorni, « Le forme primarie del testo poetico », *Letteratura italiana*, ed. A. Asor Rosa, Torino, Feltrinelli, 1984 et Silvia Longhi, « Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa) », *Strumenti critici*, 39-40, 1979, pp. 265-300.

*che si instaurano – a livello connotativo – tra il sonetto cosiddetto proemiale e il prosieguo delle 'rime sparse' fino alla canzone finale alla Vergine*[323] ». L'œuvre du poète catalan semble bien se caractériser par ce « délicat système de rapports sémantiques ». Les poèmes analysés jusqu'ici établissent ce rapport sémantique avec le sonnet-prologue. L'amant, incapable de se libérer des souffrances amoureuses, montre, dans ces textes, pourquoi il endure les « tormentos tristes » du sonnet-prologue. Mais ce groupe de textes est également relié aux poèmes suivants et aux tous derniers du livre.

Les échos avec la chanson XCVII attestent cette connexion. Dès les premiers vers de la chanson, l'amant s'interroge sur la fin de la dispute : « *Anda en rebueltas el amor conmigo : / no sé en qué ha de parar, o él o yo* ». Cette bataille, pourtant, comme dans les sonnets précédents, ne marquera pas le changement de son état. Comme le souligne Matteo Lefèvre, en analysant les vers de la chanson : « questo *smarrimento presente non è mutato da anni; è dal momento dell'innamoramento descritto e raccontato nelle liriche precedenti che perdura l'inquietudine*[324] ». La constance de cette inquiétude renvoie le lecteur directement à l'emprisonnement des poèmes précédents. Les vers 88-90 de la chanson rappellent cette imminence de la mort et cette impossibilité de la combattre que l'amant affichait déjà :

> Para mi mal nací:
> nací para valerme con sufrir,
> nací, señora, en fin, para morir.

La condamnation manifestée dans ces vers (« *nací para valerme con sufrir* ») réapparaît dans d'autres parties de la chanson. Dans la suite immédiate, le passé de l'amant est profondément imprégné par les traces de cette douleur : « *Contra este mal, provado é mil secretos* ». Son état présent ne diffère pourtant pas. Ses souhaits confirment la constance de son état langoureux (« *Querría en algún tiempo quedar bueno* »). Quant à l'avenir, l'amant ne manifeste aucun espoir de voir sa peine

[323] « délicat mais constant système de rapport sémantique instauré – au niveau connotatif – entre le sonnet-prologue et la suite des « rime sparse » jusqu'à la dernière chanson à la Vierge » Lefèvre, Matteo., « Boscán doppiamente pentito. Palinodia letteraria e conversione "borghese" in una lettura del «Libro II» delle obras del 1543 », *Phililogica Hispalensis*, 17, 1, 2003, p. 155.

[324] « ce désarroi persiste depuis longtemps ; l'inquiétude provient de l'*innamoramento* décrit et raconté aux poèmes précédents » Lefèvre, Matteo., *op. cit.*, p. 166.

diminuer : « *mas temo no é de ser aún para tanto* ». La constance des maux permet seulement à l'amant de prier pour son salut :

> Querría en algún tiempo quedar bueno
> para holgar siquiera con mi llanto,
> y enchirme bien de mis malas venturas,
> mas temo no é de ser aún para tanto.

Cette prière pour l'apaisement des douleurs revient au début du sonnet qui suit immédiatement où, une fois de plus, l'amant exprime son souhait de pouvoir « *quedar bueno* » avec son « *llanto* ». Désirer la « modération » des douleurs semble être le seul recours, quand on ne peut même pas compter sur le temps pour apaiser ses maux :

> Si mi querer pudiera algo templarse
> pareciéraos quiçá menos pesado;
> con esto alguna vez ya é deseado
> que'n mí el amor pudiese moderarse.

Le désir manifesté dans ces sonnets résonne encore à la fin du recueil, en particulier dans les chansons CIII et CIV, où l'amant révèle que, « *en otro tiempo »*, il a été capable de « *holgar* » avec son « *llanto* ». Il trouvait un peu de plaisir dans son tourment : « *En otro tiempo holgué de'star doliente, / cuando el gusto no'stava tan perdido, / que no gustase de mi mal un poco* » (CIII, v. 40-43). Néanmoins, dans la suite, cet état n'est pas permanent : « *Ora el dolor me tiene ya tan loco, / (...) / que andan mis sentimientos tan dañados, / (...) / que cuanto siento me parece impropio* ». Le « *holgar* » du passé cède ainsi la place au « *dolor* » du présent.

Cette capacité de prendre plaisir à la douleur est reprise dans la chanson CIV où, dans le passé – « *en otro tiempo* » – l'amant se réjouissait de ses « *malas venturas* » : « *En otro tiempo, pues, pasé mi vida / de tal suerte que, 'n fin, yo la pasava / concertándome en mí con mis tormentos* ». Une fois de plus, pourtant, cette aptitude à « *concertarse* » est éphémère, car le présent se caractérise par l'intensité des tourments : « *¡Cuán al revés es lo que paso agora! / que concertar no puedo mis pasiones, / para sufrillas concertadamente* ».

Les douleurs actuelles servent de leçon à l'amant qui, dans la chanson XCVII et le sonnet XCVIII, souhaitait « *holgar* » avec son « *llanto* ». Le sentiment d'apaisement, lié la plupart du temps à une expérience érotique, est donc trompeur et ne peut pas assurer la transformation durable désirée par l'amant. L'inconstance du « *concertándome en mí con mis tormentos* » est d'ailleurs soulignée dans le sonnet qui suit la chanson CIV, où dans un regard rétrospectif, l'amant voit son passé fut marqué par un « *remedio inconstante* » et inefficace : « *y así revuelve atrás en un instante // a contemplar su gloria ya pasada. / ¡O sombra de remedio inconstante!: / ser en mí lo mejor lo que no es nada* ».

On parvient ainsi aux derniers poèmes du recueil. S'il n'y a pas, comme dans le modèle italien, de véritable structure narrative, il y a néanmoins cohérence et cohésion. L'évolution spirituelle propre au *Canzoniere* laisse place à une confrontation de l'amant avec les forces amoureuses. Si manquent les éléments qui caractérisent la structure narrative (dates, lieux, etc.), on peut pourtant reconstituer l'itinéraire existentiel de l'amant.

Chez Boscán et chez Tyard, c'est cet itinéraire qui assure l'organicité du recueil. Pour mieux repérer cette organicité, on peut comparer avec les recueils de Ronsard et Herrera. Chez Boscán et Tyard, l'organicité ne découle pas, comme chez Ronsard et Herrera, d'une distribution systématique de certains thèmes ou de certaines images, qui instaurent une structure symétrique entre les deux moitiés du livre, elle provient avant tout des liens entre les poèmes qui esquissent une aventure amoureuse et décèlent une logique interne au recueil : une première moitié où l'enchainement de poèmes instaure une tension maximale (cet enchainement se caractérise surtout par des blocs de sonnets intercalés par des chansons qui reprennent le thème des sonnets précédents et anticipent celui des suivants) ; une deuxième moitié marquée par le renforcement de cette tension et par des poèmes qui, liés entre eux, retracent le salut de l'amant.

Ainsi, comme chez Tyard, l'amant boscanien semble pour toujours enfermé dans la « prison amoureuse[325] », mais pour sortir définitivement de cet état de souffrance, car la fin, grâce aux liens étroits entre les derniers poèmes et les précédents, produit la même impression que dans les *Erreurs* : « tout s'éclaire en rétrospective ».

[325] Le mot « prison » est d'ailleurs utilisé au sonnet CXIII pour caractériser l'amour. Dans ce texte, espèce d'antichambre des sonnets qui présentent la sublimation de l'amour plaintif, l'amant commence à se présenter comme quelqu'un qui s'est libéré de ses tourments. En fait preuve le premier vers du poème : « Quisiera Amor a su prisión bolverme »

A preuve, le sonnet CXIV[326]. Dès le premier vers, le poème évoque des textes précédents et établit une forte différence entre l'amour turbulent d'auparavant et l'amour serein d'aujourd'hui. Pour souligner ce changement, le poète utilise une opposition entre « *otro tiempo* » et « *agora* » qui était déjà au cœur des chansons CIII et CIV : « *En otro tiempo holgué* (…) / (…) / *Ora el dolor* (…) » (CIII – vv. 41-43). Cette opposition surgit à nouveau dans le sonnet CXIV pour marquer une transformation éclatante qui, cette fois, sera durable et qui se caractérise par des « *bienes sosegados* » :

> Otro tiempo lloré y agora canto,
> canto d'amor mis bienes sosegados;
> d'amor lloré mis males tan penados,
> que por necesidad era mi llanto.

Le chant de l'amant relie ce texte à d'autres poèmes. Dans un recueil où l'amant affiche l'inutilité de ses plaintes et son incapacité à chanter, le premier quatrain du sonnet souligne le passage de l'amour douloureux du passé à l'amour « *provechoso* » du présent. Comme le souligne Navarrete, « *The new love introduced in sonnet 86 (CXIV) allows him to sing, that is, to compose poetry, the very activity that the old love made so difficult in the first* canción[327] ». L'amant montre, dans le deuxième quatrain, qu'il a finalement retrouvé l'amour « *concertado* » qu'il cherchait : « *Agora empieça Amor un nuevo canto, / llevando así sus puntos concertados* ».

Cette différence entre un amour turbulent et un amour serein marquera encore le sonnet suivant. L'amant souligne la tendresse de son nouveau chant : « *Antes terné qué cante blandamente* ». Elle vient de la nouvelle relation établie entre les amants : « *pues amo blandamente y soy amado* ». La tendresse et la réciprocité tranchent complètement avec l'image de la femme véhiculée au long du livre – celle d'une dame insensible aux

---

[326]Boscán achève son livre avec une chanson d'inspiration clairement pétrarquiste. Dans ce texte (CXXX), l'amant attribue son salut à l'intervention divine. Il remercie Dieu de la guérison de ses plaies : « Mas nuestro Dios, a quien tanto costamos » (v. 61). L'intervention divine n'est pourtant pas la seule responsable du salut l'amant. Boscán présente encore, dans un groupe de sonnets placé juste avant la chanson (CXIV-CXXVII), un autre type d'amour, mondain et profane, capable de guérir ses plaies. Le poète, inspiré par le mariage avec Ana Girón, présente l'amour matrimonial comme « provechoso » et capable de procurer la transformation durable qu'il recherchait. Comme le souligne Bienvenido Moros, il s'agit d'un amour qui « persiste una vez se ha alcanzado ». B. Moros., *op. cit.,* p. 254.
Sur ce double « salut », voir le texte de Matteo Lefèvre mentionné plus haut.

[327] « Le nouvel amour introduit par le sonnet 86 (CXIV) permet à l'amant de chanter, c'est-à-dire de faire de la poésie, activité que l'ancien amour rendait tellement difficile dans la première *canción* »Ignacio Navarrete, *op. cit.,* p. 86.

plaintes de l'amant et prête à causer sa mort : « *así, señora, vos m'havéis seguido, / mi muerte y mi desonra procurando*, » (XCII) ; « *Mas sospiros, llorar, ni bien quereros / nunca jamás pudieron inclinaros* » (XCIII). Cette relation conflictuelle laisse donc la place à la tranquillité du foyer matrimonial.

La mort imminente de l'amant est annoncée tout au long du recueil, imputée notamment au comportement homicide de l'aimée. Elle est inexorable (« *Para mi mal nací: / nací para valerme con sufrir, / nací, señora, en fin, para morir*. », XCVII) et les plaies de l'amant sont incurables. L'amant sort pourtant de cette impasse dans les derniers sonnets et connaît une vraie renaissance. Dans le poème CXVI, c'est l'amour qui l'a fait renaître : « *que Amor me levantó de frío y muerto / haziéndome quedar bivo y contento* ». Cette transformation est associée à la métaphore du navire désorienté. Celui qui aspirait à la sécurité du port (« *En alta mar ronpido'stá el navío / con tempestad y temeroso viento* », C), peut finalement jouir de cette tranquillité : « *Las nuevas son que'stoy dentro en el puerto, / seguro de tormenta y de tormento* » (CXVI).

Les derniers poèmes font référence aux douleurs qui semblaient condamner l'amant à une prison éternelle. Le rappel des tourments passés met en valeur leur heureuse résolution. C'est ce que disent les sonnets CXVIII et CXXIII. L'évocation des maux passés donne encore plus d'éclat au bien présent : « *A mi bien acrecienta el mal pasado* » (CXVIII) ; « *así también en el contentamiento / acordarse del mal pasado es gloria* » (CXXIII). L'évocation ne renforce pas seulement la « *gloria* » du présent, elle souligne la cohésion du recueil car la reprise thématique est l'un des piliers de l'architecture du *Libro II* de *Las Obras*.

En témoigne l'un des derniers poèmes, le sonnet CXXVII qui, centré aussi sur l'opposition entre passé et présent, consolide les liens entre les poèmes en reprenant, mot à mot, les vers de la chanson CIII. Dans celle-ci, l'amant, pour montrer l'ampleur de ses tourments, compare son corps à un mort, allongé immobile sur un lit : « *¡O d'amor grande y nueva parlesía, / que m'as parado tal, que aún en mi cama, / qu'es el amor, no puedo revolverme, / ni de pies ni de manos ya valerme* (…) » (CIII, v. 66-69). Le sonnet caractérise la transformation de l'amant, en prolongeant l'image : il s'est finalement levé de son lit de mort : « *D'una mortal y triste perlesía / en su cama tendida mi alma'stava, / y como el mal los nervios l'ocupava, / ni de pies ni de manos se valía* ».

Le sonnet est également relié à la dernière chanson du recueil (CXXX), dont il anticipe le thème central dans son deuxième quatrain (« *El casto Amor, que Dios del*

*cielo embía* ») : le salut de l'amant est dû à une intervention divine. C'est Dieu, comme nous révèle la chanson, qui apporte les « *grandes curas* » à nos infirmités : « *Mas nuestro Dios, a quien tanto costamos, / que derramó su sangre por nosotros, / inventa en nuestros males grandes curas* » (vv. 61-63).

La dernière chanson décrit à nouveau, comme les sonnets CXVI et CXXVII, la guérison des maux passés comme la résurrection d'un corps inanimé. L'action divine a converti l'amant en un autre Lazare : « *que otro Lázaro fuese'n tu presencia* » (v. 75). Son passé est « *aquella muerte* » dont il est ressuscité : « *Resucitado pues d'aquella muerte / que mató vivamente mis sentidos* ». Comme les derniers sonnets, la chanson démolit la « prison amoureuse » construite au long du livre. La mention de Lazare et de la résurrection, selon la formule d'Armísen, « *es así la clave que permite reunir, integrar y concluir diversos temas del* canzoniere[328] ». L'organicité du recueil espagnol rejoint ainsi celle du livre de Tyard dans la reprise et la solution de l'impasse créée, au fil des textes, par les forces corruptrices de l'amour.

[328] « elle est la clé qui permet d'intégrer et de conclure plusieurs thèmes du *canzoniere* » Armisén, Antonio., *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Zaragoza, Dpto. De Literatura de la Universidad de Zaragoza, 1982, p. 74.

# TROISIÈME PARTIE

## La structure globale du livre : ses significations

# Chapitre I
# La séparation des différentes sections du recueil

## A) Du Bellay et Boscán : l'architecture du recueil et le projet poétique de l'auteur

Une analyse comparative des recueils poétiques publiés en France et en Espagne au seizième siècle nous révèle que leur structure relève, majoritairement, de deux types : générique et thématique[329]. Nous avons très fréquemment affaire, dans cette période, à des auteurs qui utilisent les différentes formes poétiques – ce que nous appelons les « genres » de poèmes – pour déterminer les limites entre les sections du recueil. Sonnets et chansons peuvent, par exemple, séparer une partie du livre d'une autre composée exclusivement d'églogues. L'auteur peut encore, au moment de déterminer la structure de son livre, séparer les parties en fonction de l'uniformité ou de la variété générique des poèmes. Avec le caractère foisonnant de la deuxième option et la régularité de la première, la différence entre elles saute aux yeux du lecteur et l'aide à repérer l'architecture de son livre.

Les recueils français étudiés dans ce travail disposent les poèmes en deux sections caractérisées par l'homogénéité générique : une section de sonnets est placée à côté d'une autre formée exclusivement d'odes. Pour déterminer l'architecture du livre, l'auteur peut aussi user du contraste entre variété et homogénéité génériques. Le recueil de Lomas Cantoral en 1578, en est un bon exemple. La répartition générique des poèmes met en relief la partie centrale du livre (*Libro II*) car sa plus grande homogénéité tranche avec la variété des parties qui l'entourent (*Libro I* et *Libro III*)[330].

Certains de ces auteurs organisent la structure de leurs livres à partir d'un autre critère : la thématique. Une section de poèmes d'amour tranche, par exemple, avec une autre formée exclusivement de poèmes religieux. Par leur sujet, les textes ne peuvent passer d'une section à l'autre et cela instaure des barrières qui définissent la structure du

[329] Pour une étude « panoramique » de la structure des recueils de poésie lyrique publiés en Espagne au XVIème siècle, voir Valentín Núñez Rivera, « Los poemarios líricos en el siglo de oro : disposición y sentido », *Philologia hispalensis,* Vol. 11, Nº1, 1996-1997, pp. 153-166.

[330] Pour une analyse de la structure du livre de Lomas, voir: Díez Fernández, José Ignacio., "Disposición y ordenación de *Las Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* XLIX, 1993, pp. 53-85.

livre. La thématique, comme le critère générique, peut différencier les sections selon un principe d'uniformité ou de variété. Nombreux sont les recueils où la thématique amoureuse d'une section contraste avec la variété des thèmes traités dans la section voisine.

Ce type d'organisation prédominait, par exemple, chez les auteurs espagnols de la première moitié du siècle. Les prédécesseurs de Boscán, ne pouvant confronter le mètre italien au mètre castillan, choisissaient la différenciation thématique. Le *Cancionero General* de 1511 a été le grand modèle de cette division. Comme Castillo lui-même l'indique dans la préface de son anthologie : « *ordené y distingui la presente obra por partes y distinciones de materias en el modo que sigue*[331] ». Le compilateur explique l'ordre choisi pour les poèmes en précisant qu'il place « *las cosas de devoción y moralidad* » (poèmes religieux et moraux) au début du recueil, puis les « *cosas de amores* » (poèmes d'amour) et enfin les « *cosas de burlas provocantes a risa* » (poèmes satiriques). Cette séparation thématique était si primordiale pour la réception de l'œuvre que Castillo l'explicite dans sa préface. La différence entre homogénéité et variété peut aussi concerner les sujets traités. Pour les recueils français, la division générique des poèmes peut se doubler d'une division thématique : l'homogénéité thématique des *Amours* s'oppose à la variété des sujets traités dans les *Vers Lyriques*.

Ces recueils français montrent ainsi que le livre de poésie renaissant ne respecte pas nécessairement un seul critère de différenciation. Cette cohabitation de différents facteurs de séparation est d'ailleurs typique de l'architecture de la plupart des recueils de poésie lyrique publiés en Espagne et en France dans la deuxième moitié du siècle. Le recueil que Montemayor publie en 1554 en est un bon exemple. A la division thématique qui sépare les poèmes en deux blocs étanches (*versos profanos* et *obras de devoción*) vient encore s'ajouter une division générique dans la section de *versos profanos*. Dans cette première partie du livre, Montemayor suit le modèle boscanien en séparant ses poèmes en vers castillans, vers toscans et vers antiques. Le lecteur est ainsi invité à explorer les différents types de division proposés par l'auteur.

En comparant les recueils de Boscán (1543) et Du Bellay (1549), nous nous proposons d'observer les différents partages établis à l'intérieur du livre. Il s'agit de deux recueils proches par leur projet poétique (la défense et l'illustration de la langue à

[331] « J'ai composé et structuré cette œuvre en différentes parties selon les sujets ») Hernando del Castillo, *Cancionero General*, tomo primero, éd. Joaquín González Cuenca, Madrid, Edtorial Castalia, p. 191.

partir de l'imitation des poètes toscans et classiques) et ce projet commun est mis en œuvre dans deux structures à certains égards très dissemblables. Nous espérons ainsi éclairer une œuvre par l'autre en analysant leurs modes d'organisation.

***

Ce projet d'enrichir le *vulgaire* et d'en prouver la valeur en acclimatant les genres toscans et antiques[332] se dévoile dès l'appareil préfaciel où Du Bellay et Boscán s'emploient à prouver que l'imitation est la seule manière de promouvoir cette défense et illustration. Elle seule peut enrichir la partie la plus importante du discours, l'élocution, la simple traduction des poèmes modèles ne saurait accomplir une telle tâche[333] : l'auteur doit se « nourrir » des modèles pour être en mesure de faire couler le vulgaire à l'intérieur des nouveaux genres. Ces deux entreprises se ressemblent donc par leurs objectifs comme par les stratégies déployées pour y arriver.

Comparer la structure générale de ces deux recueils ne signifie pas seulement mettre en relief équivalences et dissemblances. Il faut encore comprendre comment l'acclimatation des nouveaux genres a eu lieu, dans ces pays, à l'intérieur de deux structures nettement différentes. Du Bellay et Boscán ne présentent pas seulement, dans leurs aires culturelles, un nouveau programme poétique, ils le font par un livre dont la structure, par elle-même, met ce programme en avant.

En analysant l'architecture de ces deux livres, on découvre certaines des caractéristiques centrales des recueils renaissants. Selon Juan Montero et Pedro Ruiz Pérez le livre, au Siglo de Oro, « *sobrepasa su dimensión de mero producto manufacturado y se convierte en una máquina de significar, desplazando lo cuantitativo y material (producción de la imprenta) a lo cualitativo*[334] ». *Las Obras* de Boscán et *L'Olive* de Du Bellay, en mettant la structure du livre au service d'un projet novateur, constituent un exemple de la transformation relevée par les critiques espagnols. Elles ne sont pas le simple produit d'un marché plus élargi (« *cuantitativo y material* »), mais

[332] Voir le deuxième chapitre de la première partie de notre travail.

[333] Voir le chapitre V du livre premier de la *Deffence et Illustration* : « Que les Traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la Langue Françoyse ».

[334] « il dépasse sa nature de produit manufacturé pour se convertir en « machine porteuse de sens », transformant le quantitatif et matériel en qualitatif » Juan Montero Delgado ; Pedro Ruiz Pérez, "El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, nº 2, 2006, p. 34.

manifestent le travail conscient d'auteurs qui cherchent à convertir le livre d'objet matériel en « machine à signifier ».

Ceci dit, ces publications se fondent sur deux gestes très dissemblables. Boscán, dès le titre, annonce le type d'ouvrage auquel le lecteur aura affaire : « *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega : repartidas en quatro libros* ». Ce n'est pas simplement une partie des poèmes de l'auteur catalan mais la totalité de l'œuvre. Outre le mot *Obras*, le titre contient un autre terme manifestant qu'il s'agit de l'intégralité des poèmes de Boscán : le mot « *algunas* », appliqué aux poèmes de Garcilaso disposés à la fin du recueil. Le nombre limité de poèmes du tolédan indique implicitement que, pour Boscán, il s'agit d'une publication intégrale.

La mort prématurée de l'auteur barcelonais pourrait pourtant nous faire penser que l'organisation du livre posthume est due en grande partie due à un éditeur qui rassemble ses poèmes dans une structure concertée. Pour Boscán, cette tâche aurait pu être accomplie par sa veuve, Ana Girón de Rebolledo, et son éditeur, Carles Amorós. Les informations dont nous disposons permettent d'affirmer que le livre publié en 1543, l'année qui suit le décès, suit une disposition très proche de celle envisagée par l'auteur. Dans la fameuse lettre adressée à la duchesse, par exemple, Boscán parle déjà de la division en quatre *Libros* et dit ce que chacun représente pour son projet d'enrichissement de la langue espagnole : « *He miedo de importunar a vuestra señoría con tantos libros. (…) acuerdo agora que el cuarto libro ha de ser de las obras de Garcilaso (…) En el primero avrá vuestra señoría visto (…). (…) Este segundo libro terná otras cosas (…)*[335] ».

Outre la division en quatre *Libros*, Boscán a déterminé la structure de chacun d'eux. Ainsi, une partie considérable de la structure du *Libro II*, se trouve déjà dans le manuscrit qui a servi à l'édition de 1543. Pour un long groupe de sonnets qui compose le manuscrit Lastanosa-Gayangos l'ordre se retrouve presque à l'identique dans l'édition *princeps*. Il en va de même pour les chansons du même livre : elles figurent dans le manuscrit dans un ordre très semblable à celui de l'édition de 1543[336].

Mais les dix premiers sonnets de l'édition *princeps*, ainsi que les vingt-cinq derniers, ne figuraient pas dans le manuscrit. C'est que le manuscrit représente une

[335] « J'ai peur de vous déranger avec des tas de livres (…) je me rappelle que le quatrième livre contient les poèmes de Garcilaso (…) Vous avez vu au premier livre (…) Ce deuxième livre portera sur (…)) » Juan de Boscán, *op. cit.*, p. 115.

[336] Voir: Bienvenido Morros Mestres, « El *Canzoniere* de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543) », Revista de filologia española, Tomo 85, Fasc. 2, 2005, p. 246.

étape antérieure à l'édition de 1543. On peut en tirer l'hypothèse que, soucieux de l'architecture de son recueil, le poète espagnol a composé, peu avant sa mort, un groupe de sonnets capable d'assurer une plus grande cohérence interne au *Libro II*. C'est ce que pense Antonio Armisén de l'ajout de ces sonnets absents du manuscrit Lastanosa-Gayangos :

> No podemos asegurar que todos los sonetos ausentes del manuscrito fuesen escritos en la última época de la vida del barcelonés, pensando en completar una forma concreta que requería nuevos textos; pero ésta parece una posibilidad a considerar y explica la ausencia de las secciones inicial y final en el manuscrito. El cuidado puesto en ambas permite confirmar una intención formal consciente y muy definida[337].

La publication de 1543 ne manifeste pas seulement le souci d'organiser avec soin le livre mais aussi la volonté d'englober toute la production de l'auteur, passée et présente, et de la présenter comme telle. Il s'agit donc d'une œuvre achevée présentant aux lecteurs les poèmes produits au long de la carrière du poète.

Si le poète catalan recueille la totalité de ses œuvres, le recueil français de 1549 tranche complètement avec cette idée de rassembler les textes composés tout au long d'une vie. Le poète lui-même, dans sa préface, indique que le livre doit être accueilli comme un « Ouvraige precipité », un « fruict abortif ». Du Bellay demande la bienveillance de son public (*captatio benevolentiae*) en l'assurant que l'« œuvre entier » serait bientôt publiée :

> Je croy (Lecteur) entendu ceste contrainte, que je te jure par la troupe sacrée des neuf Sœurs estre veritable, que tu excuseras benignement les faultes de cest Ouvraige precipité : semblable à un fruict abortif, ou à ces Tableaux, ausquelz le Peintre n'a encores donné la derniere Main. Protestant si je congnois que ces Fragmentz te plaisent, te faire bientost present de l'œuvre entier[338].

Cette nature « fragmentaire » contraste entièrement avec le modèle boscanien. Ces remarques de Du Bellay doivent nous inciter à examiner la structure des deux

---

[337] « Nous ne pouvons pas déterminer que la totalité des sonnets qui ne figuraient pas au manuscrit aient été écrits à la fin de la vie du poète pour compléter la structure du livre ; néanmoins, cette hypothèse semble vraie en ce qui concerne l'absence des sections initiale et finale du manuscrit. Le soin employé dans la composition de ces deux sections confirme la conscience du poète au moment d'organiser le recueil » Armisén, Antonio., *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Pórtico, Universidad de Zaragoza, 1983, p. 383.

[338] Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, (dir.) Olivier Millet, Paris, H. Champion, 2003, p. 11

recueils et le projet poétique de leurs auteurs, car elles mettent en valeur un trait central du projet « révolutionnaire » de l'espagnol : l'idée d'incomplétude est totalement étrangère à une structure fondée sur une progression (*poemas castellanos / poemas toscanos / poemas clásicos*). Il nous semble même possible d'affirmer que la réussite de l'entreprise boscanienne dépendait d'un lecteur qui ne l'interprète pas comme un « Ouvraige precipité ». Celui-ci doit être amené au *Libro III* (*poemas clásicos*) de manière à l'interpréter comme la partie la plus « parfaite » du recueil – celle qui représente le perfectionnement de la langue et l'apogée de la carrière du poète. Dans ce projet, il n'y a donc pas de place pour la promesse d'une version encore plus aboutie de l'œuvre – on a déjà affaire à une édition achevée.

La comparaison avec le recueil français nous permet encore de souligner l'impact du livre de Boscán au moment de sa parution. Issu d'une tradition encore attachée à la cour féodale, qui ignorait la transmission imprimée des textes, le poète barcelonais, avec son livre, propose une transformation qui va au-delà de l'acclimatation des vers toscans ou de la diffusion imprimée des poèmes. Il ne s'agit pas non plus de simplement rassembler et publier la totalité de ses œuvres – geste qui représenterait déjà une nouveauté parmi les auteurs espagnols de l'époque. Avec Boscán, on a affaire à un poète qui arrange la totalité de ses poèmes de manière à mettre en avant cette « image d'auteur » (*imagen de autor*) qui émerge à la Renaissance. Donner à l'imprimerie une édition de ses œuvres complètes représente, pour le poète barcelonais, la possibilité de proposer un modèle architectural qui transmette son image et sa volonté d'auteur. Comme le souligne Pedro Ruiz Pérez :

> De ahí que resulte posible encontrar en el modelo editorial conformado en el volumen barcelonés de 1543 una intersección de un modelo poético bien definido y de la operatividad de una incipiente imagen de autor, preocupado por establecer las estrategias editoriales necesarias para garantizar el ajuste de la recepción de sus textos a su voluntad de escritor[339].

Comme Ruiz Pérez l'indique, différents éléments assurent la structure souhaitée par l'auteur. Boscán ne compte pas sur la seule sensibilité du lecteur, il tâche d'agir sur

[339] « Le livre de 1543 représente l'intersection entre un modèle poétique bien définit et l'opérativité d'une figure d'auteur émergente, soucieuse d'établir des stratégies éditoriales responsables d'assurer la conformité entre la réception de ses textes et sa volonté d'auteur » Pedro Ruiz Pérez, "1543: modelo editorial y modelo poético", *La rubrica del poeta : la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009, p. 135.

la réception et de guider l'interprétation de cette structure. A preuve, entre autres, la *Carta* adressée à la duchesse de Soma, qui joue un rôle fondamental pour l'interprétation du recueil. Outre son contenu, son emplacement est très parlant : elle assure le passage entre le *Libro I* et le *Libro II*. Elle invite le lecteur à comprendre qu'il ne s'agit pas d'une simple changement d'espace mais d'une transition qualitative (« *La manera déstas [cosas hechas al modo italiano] es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que de las otras [coplas españolas]*[340] »). Le lecteur laissera ainsi derrière lui les *coplas* et franchira la frontière d'un nouvel univers formé par une matière « *mucho mejor* » que la précédente.

Cette *Carta*, par son contenu et son emplacement, doit empêcher les lecteurs de mal interpréter l'organisation du livre. Songeons, par exemple, à une première division possible pour les poèmes de Boscán : entre le *Libro I* et les deux autres (*Libro II* et *Libro III*) parce que tous les poèmes en *octasílabo* sont rassemblés dans cette première section de *Las Obras*. Cette division est encore renforcée par le fait que l'*endecasílabo* n'apparaît qu'aux livres II et III. Le mètre des vers pourrait ainsi représenter un « facteur d'unité » qui lie ces deux *Libros* et les oppose aux *octasílabos* disposés au début du livre. Nous aurions, de cette façon, une première division possible, qui est, bien évidemment, fondamentale pour la structure du recueil. La division nette entre *octasílabos* et *endecasílabos* constitue le centre du projet novateur de Boscán.

Néanmoins, le poète espagnol ne pouvait pas courir le danger que son livre fût interprété comme un espace où les mètres cohabitent de manière harmonique, c'est-à-dire, en ayant la même valeur esthétique. La structure de ses *Obras* ne devait pas suggérer au lecteur qu'*octasílabos* et *endecasílabos* représentent deux blocs disposés côte à côte de manière à afficher leur équivalence. La dynamique d'un livre organisé à partir d'une division bipartite, surtout quand les deux membres ont une thématique commune, conduit normalement le lecteur à interpréter ses parties comme étant équivalentes. Ainsi, la *Carta* est un premier moyen pour indiquer au lecteur que, dans le livre, la séparation métrique des poèmes suit une gradation. Si l'utilisation de l'*endecasílabo* amène le lecteur à associer *Libro II* et *Libro III* et à les distinguer du premier livre, le lecteur doit encore comprendre que cette structure fait suivre un élément plus fragile d'un élément plus fort. Ainsi, l'utilisation du mètre pour séparer les poèmes en deux groupes n'est pas le seul principe choisi par le poète pour

[340] « Les vers toscans sont plus graves et (si je ne me trompe pas) meilleurs que les vers castillans » Juan Boscán, *op. cit.*, p. 117.

l'organisation du livre. À cette division vient se superposer, comme on l'a vu, le principe principal, fondement de la structure tripartite du livre : la séparation générique des textes.

La structure tripartite qui en résulte permet divers effets, comme mettre en avant la partie centrale : deux parties marquées par une grande variété thématique encerclent une autre composée exclusivement par des poèmes amoureux, formant ainsi un dessin architectural concerté. L'auteur peut aussi utiliser à la fois les critères génériques et thématiques pour fournir un centre à son livre, comme Lomas Cantoral, dans son recueil de 1578, divisé lui-aussi en *Libro I, Libro II* et *Libro III*, où le centre se différencie des sections qui l'entourent par la plus grande uniformité thématique et générique de ses poèmes. Le *Libro II*, comme nous le verrons plus loin dans ce travail, est la seule partie du recueil consacrée exclusivement à la thématique amoureuse. Il tranchera aussi avec le reste du livre par une homogénéité générique plus grande que les deux autres sections.

Outre la constitution d'un centre pour le livre, la structure tripartite peut encore servir à créer des séquences dans son ouvrage. Les « lignes de force » qui, dans l'exemple précédent, se concentraient au centre du recueil, peuvent traverser le livre pour se concentrer dans son dernier élément, ainsi érigé comme l'élément le plus fort de la structure. Cette division permet de créer une gradation ascendante entre les sections (la plus faible, l'intermédiaire, la plus accomplie) et de créer une dynamique de perfectionnement de l'art du poète.

C'est le modèle suivi par *Las Obras* de 1543. Boscán, pour organiser ses poèmes, utilise la structure en trois *Libros* pour transmettre cette idée de perfectionnement. Au *Libro I*, le poète dispose ses *coplas castellanas* et, comparée aux deux suivantes, cette section représente l'élément le plus fragile du recueil. Avec le *Libro II*, dès les premiers mots de la *Carta* placée à l'entrée, nous comprenons que le passage d'un *Libro* à l'autre marque un gain de complexité esthétique. Néanmoins, les genres poétiques de cette deuxième partie du livre (sonnets et chansons) ne représentent toujours pas l'aboutissement esthétique du recueil. Le *Libro II* représente encore une étape intermédiaire. L'accomplissement sera seulement assuré par le troisième et dernier pan du triptyque. Le poète concentre dans son *Libro III* les genres antiques et les présente, par rapport aux *coplas castellanas* et aux vers pétrarquistes, comme la partie la plus aboutie de son recueil.

Ainsi, l'œuvre de l'auteur catalan jouit d'une architecture concertée, déterminée par la séparation générique des poèmes dans un triptyque à dynamique ascendante. Cette manière d'organiser les poèmes a été largement commentée par la critique, qui ne s'est pas seulement penchée sur le « dessin » formé par cette structure mais surtout sur sa capacité d'exposer le propre projet poétique de l'auteur. Mais celui-ci apparaît d'autant mieux si on compare les recueils de Boscán et Du Bellay.

Un premier trait qui saute aux yeux est que le recueil français est, lui aussi, divisé en trois parties. Dès sa page de garde nous apprenons qu'il est composé par les *Cinquante Sonnetz à la louange de l'Olive*, *L'Anterotique de la vieille, & de la jeune Amye* et les *Vers Lyriques*. Une telle structure pourrait servir à comparer les formes poétiques, à apprécier leur valeur relative, ou bien à élaborer un effet d'encadrement qui mette en valeur la partie centrale. La description du contenu du livre fournit une deuxième information importante sur son architecture : comme Boscán, Du Bellay propose une division générique. La première partie du livre, comme l'indique le titre (*Cinquante Sonnetz ...*), accueille la totalité de ses sonnets. La dernière section (*Vers Lyriques*) marque sa différence générique. Comme chez Boscán, vers pétrarquistes et vers antiques n'occuperont donc pas le même espace dans l'ouvrage de l'Angevin.

Outre la séparation de ces deux genres poétiques (pétrarquistes et antiques) dans deux sections différentes, nous observons encore que l'auteur français, comme l'espagnol, dispose la section pétrarquiste avant celle des genres antiques – et que ceux-ci, comme chez Boscán, occupent la dernière place du triptyque. La manière dont les poèmes sont placés à l'intérieur du livre français, serait-elle donc également basée sur une séparation qualitative des genres poétiques ? L'architecture du recueil de Du Bellay, révèle-t-elle le désir de présenter aux lecteurs l'ode comme un genre plus abouti que le sonnet ?

Avant de tâcher de répondre ces questions, regardons la définition du sonnet que le poète donne dans sa *Deffence et Illustration*. Dans son texte, en le comparant avec l'ode, Du Bellay affirme que le sonnet est une « non moins docte, que plaisante Invention Italienne, conforme de Nom à l'Ode, et differente d'elle seulement, pource, que le Sonnet a certains Vers reiglez, et limitez : et l'Ode peut courir par toutes manieres de Vers librement (…)[341] ». Même si « le recueil poétique de 1549 ne

[341] Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoyse*, *op. cit.,* p. 136.

constitue pas (…) un parfait miroir de *La Deffence*[342] », la manière dont l'auteur organise les parties de son livre semble aller de pair avec cette affirmation que nous retrouvons au quatrième chapitre du second livre du manifeste écrit par l'Angevin.

Dans la *Deffence*, Du Bellay différencie les deux genres essentiellement par des contraintes structurelles (« seulement, pource, que le Sonnet a certains Vers reiglez ») ; dans son recueil également, il ne semble pas vouloir établir de séparation qualitative entre eux. À la différence du modèle boscanien, la structure qu'il propose ne suit pas un *crescendo* basé sur le genre des poèmes. Le fait que les sonnets (genre pétrarquiste) soient placés avant les odes (genre antique) ne dénote pas qu'ils soient inférieurs à elles. En fait preuve la partie centrale du volume de Du Bellay.

Comme nous l'avons vu, la structure tripartite du livre sert normalement à mettre en avant l'élément central. La plus grande variété (ou homogénéité) thématique ou générique de cette partie peut, par exemple, la différencier des deux autres. Chez Du Bellay, le centre du triptyque, par sa différenciation des éléments placés aux bouts de la structure, semble jouer un rôle contraire : il met en valeur les parties qui l'entourent.

A la différence des deux autres parties du recueil, *L'Antérotique* est isolé, il n'est pas inséré dans une section (section des vers pétrarquistes / section des vers antiques). Comme nous le savons, organiser ces sections était une démarche centrale pour le projet poétique des auteurs français à l'époque. Les poètes ne s'occupaient pas de publier sonnets et odes séparément. Ils s'efforçaient surtout de former une structure cohérente. La lecture « atomisée » des poèmes cédait la place à une nouvelle dynamique exégétique, les textes se faisant écho et créant ainsi de nouveaux effets de sens. Le fait de publier un nombre conséquent de sonnets représente déjà beaucoup pour la France de 1549[343]. En outre, la poétique du recueil permet à l'auteur de transfigurer un genre comme le sonnet « de poème de circonstance en matériau d'un grand œuvre voué à l'immortalité[344] ». L'auteur transforme ainsi ce qui pourrait être fragmentaire en une matière unifiée et porteuse de sens.

---

[342] Jean-Charles Monferran, « La Teorique e la Prattique sont deus seurs si gemelles » : *La Deffence* et *L'Olive* », *Styles, genres, auteurs : Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq* ; (dir.) Christelle Reggiani & Claire Stolz ; Paris, PUPS, 2007, p. 35.

[343] « On oublie aussi trop souvent qu'en 1549, on pouvait pratiquement compter sur les doigts de la main les sonnets originaux publiés en français. *Cinquante Sonnets à la louange de l'Olive*, c'était déjà une croissance exponentielle. » Cécile Alduy, « D'un cygne absent : poétique de l'allusion dans *L'Olive* de Du Bellay », *Méthode*, n. 13, 2008, p. 47 (en ligne).

[344] *Ibid*

Si l'emploi systématique du sonnet représente une nouveauté, il en va de même pour le modèle typographique utilisé par l'Angevin. En reprenant le modèle italien et, comme le souligne Olivier Millet, à la différence par exemple de la *Délie* de Scève et de ses multiples emblèmes, dans le recueil de Du Bellay, « les poèmes figurent en pleine page sans notes ni commentaire, en caractères souvent italiques, et où les textes sont disposés sur 29 ou 30 lignes[345] ». Et le poète affiche ces traits novateurs à l'entrée de son recueil.

Comme dernier élément de cette structure tripartite, le poète dispose la section caractérisée par la plus grande variété du recueil. La section des *Vers lyriques* témoigne d'une significative diversité de tons, de sujets, d'adresses lyriques, mêlant pièces épidictiques, discours fsur le monde, morceaux amoureux, pièces bachiques, etc. Comme le rappelle Nathalie Dauvois, dans ses odes « le poète joue sur les différentes postulations du *je* en fonction des différentes valeurs du *tu*, Bacchus, le Loir, Mercure, Phébus, Érato, mais aussi Ronsard, Dorat ou Berger, de l'adresse épistolaire à la prière et au vœu.[346] »

Ainsi, dans le recueil bellayen, le centre se différencie des deux parties disposées de part et d'autre. Néanmoins, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, cette différenciation ne relève pas du désir de concentrer les lignes de force dans la partie centrale du recueil. L'Angevin ne semble pas vouloir ériger *L'Antérotique* comme la partie la plus « forte » de son livre. Il veut au contraire mettre en avant les éléments périphériques : le centre sert à mettre en valeur les éléments qui l'entourent.

Cette organisation répond au désir du poète de mettre le sonnet et l'ode en avant comme des genres poétiques capables de constituer une macrostructure porteuse de sens. Du Bellay attire l'attention de son lecteur sur les extrémités du triptyque en lui révélant que leurs poèmes établissent des connexions entre eux de manière à créer l'« œuvre vouée à l'immortalité » dont parle C. Alduy.

Outre la capacité de mettre en exergue les recueils de sonnets et d'odes, la position de *L'Antérotique* au centre de la structure tripartite semble répondre aussi à d'autres visées. A la différence de Boscán, le poète français veut empêcher le lecteur d'établir une gradation pour les genres poétiques qui composent son livre. Le public ne peut pas, par exemple, déduire de cette organisation que les vers pétrarquistes occupent

[345] Olivier Millet, « Notes sur *L'Olive* », dans *Joachim Du Bellay – Œuvres complètes*, dir. Olivier Millet, Paris, H. Champion, 2003, p. 262.
[346] Nathalie Dauvois, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 35.

un rang plus bas que celui des vers lyriques. Ainsi, l'emplacement de *L'Olive* et des *Vers Lyriques* ne permet pas seulement de les mettre en avant mais aussi d'attribuer un statut équivalent aux sonnets et aux odes. Les remarques de Du Bellay dans sa *Deffence* résonnent sur la structure du triptique. Inséré dans une macrostructure, la différence entre ode et sonnet (qui « a certains Vers reiglez, et limitez ») est minimisée car ce dernier pourrait dépasser ses limites et former, lui-aussi, une œuvre capable d'assurer la gloire de son auteur.

La rupture définitive avec l'idée de gradation est confirmée par l'analyse du style des poèmes. Un poète qui voudrait marquer une progression ne disposerait jamais dans son centre l'élément le plus modeste. Comme le souligne Jean-Charles Monferran dans son texte sur les relations entre *L'Olive* et la *Deffence* : « Si Du Bellay avait souhaité présenter ainsi son florilège (une illustration de la tripartition des styles), il aurait au minimum choisi un autre ordre, puisqu'ici la pièce la plus aisément imputable au style bas, *L'Antérotique*, se trouve au centre du triptyque, non à une de ses extrémités[347] ». Placer le poème satirique au début du triptyque, par exemple, pourrait dénoter le désir de marquer une gradation ascendante. L'Angevin créerait pour son livre une structure semblable à celle de l'ouvrage espagnole – celle où les genres toscans et antiques sont qualitativement différents.

Le style de *L'Antérotique* est donc très parlant, par rapport à sa position centrale. Le poème satirique représente une rupture avec le style plus élevé de la section qui le précède. Passant de la première à deuxième partie du livre, le lecteur se rend compte qu'il ne doit pas interpréter son architecture comme l'expression d'un perfectionnement. Cette variation qualitative du style marquera encore le passage du centre au troisième élément du triptyque. Cette fois-ci, pourtant, le lecteur a affaire au mouvement inverse, en passant d'un style plus bas à un autre plus élevé. L'idée de progression ou de décroissance est donc remplacée, chez Du Bellay, par celle de fluctuation.

*L'Olive* et les *Vers Lyriques* sont mise en valeur dans un recueil qui fait appel au sonnet et à l'ode pour enrichir le vulgaire « d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie ». C'est d'ailleurs le poète lui-même qui, dans la longue préface écrite pour l'édition de 1550, révèle que ces deux genres se retrouvaient au centre de son projet de « renouvellement » de la poésie nationale :

[347] Jean-Charles Monferran, *op. cit.,* p. 36.

Voulant donques enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie, je m'adonnay à l'immitation des anciens Latins, et des poëtes Italiens, dont j'ay entendu ce que m'en a peu apprendre la communication familiere de mes amis. Ce fut pourquoy, à la persuasion de Jaques Peletier, je choisi le Sonnet et l'Ode, deux poëmes de ce temps là (c'est depuis quatre ans) encores peu usitez entre les nostres (…)[348]

Cette variété de style à l'intérieur du volume était, en France, un des traits les plus caractéristiques de la production poétique de la Renaissance. Les publications étaient marquées par ce « choix délibéré de divers styles et de divers thèmes s'inspirant de divers modèles[349]. » Le poète angevin fait donc ses débuts en affichant cette caractéristique comme centrale pour son recueil. Insérer *L'Antérotique* entre les sections de sonnets et d'odes est une façon de montrer la puissance de sa lyre. Il ne s'agissait pas seulement de publier de la poésie amoureuse à l'italienne (*L'Olive*) mais encore d'imiter le réalisme satirique des Anciens (*L'Antérotique*). Au-delà de ces deux sections, où l'amour est traité de manière si dissemblable, le recueil compte encore avec la *varietas* thématique des *Vers Lyriques*. Avec cette variété de tons, de styles et de thèmes, il affiche la diversification de ses talents dès sa première publication.

Les recueils de Boscán et Du Bellay partagent donc certains traits fondamentaux de leurs architectures. Ils ont une structure tripartite fondée sur la séparation générique des poèmes : les vers toscans et les poèmes à l'antique classiques sont placés dans deux sections étanches. Ils se rassemblent encore par leur objectif : acclimater ces genres étrangers pour assurer la « défence et illustration » de la langue nationale.

La comparaison permet de saisir les particularités de ces deux publications. Elle renforce, par exemple, l'idée que le poète révèle, dans la structure même du livre, les principes de son projet poétique. Si la structure du livre espagnol affiche le désir boscanien d'établir une gradation entre les genres poétiques, l'organisation du livre français recherche justement le contraire : récuser une séparation qualitative entre les vers toscans et les modèles antiques. L'architecture ingénieuse de l'Angevin met en avant les deux genres poétiques qui, selon lui, doivent servir à illustration de la langue : le sonnet et l'ode. Ainsi, chez ces deux auteurs, les idées véhiculées dans les préfaces se reflètent dans la disposition des poèmes. Du Bellay et Boscán entendent communiquer à la fois par les discours préfaciels et par le dessin architectural du recueil. Mettre ces

[348] Du Bellay, Joachim., *Œuvres poétiques – Tome I*, (éd.) D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 8.
[349] François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 176.

livres en parallèle permet d'élargir l'interprétation et de comprendre que l'architecture du livre représente, en elle-même, une véritables « *máquinas de significar* ».

**B) Lomas Cantoral et Pontus de Tyard : l'architecture du livre et l'essai de faire concurrence au modèle**

Les livres publiés en 1555 par Pontus de Tyard et en 1578 par Lomas Cantoral (*Erreurs amoureuses, augmentée d'une tierce partie plus un livre de Vers liriques* et *Las obras de Hieronimo de Lomas Cantoral : en tres libros dividida*) ont un point commun : ils sont tous deux redevables à la structure des recueils qui introduisent, dans chaque pays, les vers italien et antique. La séparation, chez le français, entre recueils amoureux et vers lyriques, est un héritage du programme poétique bellayen de 1549. Pour le livre espagnol, divisé en des *coplas castellanas*, un recueil amoureux et une troisième partie formée par une grande variété générique et thématique, il hérite ce modèle du recueil de Boscán de 1543.

José Ignacio Díez Fernández présente ainsi la structure tripartite du livre de 1578 :

> Juan de Boscán organiza sus textos en tres apartados: uno donde aparecen las coplas castellana precedidas de la dedicatoria a la duquesa de Soma; un segundo libro que alterna sonetos y canciones, textos escritos en la nueva maestría del endecasílabo; y un libro final muy extenso y variado que se construye con textos amplios como la fábula de Hero y Leandro, epístolas, etc. Sobre este esquema dispositivo y organizador básico Lomas elabora el entramado de su libro[350] (…).

Pour le recueil français, son titre affiche l'appartenance au modèle qui sépare, en sections apparemment étanches, « Amours » et « Vers Lyriques ». Les *Erreurs amoureuses*, publiées à côté d'une section de *Vers liriques*, relèvent manifestement du projet d'enrichissement proposé par *La Deffence*. Du Bellay présente, dans son « epistre et [un] petit advertissement au lecteur[351] », l'ode et le sonnet comme les genres que l'on doit utiliser pour enrichir la langue. Outre cela, la *dispositio* du livre, qui place les vers

[350] « Juan Boscán organise ses poèmes en trois parties : la première formée par les poèmes castillans ; la deuxième formée par des sonnets et des chansons ; et une dernière, ample et variée, formée par des textes comme la fable de Léandre et Héro, des épîtres, etc. C'est sur cette structure que le livre de Lomas est basé (…)) » José Ignacio Díez Fernández, « Disposición y ordenación de *Las Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* XLIX, 1993, p. 62.

[351] Voir la préface *Au Lecteur* écrite pour le recueil de 1550.

lyriques à la fin, est fondamentale pour l'idée d'héritage. Entre 1549 et 1556, on dénombre une dizaine de recueils qui respectent cette structure[352].

Comparer ces deux livres est intéressant parce qu'ils ont été publiés au moment où ces modèles d'organisation sont en net déclin. Plus on approche de la fin du siècle, plus les recueils espagnols s'éloignent de la disposition proposée par Boscán. Celle-ci est dominante au milieu du siècle mais elle devient marginale après les années 1580[353]. En France, la division en *Amours* et *Vers Lyriques* jouit d'un grand prestige parmi les plus grands poètes des années 1550 et connaît son déclin vers 1556-7[354]. Or, mettre les *Obras* de Cantoral et le recueil de Tyard en parallèle permet de comparer deux livres dont la structure se fonde sur un « livre modèle », mais aussi d'analyser leurs stratégies pour dépasser leur modèle.

### A) Une première division générale de l'œuvre : la division générique

Le lecteur du recueil de Pontus de Tyard repère d'emblée la division en quatre parties (*Premier*, *Second et Troisième Livre des Erreurs Amoureuses* et *Livre de Vers Liriques*). Outre la très parlante séparation entre recueil pétrarquiste et recueil antiquisant, le livre respecte une autre grande division, qui sépare deux blocs définis par la variété ou l'uniformité générique des poèmes. D'un côté, les deux premiers recueils pétrarquistes et, de l'autre, le *Troisième Livre* et le *Livre de Vers Liriques*.

Cette séparation repose sur la frappante différence entre l'homogénéité générique des deux dernières parties (sonnets et odes) et la fluctuation entre des poèmes longs (chant, chanson, sextine, favorite) et des formes brèves (sonnets et épigrammes) qui caractérise les deux premiers livres des *Erreurs*[355]. À la différence de ces deux recueils, où entre des séries courtes de sonnets sont constamment intercalés de longs

---

[352] On peut mentionner, entre autres, les deux recueils publiés par Du Bellay (1549 et 1550), *Les Amours de Pierre de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquiesme de les Odes* (1552), et la seconde édition augmentée qui en reprend la structure (*Les Amours de Pierre de Ronsard, … nouvellement augmentées par lui, et commentées par Marc-Antoine de Muret. Plus quelques odes de l'auteur, non encore imprimées,* (1553)), *Les Amours d'Olivier de Magny Quercinois et quelques odes de luy* (1553) les *Erreurs amoureuses, augmentées d'une tierce partie. Plus, Un Livre de Vers Liriques* de Tyard (1555) et *L'Amour des Amours*. *Vers lyriques* de Peletier du Mans (1555).

[353] Voir J. Valentín Núñez Rivera, « Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido », *Philologia hispalensis*, vol. 11, n. 1, 1996-1997, p. 155.

[354] Voir Cécile Alduy, « Les *Amours* dans la contexture du livre », dans *op. cit.,* p. 267.

[355] En 1549, Pontus de Tyard publie *Les Premières Erreurs*. Deux ans plus tard, le poète fait paraître la *Continuation des Erreurs Amoureuses*. En 1555, il rassemble ces deux recueils avec deux parties inédites (*Le Troisième Livre ses Erreurs* et *Les Vers Liriques*) et publie les *Erreurs amoureuses, augmentées d'une tierce partie. Plus, Un Livre de Vers Liriques*

poèmes, le *Troisième Livre* n'offre, parmi ses 33 sonnets qu'une seule *Chançon*. L'harmonie générique de ce recueil est ainsi rapidement perceptible.

Il en va de même pour le *Livre de Vers Liriques*. L'uniformité générique est également facile à repérer. Après avoir parcouru une section formée quasi exclusivement de sonnets, le lecteur franchit le seuil d'un recueil où l'ode est le genre poétique exclusif. Il est ainsi amené à instantanément associer les deux dernières sections du livre et à les séparer des deux premières.

Comparée au livre français, l'œuvre espagnole semble beaucoup plus désordonnée en ce qui concerne la division générique de ses poèmes. Au premier regard, le lecteur peut croire qu'il est en présence d'un ensemble composite de sonnets, d'épîtres et de chansons sans structure repérable. A preuve, le tout début du *Libro I*. Formé majoritairement de *coplas castellanas*, il rompt pourtant avec le modèle boscanien. Au-lieu d'être exclusivement formé de vers castillans, il contient aussi une traduction des *Piscatorias* de Tansillo et quatre sonnets. Dans les deux sections suivantes (*Libro II* et *Libro III*), le lecteur a du mal à repérer une division générique, car l'auteur dispose sonnets, chansons et épîtres, ce qui crée une apparente continuité générique entre les sections.

Malgré tout, une division générique s'esquisse. En dépit de la rupture provoquée au *Libro I* par l'inclusion des *Piscatorias* et des sonnets, on peut repérer des critères génériques propres à cette section. Il est frappant, par exemple, le fait qu'elle est la seule à compter un groupe de poèmes où Lomas imite les auteurs espagnols anciens. Ces poèmes sont divisés en deux groupes (*poemas amorosos* et *coplas « diferentes »*) et ils sont unis par l'utilisation quasi exclusive de l'*octasílabo* et des strophes castillanes. Il n'y aura pas de place pour de tels vers dans les deux autres sections du livre.

Pour la section centrale, un critère générique pourra encore être utilisé pour l'opposer aux sections qui l'entourent car elle présente la plus grande homogénéité formelle du livre. Avant d'arriver aux deux églogues disposées à la fin, ce recueil présente une structure générique qui évoque celle du *Canzoniere*, où des séries de sonnets sont fréquemment ponctuées de chansons. C'est d'ailleurs au *Libro II* que ces deux genres poétiques apparaissent le plus fréquemment. La manière dont ils sont disposés à l'intérieur du recueil évoque donc, avant même que l'on ne commence à lire, la structure utilisée par Boscán dans la composition de son recueil pétrarquiste.

La disposition des poèmes rapproche donc les recueils de Tyard et de Lomas des modèles de livre proposés par Boscán et Du Bellay. Le fait de diviser, à l'instar des

*Obras* publiées en 1543, l'œuvre en trois sections dont la première est formée par des *coplas* et la deuxième par des sonnets et chansons, fait immédiatement penser au livre du poète barcelonais[356]. De même, la répartition générique proposée par Tyard évoque celle de son modèle. Le « bloc » harmonique formé par les deux dernières sections (sonnets et odes) nous fait penser au recueil de 1549. De même que chez Du Bellay, ces deux sections présentent une uniformité générique frappante. Composés de sonnets et d'odes, la *Tierce Partie* et le *Livre de Vers Liriques* auraient ainsi pu être publiés dans le sillage du modèle *Amours* et *Vers Lyriques*.

Néanmoins, le renvoi aux structures utilisées par leurs devanciers ne doit pas être considéré comme un simple geste de révérence ou comme le désir d'intégrer un canon. Ces recueils font bien plus que payer un tribut à un devancier prestigieux, ils leur font concurrence.

Le recueil français, par exemple, dont la fin insiste sur l'alternance, utilisée par ses devanciers, entre sonnets et odes, pratique, dans deux autres sections, une division générique plus étendue et qui, grosso modo, fait référence à celle employée par Pétrarque (sonnets avec chansons intercalées)[357]. Si la partie que le titre présente comme un ajout (*Erreurs amoureuses, augmentée d'une tierce partie plus* […]) renvoie le lecteur à l'uniformité du recueil bellayen de 1549, la première moitié du livre tranche avec elle par sa variété générique. Ainsi, le livre publié en 1555 par Tyard prend un tour offensif : il manifeste un désir d'entrer en concurrence avec les compagnons de brigade. À la différence de Du Bellay et Ronsard, le chanteur de Pasithée compose un livre où la rigueur et l'uniformité du modèle français cohabitent avec la fluctuation entre des formes plus longues et courtes.

La variété générique est aussi, pour l'auteur espagnol, une manière de rivaliser avec le modèle boscanien. Le renvoi aux *Obras* de Boscán est assuré par le fait que la première section du livre est formée de « *coplas hechas a la castellana* ». Ce renvoi est encore renforcé par le fait que « *las cosas hechas al modo italiano* »[358], comme chez Boscán, se retrouvent au centre du livre.

---

[356] À propos de la relation entre la structure générique de l'œuvre de Lomas et celle de Boscán, voir encore : Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI - Aquel valor que respeto el olvido*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 634.

[357] Voir Daniel Maira, *op. cit.*, p. 177.

[358] Pour ces expressions citées en espagnol, voir les premiers mots de la célèbre lettre *A la Duquesa de Soma* qui est disposée avant le *Libro II* des *Obras* de Boscán.

La section qui, chez Boscán, était composée de *villancicos*, de *coplas* et de *canciones* (*Libro I*), n'est, chez Lomas, pas formée seulement de vers castillans. Ceux-ci jouxtent des épîtres, des sonnets, des élégies et des épigrammes. Ainsi, le lecteur comprend que la première section du recueil n'est pas exclusivement consacrée aux vers espagnols et qu'elle présente une variété générique qui confronte *coplas* et genres antiquisants.

La chose est évidente dès les premiers poèmes. Le *Libro I* de Lomas s'ouvre sur une traduction des *Piscatorias* de Tansillo ; ensuite sont disposés quatre sonnets amoureux puis une section de vers castillans intitulée *Comiençan las coplas castellanas*. Ainsi, outre l'hommage au modèle prestigieux des *Piscatorias*[359] et la mise en place d'un point de vue moral de repentir sur l'expérience amoureuse[360], ouvrir le *Libro I* sur de tels textes manifeste un désir de « subvertir » le modèle boscanien.

Un regard attentif sur la disposition des poèmes dans cette première section du recueil confirme cette envie de bouleverser le modèle proposé par Boscán. Lomas construit, dans son *Libro I*, un microcosme des *Obras* de 1543. Néanmoins, au lieu de respecter le *crescendo* proposé par l'auteur catalan (poèmes castillans/poèmes italiens/poèmes antiques), il l'inverse. Les poèmes antiquisants, représentés ici par les *Piscatorias*, au lieu de représenter un aboutissement, sont disposés avant les sonnets et les *coplas*. Celles-ci, placées par Boscán au début du livre, apparaissent, chez Lomas, après les poèmes italiens.

Le début du livre offre au lecteur vigilant un indice du souhait de Lomas de rivaliser avec son modèle. La thématique amoureuse et le choix des genres poétiques sont les mêmes pour les deux auteurs. La structure du projet boscanien, pourtant, est complètement brisée par l'inversion opérée par Lomas. Cela préfigure un trait important du livre de 1578 : il utilise les genres poétiques pour jouer avec le livre de Boscán.

Il en va de même pour l'ensemble du livre. Si le *Libro I* entoure les *coplas* de sonnets et élégies, le *Libro II* rompt la dualité du *canzoniere* du poète catalan, construit exclusivement de sonnets et de chansons. Le fait que le recueil amoureux de Lomas soit composé majoritairement de ces deux formes renvoie au livre de son devancier. Mais l'homogénéité des sonnets et chansons sera brisée par l'insertion de pièces telles que épîtres, sextines, et madrigaux. L'auteur affiche une variété générique bien plus marquée que Boscán.

---

[359] Sur l'admiration de Lomas par l'œuvre de Tansillo, voir José Ignacio Díez Fernández., *op. cit.*, p. 66.
[360] *Ibid*

Si, dans un premier moment, le lecteur voit le recueil de Lomas Cantoral comme un fatras, cette impression s'efface peu à peu et le lecteur perçoit une structure très calculée. Il observe d'abord que la variété générique évoque le livre de 1543, puis il se rend compte que la disposition des poèmes tient, en fait, au désir de proposer une alternative à la structure de ce livre modèle. Le *crescendo* qui caractérisait le projet boscanien ne répond plus au projet du poète de 1578. Il laisse donc place à une structure qui, selon Díez Fernández, relève de sa nature maniériste[361].

Tyard, de son côté, n'affiche pas une volonté de briser complètement l'homogénéité des recueils antérieurs. Il construit une structure conforme au modèle (*Amours/Vers Lyriques*) et ajoute des sections caractérisées par une plus grande variété générique. Lomas, de son côté, au lieu de garder la structure de chaque recueil des *Obras* de Boscán et de placer à côté une section faisant contraste, rompt avec la régularité générique proposée par le poète catalan. La rupture ne doit pourtant pas être complète car le recueil est censé évoquer celui de Boscán pour ensuite imposer l'idée d'une rupture et proposer une nouvelle structure.

La variété générique est donc un facteur essentiel pour la poétique des livres de Tyard et Lomas Cantoral. C'est une stratégie adoptée pour attirer d'emblée l'attention du lecteur. Publiés au moment où les modèles de Du Bellay et Boscán connaissent le déclin, ces œuvres manifestent, même pour un regard peu attentif, une volonté d'occuper, dans le canon, une place qui va au-delà de la simple appartenance à un modèle : ils veulent en fait le concurrencer.

### B) Une deuxième division : la division thématique

La capacité d'afficher à première vue une architecture complexe dénote la richesse sémiotique du livre. Néanmoins, Lomas et Tyard ne font pas de la séparation générique leur seul repère structural. Ils souhaitent approfondir encore l'expérience herméneutique du lecteur en ajoutant à la division générique une division thématique.

Il est intéressant de noter que le passage d'un critère d'organisation à l'autre provoque un changement dans l'architecture du livre. Chez Tyard, le Troisième livre

[361] Selon Diéz Fernández, la structure tripartite proposée par Lomas représente peut-être l'élément littéraire le plus intéressant dans le recueil. Il souligne encore que la complexité de l'arrangement proposé par Lomas dépasse l'influence boscanienne et inscrit l'œuvre dans une esthétique maniériste. Voir Diéz Fernández, José Ignacio., *op. cit.*, p. 84.

qui auparavant, par son uniformité générique, se rapprochait des *Vers Liriques*, s'en éloigne pour se relier thématiquement aux deux premiers. L'œuvre trouve ainsi une nouvelle organisation : les trois sections des *Erreurs*, par leur thématique amoureuse, forment un bloc qui s'oppose au recueil des odes. Chez Lomas, la séparation thématique fait du *Libro II* le noyau de l'œuvre. Elle établit une séparation encore plus nette entre les différentes parties du livre. Ainsi, le recueil présente une architecture qui entoure une section de vers d'amour de deux sections présentant une grande variété thématique.

Les œuvres de Lomas et de Tyard présentent une structure très différente. Si, chez l'Espagnol, deux livres variés (I et III), entourent un livre homogène (II), chez le Français, l'orphisme érudit des odes et leur variété thématique représentent un aboutissement pour le recueil. La *varietas*, trait caractéristique des recueils classiques d'odes et tant exalté par les auteurs au XVIème[362], est utilisée différemment par les deux poètes. Tyard affiche son désir de clore son œuvre par l'abondance des sujets, des tons et des adresses lyriques, dans une section qui représente un « sommet » du recueil. Une observation attentive du recueil d'odes le confirme. Comme le souligne Eva Kushner dans un chapitre dédié entièrement au *Livre de vers Liriques* :

> Si les poèmes constituant celui-ci ne sont qu'au nombre de treize, leur importance et leur originalité ne s'en trouvent nullement diminuées, au contraire : chacun séparément traite d'un thème cher à notre auteur tout en s'intégrant à un réseau de rapports intertextuels avec les œuvres lyriques de Ronsard et Du Bellay. Est-ce à dire que Tyard n'ait voulu occuper, sur ce terrain particulier, qu'un rang modeste ? Sans doute n'eût-il pas alors tenu à intituler son ouvrage *Livre de vers liriques*, titre impliquant sa volonté, sinon de rivaliser avec Du Bellay et Ronsard, du moins de participer avec eux à la résurrection du genre lyrique.[363]

---

[362] Nous songeons, par exemple, à la *copia* pindarique revendiquée par Ronsard comme pierre de touche de l'esthétique lyrique : « (…) pour le moins, je m'assure qu'ils ne me sçauroient accuser, sans condamner premierement Pindare auteur de telle copieuse diversité, & oultre que c'est la sauce, à laquelle on doit gouster l'Ode. Je suis de cette opinion que nulle Poêsie se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, & variable en ses perfections » Pierre de Ronsard, *Œuvres Complètes – Odes et Bocage de 1550* (Tome I), éd Paul Laumonier, Paris, Librairie Marcel Didier, 1973, p. 47. Il est également possible de rappeler les mots que Du Bellay emploie à la préface de son recueil de 1550 pour définir la poésie : « J'ay tousjours estimé la poësie comme ung somptueux banquet » Du Bellay., *Œuvres poétiques – Tome I*, éd D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p.14. Nous pouvons encore penser aux éloges que Rodrigo de Mendoça prodigue à l'œuvre de Montemayor : « Y la grandeza de las cosas, que aqui con tanta diversidad de materias, y en tan diversos metros se tratan, resplandesce (…). Pudiera v. m. dar al cancionero el titulo de *Cornucopie*, y los demás, con que escrive Plinio, acostumbravan otros autores intitular sus libros: porque sin hazer offensa a los pasados, no se ha visto de un autor tan diferentes obras, y tan acertadas todas. » Jorge de Montemayor., *Poesía completa*, ed. Juan Bautista de Avalle-Arce, Madrid, Turner, 1996, p. 43.

[363] Eva Kushner, *Pontus de Tyard et son œuvre poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 255.

Le recueil commenté par E. Kushner, à la différence de celui de 1555, compte treize poèmes, parce qu'il incorpore, en 1573, les trois derniers poèmes du *Second livre des erreurs amoureuses*. Le nombre plus restreint d'odes des *Vers Liriques* de 1555 ne n'invalide pourtant pas la citation d'E. Kushner, car il présente déjà une grande diversité thématique. Un regard panoramique sur les sujets des poèmes le confirme. Les quatre premiers textes célèbrent la divinité sous diverses formes. Le premier poème du livre, est adressé au Ciel. L'ode suivante célèbre Bacchus et l'esprit bachique. L'ode III, « Du socratique », loue Socrate et, à travers lui, Platon. Le quatrième poème est adressé à la Muse Erato, seule capable d'aider le poète à vaincre la mort et l'indifférence de Pasithée. Le poème suivant, par la célébration d'un objet moins noble – le trépas d'une petite chienne – casse la tonalité des quatre premiers poèmes. Les textes qui le suivent, selon Kushner, « chantent des circonstances, ou des réalités, plus familières, que ce soit la mort de la petite chienne de Jane de Salle, cousine de Denise, la 'Sainte' de Des Autelz ; ou la disparition d'un cousin donnant lieu à une déploration ou 'Epicede' ; ou encore l'île de Pontus, et même les roses qui y fleurissent[364] ».

Le recueil des odes présente une diversité de tons, de sujets, d'adresses lyriques, selon les principes de *La Deffence*[365]. La voix qui, au long des trois recueils amoureux, s'adressait majoritairement à l'amour et à la dame pour chanter les perfections de l'aimée et les souffrances de l'amant, se caractérise surtout, dans le *Livre des vers liriques*, par la *copia* de ses adresses lyriques et des sujets traités.

Dans *Las Obras* de Lomas Cantoral, la variété apparaît dès les *coplas* du *Libro I*. Le lecteur qui songe à la première section du livre de Boscán, marquée par la thématique amoureuse et l'emploie du vers castillan, est surpris de la diversité thématique des textes de Lomas – voir, par exemple, le groupe de poèmes placé à la fin de cette section sous le titre de *Comiençan las differentes*. Cette « différence » que l'auteur souligne découle justement de la diversité des sujets traités. La thématique amoureuse des poèmes précédents s'interrompt dès le premier poème pour faire place aux plaintes *en la muerte dela señora doña Beatriz de Castro*. Outre le discours élégiaque, présent encore dans l'épigramme qui suit cette élégie, le lecteur est confronté

---

[364] *Ibidem*, p. 257.

[365] En ce qui concerne cette la variété de tons, de sujets et d'adresse lyriques, le recueil de Tyard suit de près les *Vers Lyriques* de l'auteur de *La Deffence*. Voir, par exemple, les commentaires de Nathalie Dauvois sur le livre d'odes du poète angevin : Nathalie Dauvois, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 35.

aussi au discours gnomique d'une *glosa* fait sur un *mote ageno*, au discours épidictique, dans la célébration d'un mariage et aux invectives contre ceux qui ne connaissent « *un amor puro y cortes* ». Il y a même de la place pour un éloge, composé par un autre auteur, de l'œuvre de Lomas.

Le passage entre le *Libro I* et le *Libro II* est caractérisé par un fort contraste. La partie du livre marquée par la thématique amoureuse (*Libro II*) – et par une voix qui se plaint de ses tourments –, tranche avec la diversité de tons et de sujets dans les poèmes de la fin du *Libro I*. Il en va de même pour la transition entre le *Libro II* et le *Libro III*. L'harmonie thématique du recueil pétrarquiste tranche avec une section qui, dès le début, compte une série de poèmes funèbres. Le livre III est marquée, outre la variété thématique, par une diversité de tons et d'adresses lyriques : aux poèmes élégiaques du début succèdent des pièces épidictiques, des textes sur l'amitié, des fables mythologiques, des textes adressés aux amis et aux ennemis et des poèmes amoureux.

Observer les différences que présente l'organisation thématique des livres de Lomas Cantoral et Pontus de Tyard permet de comprendre la manière dont chaque poète utilise la variété thématique dans son recueil. La diversité de sujets permet, chez Lomas Cantoral, d'attirer l'attention sur le centre de l'ouvrage. Les énergies sont distribuées de manière que l'homogénéité de la deuxième section représente une île, entre deux parties au caractère foisonnant. Le lecteur peut aborder l'œuvre comme une « fluctuation » entre variété (Libro I) / harmonie (Libro II) / variété (Libro III). De son côté, Pontus de Tyard propose au lecteur de parcourir un livre où harmonie et diversité sont deux catégories bien étanches. Placer le recueil de *Vers Liriques* au bout d'un discours marqué par la plainte amoureuse marque une volonté de donner une certaine primauté à la variété, le lecteur finissant le livre sur une section caractérisée par une « noble » diversité.

### C) Une division plus profonde

L'architecture de l'œuvre est marquée par une structure que l'on pourrait caractériser comme plus profonde. Pour la repérer, le lecteur doit scruter les textes plus étroitement, et en particulier les liens qu'ils établissent entre eux. A côté des genres poétiques et de la thématique, il faut faire appel à des outils plus performants.

Dans *Las Obras*, cette organisation des poèmes est indiquée par un sonnet des paratextes. Francisco de Montanos, rendant hommage à l'œuvre de Lomas Cantoral, s'adresse « *al lector* » en utilisant deux termes topiques pour caractériser la disposition des poèmes. Le livre est d'abord caractérisé, au premier quatrain, comme un verger (*vergel*) où l'on retrouve toutes les plantes. Cette image souligne la diversité de l'œuvre (« *qualquier Planta* ») et elle met surtout en relief les qualités esthétiques de l'agencement : harmonie, régularité et symétrie. Le livre est comparable à un jardin géométrique dont les plantes ont été disposées par un jardinier soucieux de sa structure[366].

Montanos a recours, au deuxième quatrain, à une autre image qui tranche avec l'harmonie et la régularité du jardin. La structure des *Obras* relève encore d'une nature sauvage, elle est une forêt (*Selva*) où le printemps est éternel :

> En medio del deleyte que te ofrece
> sabio lector, este vergel, do vibe
> y siente, qualquier Planta, y do recibe
> amor, un nuevo ser, que le enriquece.
> En medio desta Selva, do florece
> perpetua Primavera, y do revive
> todo gentil espíritu, y concibe
> aquello, que con muerte no perece.
> Fruto tal hallaras y tan suave
> que del gustando, se levante el alma
> (aunque presa) ligera a mejor vida.
> Fruto, que ala mortal, terrena y grave
> parte, sustenta en voz esclarecida
> y la corona de Laurel y Palma.

[366] Sur la disposition des jardins à la Renaissance, voir : Louis Hautecœur, *Les jardins des dieux et des hommes*, Paris, Hachette, 1959, pp. 121-126 ; sur le jardin comme métaphore du texte de l'Antiquité à la Renaissance, voir : Michel Simonin, « Poésie est un pré, Poème est une fleur : métaphore horticole et imaginaire du texte à la Renaissance », dans *La letteratura e i giardini. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona Garda* (oct. 1985), Florence, Olschki, 1987, pp. 45-56 ; Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994 ; sur le jardin comme métaphore de la structure des œuvres d'un poète, voir : Jean Vignes, « 'Tel comme un jardinet diversement planté' : répartition et organisation de la matière poétique dans les *Euvres en Rime* de Jean-Antoine de Baïf », dans *La Constitution du texte et de ses parties*, éd. Par D. Boillet et D. Moncond'huy, Poitiers. Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1998, p. 153-168.

Avant même de commencer la lecture du recueil proprement dit, le récepteur a donc à l'esprit deux images métaphoriques de la structure du livre : d'un côté, la variété des poèmes, disposés comme dans les parterres de la Renaissance ; de l'autre, la diversité foisonnante et désordonnée des plantes de la *selva*. Montanos invite ainsi le lecteur à chercher dans le livre des parties qui respectent des effets de symétrie et d'autres qui ne relèvent pas d'un tel souci géométrique.

La métaphore du jardin est un *topos* récurrent chez les auteurs du seizième siècle. Un poète qui souhaite attirer l'attention sur l'ingéniosité de l'architecture de son livre se sert fréquemment de cette image. Clément Marot, par exemple, dans la préface de son premier recueil, *L'Adolescence Clementine* (1532), utilise le jardin pour caractériser l'ensemble de l'œuvre : « Ce sont Œuvres de jeunesse. Ce sont coups d'essay. Ce n'est (en effect) aultre chose, qu'un petit jardin que je vous ay cultivé de ce que j'ay peu recouvrer d'arbres, d'herbes, et fleurs de mon primtemps : là où (toutesfoys) vous ne verrez ung seul brin de Soucye[367]. » Le verbe que Marot utilise pour décrire le soin avec lequel il ramasse ses « fleurs » est d'ailleurs très représentatif de l'architecture du livre (« ay cultivé »). Le poète organise son œuvre ainsi qu'un jardinier méticuleux *cultive* ses parterres.

La métaphore du jardin apparaît encore chez un autre poète français qui souhaite décrire l'architecture de son livre. Baïf, dans la dédicace « Au Roy » qui ouvre ses *Euvres en rime* de 1573, pour souligner leur diversité, les compare à un « jardinet planté diversement » :

> **[…]** Tel comme un jardinet
> Planté diversement : Où sont bordures vertes,
> Chasseurs chiens animaux : Où tonnelles couvertes,
> Où les fonténes sont : Où plaisans espaliers
> De lierre dur au froid, & de tendres loriers.
> Orangiers soleillez fleurissans y frutissent.
> Là parterres dressez tondus se compartissent
> Raportés par bel art : là closes de verdures
> Diverses planches vont produisant mille fleurs.

[367] Clément Marot, *Œuvres complètes I*, (éd) François Rigolot, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 35.

Ainsi divers sera ce present que j'aporte
De mes vers assemblez de diferante sorte,
De style diferant, de diferant suget[368] […]

Entrant dans le « jardin » de Lomas, le lecteur découvre une organisation en triptyque. Ce n'est pourtant pas une exclusivité de la macrostructure formée par les trois *Libros*. À l'intérieur même du *Libro I* une structure analogue à celle-ci peut être repérée, car cette section, où l'auteur dispose ses *coplas castellanas*, est elle-même divisée en trois parties : une première formée de trois *Piscatorias* et quatre sonnets, une partie centrale formée d'*octasílabos* et exclusivement dédiée à la thématique amoureuse et une troisième également formée d'*octasílabos* mais marquée par la diversité thématique. Les indications de l'auteur, au début de chacune de ces parties, confirment sa volonté de diviser son *Libro I* en trois sections : *Comieçan las coplas Castellanas* ; *Comieçan las differentes*.

L'architecture du *Libro I* reflète ainsi celle de l'œuvre. La section intitulée *Comieçan las coplas Castellanas*, disposée au centre du *Libro I*, joue un rôle semblable à celui du *Libro II* : ils représentent tous deux une section homogène entourée par deux sections marquées par la diversité (formelle ou thématique). L'homologie entre l'architecture du livre et celle de l'œuvre amène le lecteur attentif à reconnaître le soin du jardinier qui dispose méticuleusement ses fleurs dans ses parterres.

Le lecteur peut alors se souvenir du sonnet de Montanos. Les mots qui semblaient surtout souligner le caractère foisonnant de l'œuvre – où vit « *qualquier Planta* » –, suggèrent également que ces plantes y sont placées en respectant un ordre. Le « *deleyte* » offert au « *sabio lector* » ne découle pas simplement de la diversité des plantes que, telle une abeille, il pourra visiter. Ce plaisir provient aussi du souci géométrique qui laisse sa marque sur ce « *vergel* ».

Mais, pour Montanos, le livre n'est pas seulement un *vergel*, il a le caractère sauvage d'une forêt. Le lecteur serait séduit aussi par la variété et le beau désordre de la « *Selva* ». Au milieu de cette structure moins organisée il doit retrouver un printemps éternel : « (…) *do florece / perpetua Primavera* ».

Ce coin plus rustique est le *Libro III*, qui présente la plus grande diversité générique et thématique de l'œuvre. Bien que le sujet des poèmes puisse être un

[368] Jean-Antoine de Baïf., *Œuvres complètes I*, (éd) Jean Vignes, Paris, H. Champion, 2016, p. 34.

principe d'organisation, cette section a un caractère foisonnant qui tranche avec le reste du livre et en fait une *silva*[369], par opposition aux parterres disposés à ses côtés. Par rapport au *Libro I*, par exemple, la *varietas* prendre le pas sur le souci géométrique.

Cette partie des *Obras* est formée d'épigrammes, de chansons, de sonnets, d'élégies, d'épîtres, d'une ode, d'*octavas*, des tercets, etc. Cette diversité générique va de pair avec la plus grande variété de tons, de sujets et d'adresses lyriques du livre. On y trouve mêlés des pièces élégiaques, amoureuses, épidictiques, du discours gnomique, des fables mythologiques. Le poète joue sur les différentes postulations du *je* en fonction des différentes valeurs du *tu*. Il s'adresse à ses amis Francisco de Montanos et Hernan Garcia, à ses ennemis, mais aussi au Duque de Sesa, à son pays et à la mort elle-même. L'expression du *je* va du plus particulier au plus général jusqu'au *nous* collectif du discours gnomique.

Les images du *verger* et de la *silva* correspondent bien aux structures que le lecteur retrouvera à l'intérieur du livre. Les sections qui entourent le centre de *Las Obras* présentent une organisation contrastée, elles répondent aux *topoï* du jardin comme endroit cultivé et de la forêt, caractérisée par la diversité de ses plantes. À l'esprit du lecteur reviennent les mots lus dans le paratexte : Lomas Cantoral compose effectivement un fruit « *tan suave / que del gustando, se levante el alma* », et il maîtrise la disposition de ces fruits, en les agençant méticuleusement dans les parterres de son *verger* ou en les laissant au milieu d'une *silva* foisonnante.

Pour les *Erreurs amoureuses, augmentée d'une tierce partie*, il est également possible d'établir une division « plus profonde ». Comme on l'a vu, la répartition générique des poèmes divise le livre en deux grands blocs. La division thématique, d'autre part, éloigne le *Livre des vers liriques* des trois livres amoureux. Une troisième division est possible, qui relève de la relation entre amant et aimée. Nous devons nous pencher sur la façon dont cette relation est présentée dans chacune des sections. Cette nouvelle architecture sépare le livre en quatre parties où l'on passe, dans un *crescendo*, d'un poète occupé seulement de son histoire d'amour et de ses tourments à un auteur conscient de son chant et attentif au traitement poétique de son vécu amoureux.

---

[369] Penser aux commentaires de Servius à l'*Éneide*, selon lesquels le terme *silva* désigne au sens propre « une forêt naturelle inculte, aux essences mêlées, par opposition au *nemus*, bosquet organisé ». Voir sur les commentaires de Servius : Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence, Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 24.

Ces différences d'un livre à l'autre peuvent être repérées dès le premier sonnet de chacun. Il suffit de comparer le sonnet-prologue des *Erreurs* (« Qui veut sçavoir ») et les deux premiers sonnets du *Second Livre* :

Qui veut sçavoir en quante, et quelle sorte
Amour cruel travaille les esprits
De ceux, qui sont de son ardeur espris,
Et, le servant, quel fruit on en rapporte :

Qu'il vienne voir ma peine ardente et forte,
En discourant ces miens piteux escris :
Car mes helas, et mes souspirans cris
Descouvriront la douleur que je porte.

Il me verra craindre, et puis esperer,
En desir croistre, et soudain empirer,
Changer cent fois le jour de passion.

Il me verra alors, qu'Amour se joue
De mon mal'heur, sur l'amoureuse roue,
Souffrir le mal d'un dolent Ixion. [Sonnet II, *Premier Livre*]

Je n'atten point que mon nom l'on escrive
Au rang de ceux, qui ont des rameaux vers
Du blond Phebus les sçavans frons couvers,
Hors du danger de l'oublieuse rive.

SCEVE parmi les doctes bouches vive :
Reste Romans honnoré par les vers
De Desautelz : et chante l'Univers
Le riche loz de l'Immortelle Olive :

Vueille Apollon du double mont descendre,
Pour rendre grace à cest autre Terpandre,

Qui renouvelle et l'une, et l'autre Lyre.

Mais moy, scez tu à quoy, Dame, j'aspire ?
C'est, souz espoir de piteuse te rendre,
Que seulement mes plains tu daignes lire. [Sonnet I, *Second Livre*]

Je n'ay encor de la sainte eau sceu boire
Dessouz le pied du prompt cheval des Cieux :
Ny le doux songe ha repu mes deux yeux
Au double mont, des filles de Mémoire.

Mais j'ose bien (soit ma honte, ou ma gloire)
Me confesser du grand vainqueur des Dieux
(Des jeunes cœurs le souci gracieux)
Estre vaincu en superbe victoire.

C'est donq d'Amour la poison aigre-douce,
Qui en fureur Poëtique me pousse
Pour consacrer mes vers sur son autel.

Pourrois-je aussi sus un aesle plus forte,
Que celle là que le petit Dieu porte,
Hausser mon vol louable et immortel ? [Sonnet II, *Second Livre*]

Dans le « Qui veut sçavoir » du *Premier Livre*, l'amant expose sa « peine ardente » : elle le pousse à l'afficher pour que tous découvrent sa douleur. Les « piteux escris » que le lecteur est sur le point de lire découlent ainsi d'un amour plaintif et du désir de s'afficher en tant que personnage exemplaire. Les vers n'envisagent que d'exposer ce « dolent Ixion ».

Ces caractéristiques sautent encore plus aux yeux quand on passe d'un livre à l'autre. Au début du *Second livre*, la relation de l'amant (poète) avec ses peines (vers) subit une transformation sensible. Au sonnet I, par exemple, les plaintes qui, au *Premier Livre*, étaient exposées à ceux qui voulaient savoir en « quelle sorte / Amour cruel

travaille les esprits », se convertissent en matière poétique que l'amant offre à sa lectrice : « Mais moy, scez tu à quoy, Dame, j'aspire ? / C'est, souz espoir de piteuse te rendre, / Que seulement mes plains tu daignes lire. »

Ces larmes, converties en poésie, réapparaissent au sonnet II. Elles rendent encore plus explicite le changement opéré entre le premier et le second livres. Si dans le recueil de 1549, l'intensité des douleurs poussait l'amant à les afficher et à se donner en exemple, désormais la souffrance se cristallise en fureur poétique : « C'est donq d'Amour la poison aigre-douce, / Qui en fureur Poëtique me pousse ». Il aspire à voir ses poèmes immortalisés, pour rejoindre les auteurs mentionnés au sonnet précédent : « Pourrois-je aussi sus un aesle plus forte, / Que celle là que le petit Dieu porte, / Hausser mon vol louable et immortel ? »

La relation de l'amant à sa souffrance – et du poète à son œuvre – différencie ces deux recueils. Ils se distinguent par un approfondissement de la conscience de la voix poétique. Si les premières *Erreurs* sont centrées sur le lien entre les plaintes « exemplaires » et le public, le deuxième recueil subit, comme le souligne Eva Kushner, « une évolution interne, à la fois psychologique et esthétique[370] ». La préoccupation centrale du poète est désormais de transformer les plaintes en poésie et d'assurer sa gloire. La femme et l'amour, auparavant sources des tourments, représentent le matériau d'une œuvre vouée à l'éternité. A preuve, le deuxième quatrain du sonnet IX du *Second Livre* :

> Si ne dois-tu despriser la louange,
> Que tu reçois de moy : car l'escriture
> Plus que beauté mortelle, beaucoup dure :
> L'escrit demeure, et fortune se change.

En recourant au *topos* de la brièveté de la beauté – qualifiée ici de « mortelle » – l'amant fait de l'aimée une intermédiaire qui donnera accès à l'éternité souhaitée. Il oppose les vers à la beauté car « L'escrit demeure ». La femme, qui lui fait endurer les tourments d'Ixion, peut aussi lui assurer une place parmi les grands auteurs. Cette transformation de la dame se confirme quatre poèmes plus loin. Le quatrain cité plus

[370] Eva Kushner, *op. cit.,* p. 178.

haut faisait de la dame une création de la plume de l'amant, le sonnet XII est encore plus explicite, par le recours à une figure mythologique :

De quelle Idée ay-je peu retirer,
Le haut dessein de ma conception ?
Comme s'est peu toute perfection,
En un pourtrait si vivement tirer ?

Comme peux tu, beauté, me martirer ?
Et esmouvoir si forte affection ?
Mais comme puis-je, estrange passion,
De ta froideur si grand feu attirer ?

Ah, vain Amour, qu'oses tu esperer ?
Pourray-je assez chaudement souspirer,
Pour faire ardoir cette marbine image ?

Ainsi perdoit, et souspirs, et parolle,
Pigmalion, faisant à son Idole
Trop vainement (le miserable) hommage.

L'auteur désireux de transformer les plaintes en matière poétique et l'aimée en objet de sa création se retrouve un Pygmalion tombant amoureux de la sculpture qui sort de ses mains. Pour mieux comprendre les différences entre les deux premiers recueils des *Erreurs*, nous pourrions comparer ce sonnet avec les tercets du sonnet III du *Premier livre* :

Ta beauté veut, ta grace me commande
Que je te serve : et mon affection
En tout endroit à jamais sera telle :

Que peur de mort, tourment de passion
Tristesse, deuil, ou peine, tant soit grande,
N'esteindra point mon amour immortelle.

Dans ce texte, la relation de l'amant avec la dame n'a pas d'autre horizon que la souffrance amoureuse. Les perfections de l'aimée l'obligent à la servir et, de cette servitude, découle l'histoire d'un amour immortel dont le recueil témoignera.

Au sonnet IX du *Second livre*, la beauté de l'aimée n'est pas seulement ce qui bouleverse l'amant, elle est aussi une création de ses vers. La dame est un moyen de réaliser le souhait exprimé aux sonnets I et II du livre. Les sensations causées par l'amour – qui au *Premier livre* déclenchent « Tristesse, deuil ou peine » – permettent désormais de dessiner un portrait en « toute perfection ».

On rejoint ainsi l'idée manifestée dans les derniers poèmes du livre, selon laquelle les poètes assurent l'immortalité de ceux qu'ils chantent. En louant la poésie et les poètes, dans son *Chant en faveur de quelques excellents poëtes de ce Temps*, Tyard se dit heureux :

Celuy, de qui n'est encloz
Le nom dessouz le Tombeau.
Heureux, qui resiste contre
L'obscur oubli : et rencontre
La faveur, les doctes vers
Des frons de Laurier couvers,
Qui le font luisant, et beau,
Mort vivre par l'Univers.

Il est très significatif de placer ces vers à la fin d'un recueil où la voix poétique manifeste son ambition de transmuer le vécu en poésie. Le vœu d'immortaliser son chant et la certitude que l'écriture est plus durable que la beauté, résonnent dans ce dernier poème. Grâce à la dame qu'il a louée, le poète est sûr de résister à « l'obscur oubli ». L'amant qui centrait le *Premier livre* sur sa relation épisodique avec l'aimée, fait désormais de cette relation principalement l'objet de sa création artistique.

Le passage du *Second* au *Troisième* livres représente un approfondissement de l'« évolution psychologique et esthétique » indiquée par E. Kushner. Comme la critique canadiennele souligne pour le recueil formé quasi exclusivement de sonnets : « le primat de l'écriture devient plus insistant dans le même temps que, sur le plan

épisodique, les amants se déprennent. Désormais, seule subsiste la relation poétique : la relation amoureuse aura pour fonction de faire vivre celle-ci, et non plus d'en vivre[371]. »

La comparaison du sonnet-prologue du *Troisième livre* avec ceux des deux livres précédents montre que, désormais, c'est la relation poétique qui subsiste seule :

A l'œil brillant, qui m'englace, et m'enflame
Au noir sourcil, qui m'esperonne, et bride :
A celle main, qui m'esgare et me guide :
Au riz, qui d'heur et me soule, et affame :

A celle bouche, où s'enrose et s'embaume
Un baiser sec, et un baiser humide :
A celle voix, nourrice, et homicide,
Qui à ma vie, et donne et oste l'ame :

Pour compenser la douce mort, et vie,
Que je pren d'eux, et qui d'eux m'est ravie
De mon Avril au plus verdoyant lustre :

Je vois trompant en leur faveur la barque
Du vieil nocher, et l'impiteuse Parque,
Par mes escris, d'une cautelle illustre.

Ce texte marque l'aboutissement du *crescendo* manifesté par le passage du *Premier* au *Second* livre. Le désir de ne vivre qu'en poésie et de transmuer les plaintes en matière poétique saute aux yeux du lecteur quand il compare ce poème avec les sonnets commentés plus haut. À l'ouverture du *Troisième livre*, la beauté de l'aimée n'est plus simplement ce qui provoque l'amour éternel et exemplaire du sonnet « Qui veut sçavoir ». Certes, l'œil brillant et la bouche rose de la femme causent toujours chez l'amant une « douce mort » mais, cette fois-ci, les plaintes se sont muées en une poésie capable de tromper « l'impiteuse Parque ». Cette relation entre le corps de l'aimée, les

[371] Eva Kushner, *op. cit.,* pp. 224-224.

douleurs et l'écriture est explicitée dans ce sonnet. Les « escris » de l'amant ne se limitent pas à exprimer ses souffrances ; ils ont atteint le statut de matière poétique.

Quelques poèmes plus loin, le lecteur retrouve cette relation affichée de manière encore plus explicite. Dans le sonnet IX, où l'aimée est convertie en personnage poétique, l'écriture prend le pas sur tout le reste. L'amant lui dit qu'un « pinceau plus naïf » la peindra au cas où sa rigueur s'adoucirait : « (…) adouci la rigueur qui me touche : / (…) / [et] Je te peindray d'un pinceau plus naïf ». Elle y est comparée aux femmes chantées par d'autres auteurs. De même que Meline, qui a su rendre « plus mielleux » le vers de Baïf, Pasithée pourra aussi jouer un rôle important dans l'œuvre de Pontus et, partant, infléchir sa propre image :

> En la froideur de ton cristal gelé,
> En feu vivant dans ma moëlle tendre,
> Tu vaincs Denise, et Olive, et Cassandre
> Et moy Vandome, Anjou, et le Pulé.
>
> C'est trop, ma Nymphe, helas, c'est trop brulé.
> Ce mien, tien cœur, ce mien cœur est en cendre :
> Et cest esprit, que je soulois dependre
> A t'adorer, de moy s'est escoulé.
>
> Melline, estrainte en l'amoureux lien,
> Rend plus mielleux l'esprit Catulien
> Au vers mignard de son heureux Baïf.
>
> Donq adouci la rigueur qui me touche :
> Car si je voy ta beauté moins farouche,
> Je te peindray d'un pinceau plus naïf.

Ce n'est pas seulement au début mais dans la totalité du livre III que la relation entre l'amant et l'aimée est médiatisée par l'écriture – la dame et les plaintes n'existent que dans les vers du poète. Il en va de même à la fin, et en particulier dans le dernier sonnet, où l'amour n'est plus un tourment qui bouleverse l'âme de l'amant et où le poète ne fait plus vœu d'immortalité. Le poème est centré sur le rapport amant/aimée et

ce qui en découle. Le portrait de la dame est lié à l'inspiration qui porte l'esprit de l'amant vers la « plus belle Idée ». Les vers dérivent de cette beauté qui a pris l'amant dans son « filet » :

Mon esprit ha heureusement porté
Au plus beau Ciel sa force outrecuidée,
Pour s'abbreuver en la plus belle Idée,
D'où le pourtrait j'ay pris de ta beauté.

Heureusement mon cœur s'est enretté
Dans ta beauté d'un libre œil regardée :
Et ma foy t'est heureusement gardée,
Et t'a ma bouche heureusement chanté :

Mais si encor heureusement t'espere,
Qu'en fin ton cours (ô ma divine Sphere)
Veut asseurer la crainte, qui me touche,

J'auray parfait en toy l'heur de ma vie,
Et toy en moy l'heur d'estre bien servie
D'esprit, de cœur, d'œil, de foy et de bouche.

La relation amoureuse fait vivre l'écriture. Tout comme à la fin du sonnet IX, le rapport amant/aimée détermine la nature des vers : le portrait dépend du rapport que l'amant noue avec sa « divine Sphere ». Pour que la femme soit « bien servie » par l'amant, elle doit parfaire « l'heur de [s]a vie ». Quand, dans le dernier vers, le poète énumère tout ce qui, en lui, est au service de la femme (*esprit, cœur, œil, foy* et *bouche*), il renvoie le lecteur aux deux quatrains du sonnet, insistant ainsi sur l'image d'un esprit qui trace le portrait de la femme et d'une bouche qui chante ses perfections.

Cette conscience acquise au long des trois livres trouve son aboutissement dans le *Livre des Vers Liriques*. Le poète qui se déprend peu à peu du caractère épisodique de son histoire amoureuse et qui se tourne vers une existence uniquement poétique, veut afficher, dans ce dernier *opus*, sa capacité de composer un recueil foisonnant.

Le *Livre des Vers Liriques* s'ouvre d'ailleurs sur un poème qui semble une extension du dernier sonnet du *Livre III* des *Erreurs*. L'*Ode première au ciel en faveur de sa dame,* de même que le sonnet, porte sur la relation directe entre l'histoire amoureuse et la matière poétique. Dans ce texte, l'œuvre produite (« Les vers que je feray ») apparaît encore comme une conséquence du rapport entre l'amant et l'aimée. L'amant demande au ciel de conserver la beauté de la femme et d'infléchir les « trets » qu'elle tire sur lui pour qu'il puisse composer une « louange immortelle » :

> Mais qu'un tret de leur douceur
> Descoché dedans mon cœur,
> Jusques à l'âme pousse
> La mort plus douce.
>
> Lors les vers que je feray,
> Richement j'estofferay,
> En louange immortelle
> De toy, et d'elle.

En insistant sur les « vers » et l'immortalité, l'auteur met la création poétique en exergue. L'amour n'est plus ce qui bouleverse l'âme de l'amant mais ce qui rend le chant possible. On s'éloigne de la relation épisodique d'un amant qui se plaint à son aimée et la loue. Désormais l'amant s'adresse au ciel en affirmant son aspiration à l'immortalité. Il se détache de l'univers « intime » propre à l'expérience amoureuse. Ce détachement et le « primat de la poésie », recherchés au long des *Erreurs*, sont fortement soulignés au seuil du livre d'odes. L'adresse lyrique elle-même subit une transformation : l'amant ne s'adresse plus à l'aimée pour lui demander d'apaiser ses tourments. Il adresse désormais ses vœux au ciel et, dépassant l'ancienne promesse d'immortaliser la beauté suprême de l'aimée, il se fait fort d'assurer l'immortalité au ciel aussi bien qu'à la dame : « De *toy*, et d'elle ». L'expression des tourments amoureux cède la place à l'appel à l'immortalité.

Le poème suivant confirme l'abandon de l'univers amoureux. L'ode II, qui célèbre les Bacchanales, exprime d'emblée le désir de puiser à une autre source poétique. Après avoir repoussé « l'enflée ambition » et « les hauts pensers », le poète

veut s'éloigner de « l'aveugle Archer » pour que Bacchus puisse « enflame[r] [s]a poitrine » :

> Loin l'aveugle Archer vainqueur,
> Qui d'un tret m'ouvrit le cœur,
> Le plus doré de sa trousse.
>
> Maintenant ne me voit-on
> Baisser le triste menton,
> Avecques songearde mine :
> Jà, meurt en moy tout souci :
> Jà le libre Dieu voici,
> Qui m'enflame la poitrine.

Bacchus est le Dieu capable de rapprocher et d'éloigner les amants[372]. Il peut ainsi aider à se détacher de l'univers amoureux – et c'est à quoi aspire l'amant tyardien. Dans ce poème, le passé est marqué par « l'aveugle Archer » et le poète aspire à rompre avec ce moment douloureux et déjà révolu. Il désire que sa poitrine soit désormais enflammée par un « libre Dieu » accompagné des « neuf sœurs » : « Je voy neuf celestes seurs / Yvres des saintes liqueurs, / Qui ce trionfe environnent ».

Placer ces deux poèmes en tête du *Livre des Vers Liriques* n'est guère anodin. Ils opèrent une transition essentielle entre une voix qui s'adresse à l'aimée et recherche la paix et une voix qui, en compagnie des « neuf celestes seurs », manifeste une conscience plus aigüe de l'entreprise poétique. Ils marquent l'approfondissement du désir de n'exister qu'en poésie. Dans les poèmes qui suivent on entend un chant et une voix différente. La variété de tons et de sujets signale que le *crescendo* recherché tout au long des livres trouve dans *Livre de Vers Liriques* son plein aboutissement.

***

[372] Nous pouvons, par exemple, songer aux cinquième et sixième vers de l'élégie III, XVII de Properce : « per te iunguntur, per te solvuntur amantes / tu vitium ex animo dilue, Bacche, meo ! ». Au poème latin, il faut le souligner, la liberté est affichée comme la responsable d'assurer au poète un chant *non humilis*: « Haec ego non humili referam memoranda cothurno, / qualis Pindarico spiritus ore tonat : / tu modo servitio vacuum me siste superbo, / atque hoc sollicitum vince sopore caput » (39-42). Le changement de tonalité et l'affirmation de la voix poétique, ainsi que la demande de liberté, établissent Properce comme une source du poème de Tyard.

Les *Erreurs amoureuses, augmentée d'une tierce partie plus un livre de Vers liriques* et *Las obras de Hieronimo de Lomas Cantoral : en tres libros dividida* présentent des architectures différentes. Leur organisation ne relève pas d'un modèle figé mais d'une structure labile qui change en fonction du critère d'observation adopté.

On y repère tout d'abord une division générique, qui inscrit ces recueils dans le sillage des livres qui, dans chaque pays, ont introduit les vers toscans et antiques. Elle détermine en outre une rivalité avec ces modèles.

Néanmoins, la division générique n'est pas la seule à déterminer le dessin architectural de l'ouvrage. Un nouveau critère surgit, la thématique, qui fait apparaître dans le recueil espagnol une organisation autour d'un centre et qui, dans les *Erreurs* de Tyard, crée une opposition entre la section des odes et le reste de l'œuvre.

Un troisième dessin architectural s'esquisse enfin, qui ne relève ni de la disposition générique ni de la division thématique. Nous appelons cette structure une « division plus profonde » car elle demande un examen plus attentif de la relation du poète avec la création poétique. Pontus de Tyard, au fil des sections, manifeste une conscience toujours plus pointue de sa création. Lomas Cantoral se sert d'une image topique de l'époque pour se présenter comme capable à la fois de respecter une rigueur géométrique et de construire une œuvre variée.

L'approfondissement de l'expérience herméneutique offre au lecteur une perception toujours plus fine de l'architecture du livre. Plus on progresse dans l'interprétation des textes – et des liens entre les sections – et plus on découvre de modes d'organisations. Les recueils publiés au moment où les modèles proposés par Boscán et Du Bellay perdent leur influence n'entrent pas simplement en rivalité avec eux, ils proposent un élargissement de l'organisation générale du livre. Il est difficile d'affirmer qu'une structure prend le pas sur les autres. Apparemment interchangeables, elles proposent au lecteur une architecture labile dont la richesse tient à la capacité de se manifester sous diverses formes.

# Chapitre II
# Les passages entre les sections du livre.

L'architecture des livres se caractérise par la juxtaposition de parties bien différenciées. Qu'elles soient thématiques ou génériques, ces différences jouent un rôle essentiel dans l'organisation du recueil. La variation générique, dans une publication comme celle de Boscán, contribue à la forme du livre et met en valeur le projet poétique de l'auteur. Les différents *Libros* se distinguent nettement pour le genre de leurs poèmes. Il n'y a pas de place pour les *Coplas* dans le *Libro III*, par exemple. Elles ne figurent que dans le premier *Libro* pour permettre le *crescendo* souhaité par l'auteur. Pour un livre comme celui que Tyard publie en 1555, opposer un recueil exclusivement formé de sonnets à un autre formé de sonnets et de chansons représente un facteur déterminant pour son architecture.

La manière dont les poèmes sont disposés à l'intérieur de chaque partie, comme nous le voyons chez Lomas Cantoral, permet aussi de distinguer les parties entre elles. L'auteur peut, par exemple, présenter son recueil comme un parterre cultivé par un jardinier méticuleux ou comme la végétation foisonnante et désordonnée d'une forêt. L'ordre et l'abondance permettraient ainsi d'établir un contraste entre les parties de son œuvre. L'auteur peut ainsi souligner l'habileté de sa plume : il se montre capable d'imposer à ses poèmes une structure déterminée et pratiquer la *copia*.

L'organisation du recueil n'est pourtant pas assurée seulement par les différences entre les parties. Si celles-ci sont fondamentales pour créer une architecture, pour affirmer le projet poétique de l'auteur et pour manifester les qualités de sa plume, il faut néanmoins qu'il y ait des points de contact entre les parties. L'auteur qui établit des séparations fortes dans le livre, y construit également des passages. Il érige des ponts entre ces différents morceaux et leur fait partager quelques éléments.

C'est manifeste dans le livre publié par Ronsard en 1552 dont les différentes sections (*Amours* et *Odes*) ont en commun une poétique caractérisée par le style élevé, l'érudition et la dimension épidictique[373]. Le recueil de sonnets d'amour et celui d'odes pindariques font partie d'un même projet, chez un auteur qui se présente comme un

[373] Voir : Benedikte Andersson., *L'invention lyrique : visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 256.

héritier de la lyre pindarique. Si « celebrer jusques à l'extremité celui qu'il entreprend de louer[374] » est le but du poète lyrique, Ronsard veut, en maintenant des liens entre ses recueils, rattacher l'histoire amoureuse à l'univers lyrique. La voix qui exalte l'aimée présente ainsi les mêmes traits que celle qui célèbre le roi Henry II et sa sœur Marguerite dans le recueil d'odes. Si les genres poétiques distinguent fortement les différentes parties du livre, le maintien d'une même voix approche ces sections en construisant des ponts entre elles.

Les poèmes disposés aux frontières de ces parties peuvent également assurer une communication entre les différentes sections. Chez Ronsard, le dernier sonnet de ses *Amours* sert ainsi à conduire le lecteur d'un recueil à l'autre. Le premier quatrain du sonnet suggère le passage du recueil amoureux à celui des *Odes*. Le lecteur, comme un Janus, regarde de manière rétrospective les larmes qui tombent des yeux de l'amant et projette déjà le discours qui marquera la section suivante. Les deux premiers vers du poème représentent les sonnets d'amour que l'on vient de lire alors que les vers 3 et 4 préfigurent l'*Ode au Roi* disposée à l'entrée du recueil suivant : « J'alloy roullant ces larmes de mes yeulx, / Or plein de doubte, ores plein d'esperance, / Lors que Henry loing des bornes de France, / Vangeoyr l'honneur de ses premiers ayeulx, ».

Les genres poétiques eux-mêmes, qui différencient les sections du livre, peuvent donc aussi servir d'élément de contact. Les sonnets que Lomas Cantoral dispose au début de son *Libro Primero* l'attestent[375]. La section qui, selon le modèle de Boscán, comporte seulement des *Coplas castellanas*, chez Cantoral contient également des poèmes italiens, qui introduisent le lecteur au genre poétique qui servira de base au livre II et qui se retrouvera abondamment au livre III.

Outre l'aspect formel, le propos de ces quatre sonnets établit un lien entre les livres I et II. On y trouve les conseils d'un amant qui a enduré le *vario objeto* de l'expérience amoureuse et qui a nourri sa *vana esperança*. On a ainsi affaire, au début du *Libro I*, à un discours typique du début d'un recueil amoureux, qui devrait normalement figurer au début du livre II, qui est le *canzoniere* de l'auteur. Ces poèmes assurent donc un contact entre les deux premiers livres de l'œuvre de Lomas.

L'auteur peut utiliser d'autres stratégies pour mettre en contact les différentes parties du livre. Dans son recueil de 1549, Du Bellay, comme Lomas Cantoral, établit

[374] Pierre de Ronsard., *Œuvres Complètes I – Odes et Bocage de 1550*, (éd) Paul Laumonier, Paris, Librairie Marcel Didier, 1973, p. 48.
[375] Voir au chapitre précédent la description de la structure du recueil de Lomas Cantoral.

un lien entre les premiers poèmes de deux sections du livre. Néanmoins, il n'adopte pas la même démarche que l'Espagnol, et c'est sur leurs ressemblances et différences que nous nous pencherons dans cette partie de notre travail.

***

Celui qui amorce la lecture du recueil de Lomas Cantoral en ayant à l'esprit le modèle proposé en 1543 par *Las Obras* de Boscán (*coplas castellanas*, *poemas italianizantes*, *modelos neoclásicos*) ne peut que s'étonner. À l'ouverture du *Libro I*, la traduction des *Piscatorias* du poète italien Luigi Tansillo manifeste le désir de Lomas de subvertir l'ordre proposée par Boscán : cette section ne doit pas être réservée exclusivement aux poèmes de tradition castillane. L'emplacement choisi pour les poèmes de l'Italien semble aussi indiquer le désir d'établir un lien entre les trois sections. Les trois *Piscatorias* étendent en effet leur influence sur le reste de l'œuvre de Lomas. Tansillo est un auteur admiré en Espagne et ses poèmes représentent un modèle esthétique pour les trois sections du recueil[376], qui partagent ainsi le même modèle, ce qui crée un lien entre elles.

Les poèmes de Tansillo ne sont pourtant pas les seuls à provoquer, au début du *Libro I*, cette rupture avec le modèle de Boscán. À la suite des *Piscatorias,* on trouve quatre sonnets d'amour qui manifestent le même désir de Lomas de rompre avec ce modèle par la variété générique de cette première section. Les vers toscans apparaissent dès le livre I, alors que Boscán les limite à son *canzoniere* (*Libro II*),.

Comme les *Piscatorias*, ces sonnets créent des liens avec les différentes sections. L'emplacement choisi pour ces poèmes pourrait indiquer qu'ils représentent une « introduction » à l'œuvre entière. Ainsi, le lecteur retrouverait à l'entrée du livre un genre poétique présent dans ses trois parties. Au lieu de présenter le *Libro I* comme clos, ces textes l'ouvrent sur le reste du recueil.

Le sonnet est un genre immédiatement associé aux recueils amoureux. C'est le cas, dans la tradition castillane, pour Boscán ou Montemayor. Lomas Cantoral, avec le début de son *Libro I*, annonce au lecteur expérimenté un recueil de vers d'amour. Néanmoins, ce n'est pas seulement au *Libro II* de Lomas (son *canzoniere*) que ces sonnets amoureux sont liés. Au *Libro III*, dès les premiers poèmes à tonalité

[376] Voir José Ignacio Díez Fernández, « Disposición y ordenación de *Las Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral », *op. cit.,* p. 66.

funèbre, le lecteur retrouve un groupe de sonnets et il y en a tout au long de cette troisième partie. Le poète de Valladolid place dans le *Libro III* des sonnets épidictiques, des sonnets d'amour et une série de sonnets épistolaires. Le sonnet passe d'un livre à l'autre et construit des ponts entre eux. Ceux du début du *Libro I* signalent au lecteur qu'il ne doit pas lire chaque partie indépendamment mais être conscient que les différentes sections communiquent.

De même que le genre poétique, la thématique crée des liens entre les trois *Libros*. Placer quatre sonnets d'amour à l'entrée de la première partie du livre est un geste hautement significatif. Le poète, encore une fois, semble indiquer que ces poèmes ne constituent pas seulement une introduction au *Libro I* mais un d'abrégé de l'œuvre.

Au *Libro I*, les quatre sonnets « préambulaires » sont suivis d'un groupe de poèmes amoureux. Ce sont les *coplas* du poète espagnol et elles voisinent avec un autre groupe de poèmes dont le thème n'est pas l'amour : les *coplas « differentes* ». La présence de sonnets d'amour au début de cette section atténue la séparation tranchée entre les *coplas castellanas* du *Libro I* et les poèmes italiens du *Libro II*. Ils sont, comme chez Boscán, disposés dans deux parties différentes. La structure proposée par Lomas offre pourtant une communication plus aisée entre elles. Les *coplas* d'amour se lient aux sonnets amoureux qui leur sont contigus et ceux-ci les relient au *Libro II*[377].

La thématique amoureuse des sonnets établira encore un lien avec le troisième *Libro*. Bien que la diversité thématique soit sa caractéristique la plus frappante, certains des poèmes fonctionnent comme de vrais prolongements des textes disposés dans la partie précédente. Des sonnets comme « *Ya por el viejo Atlante las postreras* » ou « *A dó mis ojos volveré, cuitado* », comme le souligne Antonio Prieto, « *nos devuelven a la situación amorosa del libro anterior*.[378] » Le critique espagnol dit encore que « *estas composiciones pueden integrarse en el libro II sin perturbación alguna*[379] ».

Ainsi, Lomas semble disposer ces poèmes à l'ouverture de la première partie pour qu'ils puissent représenter un « préambule » pour l'œuvre entière. A cause du

[377] Il nous semble encore important de rappeler le fait que le poète, dès les vers castillans de son recueil, s'adresse à Philis, l'aimée qu'il chantera dans son *canzoniere*. A preuve la première strophe du poème placé juste après les sonnets : « (…) Si de vuestro entendimiento / Philis, no fuere manjar / a vos aveys desculpar / porque yo culpa no siento / que merezco. » Cela renforce donc les connexions établies entre les deux premières sections du recueil. Comme le souligne Díez Fernández, « (…) parece evidente que todos los poemas de este libro I encuadrados en el marbete "amorosos" van dirigidos a Filis, a la que en ocasiones se nombra y habitualmente se llama "señora" o "señora mía". Díez Fernandez, *op. cit.,* p. 68.

[378] « nous renvoient au livre précédent » Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI (II) - Aquel valor que respeto el olvido*, *op. cit.,* p. 642.

[379] « ces poèmes peuvent être intégrés au livre II » *Ibid.*

prestige de leur auteur (*Piscatorias*), de leur genre poétique ou de leur thématique amoureuse, ces textes présentent au lecteur des éléments qu'il retrouvera dans tout le recueil.

Donner au lecteur un aperçu général de l'œuvre et établir des liens entre les parties est déjà un trait remarquable de ces poèmes ingénieux. Une observation plus minutieuse des quatre sonnets montre pourtant que l'ingéniosité ne se limite pas à cette « présentation générale » de l'œuvre. Avec les sonnets pétrarquistes, le poète propose un lien plus « profond » entre ces textes et certaines parties des *Libros* suivants. Ces textes franchissent les limites du *Libro I* pour s'intégrer parfaitement à une partie de la section suivante.

Ce lien plus « profond » se confirme quand on constate que les quatre sonnets qui ouvrent le *Libro I* ne sont pas simplement marqués par une thématique amoureuse mais par un vocabulaire qui est propre aux premiers sonnets d'un *canzoniere*. Ils proposent au lecteur une figure qui a enduré les tourments d'amour et dont l'expérience devrait servir d'exemple. La manière dont l'amour est caractérisé dans ces textes révèle que ces poèmes suivent le modèle des sonnets-prologue des recueils pétrarquistes. A preuve, le premier de ces quatre sonnets :

Del lloro inutil, del ardiente fuego
del zelo frio, de la muerte y vida,
del vario objeto donde amor se anida,
del grave y desigual desasosiego.

Del triste sospirar, del duro juego,
de la vana esperança y fe perdida,
del riguroso mal, de la herida,
que al alma lleva por error tan ciego.

Procurad escapar tristes amantes,
sirvaos de exemplo aquí mi dolor tanto,
que del hombre mortal la vida es breve.

Huyd, huyd, ó miserables (antes
que muerte el fruto vuestro coja y lleve,)

el brevísimo gozo, el largo llanto.

Le lecteur expérimenté entend, dès les premiers vers, l'écho du sonnet-prologue de Pétrarque. L'« *ardiente fuego* » et le « *zelo frio* », ainsi que la « *muerte* » et la « *vida* », nous renvoient directement aux vers 5 et 6 du poème italien où l'amour est caractérisé par son instabilité et par les sentiments contrastants qu'il provoque : « *del vario stile in ch'io piango et ragiono, / fra le vane speranze e 'l van dolore* ». L'évocation des vers italiens ne s'arrête pourtant pas à la mention de la nature instable du sentiment amoureux. Lomas insiste encore plus sur l'intertexte pétrarquien avec un terme central pour l'interprétation du sonnet de Pétrarque : « *del vario objeto* ». Le poète explicite ainsi le parallèle.

Au deuxième quatrain, il continue à évoquer le sonnet-prologue du Canzoniere. L'utilisation de termes centraux du sonnet italien se fait encore plus insistante. Lomas rappelle les *sospiri* où l'amant pétrarquien « *nudriva 'l core* » : « *Del triste sospirar, del duro juego* ». Le « *giovenile errore* » qui marque, chez l'Italien, le passage entre l'homme du présent et celui du passé (« *quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono* »), réapparait dans le sonnet espagnol, de même que les « *vane speranze* » de Pétrarque. Lomas choisit d'utiliser, au centre de son poème, cette expression pour caractériser l'expérience amoureuse : « *de la vana esperança y fe perdida* ».

Tous ces termes suffisent à caractériser ce texte comme le sonnet-prologue d'un *canzoniere*. Cette caractérisation est encore amplifiée par les deux tercets où l'amant présente au lecteur ce qu'il trouvera dans les poèmes suivants : des raisons de renoncer à l'amour. L'amant a déjà enduré la « *vana esperança* » et il témoigne de son expérience (« *sirvaos de exemplo aqui mi dolor tanto* »). Ce sonnet présente un trait central des textes placés à l'ouverture des recueils amoureux : le regard rétrospectif d'un amant sur son histoire amoureuse, qui doit servir d'exemple à qui pénètre dans le recueil[380].

Comme si cela ne suffisait pas, le dessin rhétorique du deuxième sonnet semble représenter une espèce de double du premier. Encore une fois, les deux quatrains

[380] Ces derniers vers du poème de Lomas, où l'amant se présente comme un personnage exemplaire qui invite ses lecteurs à s'éloigner de l'amour, nous fait penser à un autre poème placé à l'entrée d'un recueil amoureux. Les vers du poète de Valladolid nous font songer au deuxième tercet du sonnet-prologue du *canzoniere* de Boscán où l'amant révèle que ses « (..) versos son deciros, oh, benditos, / los que de Dios tan gran merced hubistes, / que del poder de Amor fuésedes quitos. »

affichent les tourments provoqués par l'amour et les deux tercets conseillent de garder ce sentiment trompeur à distance :

> Diez meses nueve vezes han passado,
> que me hirio amor con dardo ardiente,
> y tantos ha que al aspero impaciente
> dolor, que sufro, un breve bien no ha dado.
>
> Antes con nuevo mal acelerado
> acrecienta mi pena extrañamente,
> haciendo de mi fabula a la gente,
> y universal consuelo en su cuydado,
>
> Nadie de amor, ni de speranza fie,
> ni dexe, quando mas favorecido
> se viere, de temer fiera mudança.
>
> Que amor por experiencia, se que rie
> de ver que del se tenga confiança
> teniéndole por vario y sementido.

A nouveau, l'amant se présente comme un personnage exemplaire dont l'histoire devrait servir de modèle. Il sait qu'amour provoque un « *aspero impaciente dolor* » et qu'il blesse les gens avec son « *dardo ardiente*[381] ». Et le savoir vient de l'expérience vécue : « *Que por experiencia, se que rie* ».

Ce deuxième sonnet établit également un autre lien avec le sonnet précédent. Il n'est pas seulement une « copie » du premier sonnet, car ses quatrains représentent aussi une sorte de prolongement, en confirmant au lecteur la véracité de ce que l'amant avait révélé au premier sonnet du livre (« *que me hirio amor con dardo ardiente* »). La

[381] L'image de l'amant blessé par le « dardo ardiente » de l'amour renvoie le lecteur au deuxième sonnet du *Canzoniere* de Pétrarque où l'amour se venge par une flèche qui blesse le cœur de l'amant. Il faut souligner que le poème espagnol utilise une autre expression qui renvoie au livre italien. Il s'agit d'un mot central pour l'interprétation du sonnet-prologue de Pétrarque, qui se trouve au vers 7 du sonnet de Lomas. L'amant suit Pétrarque quand il affirme qu'amour l'a convertir en « favola » : « Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesmo meco mi vergogno ; ».

douleur que le premier sonnet donnait en « *exemplo* » (« *sirvaos de exemplo aqui mi dolor tanto* »), apparaît comme une expérience concrète de la vie de l'amant. Le sonnet donne un cadre temporel à cette douleur et décrit la manière dont elle a pris possession de la vie : « *Diez meses nueve vezes han passado / que me hirió amor con dardo ardiente* ». Le lecteur peut ainsi croire à l'histoire exemplaire qu'on lui présentera.

Ce lien entre les deux sonnets semble d'autant plus légitime qu'il sera explicité dans le troisième sonnet, qui commence par la présentation du *vario stile* de l'amour. Au premier sonnet, l'amour était caractérisé par *muerte* et *vida*, *fuego* et *frio*, il est désormais caractérisé par l'instabilité des émotions qu'il provoque. « *Alegres y llorosos sentimentos* », (v. 5) marquent la vie de celui dont le cœur fut blessé par le « *dardo* » d'amour. Le lecteur entend ainsi un écho des deux poèmes précédents :

> Diversidad de males y tormentos,
> de efectos de dolores, de cuydados,
> recelos, y temores, engendrados
> de varios, y amorosos pensamientos,
>
> Alegres y llorosos sentimientos,
> subcessos venturosos, dessastrados,
> vereys en mis escriptos dibuxados,
> los que de amor seguís los fundamentos.
>
> Bien claro podrá ver, lo que aquí digo
> el que a la vista entrare del processo,
> con coraçon a su passion subjeto.
>
> Que de otro modo Amor fiero enemigo,
> hara que de mi blanco vaya aviesso
> el tiro del mas diestro y mas discreto.

De même qu'aux poèmes précédents, on n'a pas affaire à une simple présentation des sentiments contraires provoqués par l'amour. Le sonnet expose la « *diversidad de mal*es » mais en établissant un rapport différent entre les tourments amoureux et la vie de l'amant, qui n'est pas seulement présenté comme celui qui a

enduré le « *vario objeto* » de l'amour mais comme celui qui écrit sur cette expérience. Le lecteur n'est pas seulement invité à observer les douleurs ressenties par ce personnage exemplaire mais aussi incité à franchir les bords d'un livre qui aura la matière amoureuse comme sujet principal.

Si les deux premiers sonnets étaient une porte d'entrée dans le *canzoniere* de l'auteur, ce troisième sonnet explicite encore plus le rôle de prélude de ce groupe de textes. Il présente ce que l'on retrouvera dans le livre, tout en caractérisant l'écriture des poèmes. Ce texte reprend ainsi les termes pétrarquistes des sonnets précédents pour en faire le produit de la plume de l'auteur, qu'on retrouvera dans les poèmes suivants : « *Diversidad de males y tormentos*, / (…) / *vereys en mis escriptos dibuxados* ».

Cette transformation de la plainte amoureuse en écriture poétique – et l'invitation lancée au lecteur pour qu'il vienne les voir – permettent de rapprocher ces poèmes de celui placé à l'ouverture du recueil de vers d'amour. Cette caractérisation, chez Lomas Cantoral, est renforcée par le rapport intertextuel avec les *canzoniere* de ses devanciers. En lisant les vers du poète de Valladolid, le lecteur expérimenté a immédiatement à l'esprit les vers des sonnets-prologue de Boscán et Montemayor[382]. En 1543 et 1554 respectivement, ces auteurs invitaient leurs lecteurs à voir des « *tormentos tristes* » – et cette invitation, comme chez Lomas, relevait d'une transmutation des larmes en poèmes.

Au deuxième quatrain du sonnet de Montemayor, par exemple, le poète affirme la matérialité de son travail poétique. A preuve les verbes « *leer* » et « *vereys* » ainsi que le substantif « *versos* » : « *Venid a leer mis versos, do pintados, / vereys tormentos tristes mas que arena, / que están vivos en mi, do amor ordena / que esté para este efecto diputados*. ». Il en va de même au vers 9 du sonnet de Lomas où les mots utilisés par Montemayor résonnent intensément. Outre le verbe « *verays* » et le substantif « *escritos* », les « *dibuxados/pintados* » établissent un lien explicite entre les poèmes des deux auteurs.

[382] Alvaro Alonso, dans un texte où il met en parallèle les sonnets-prologue de ces trois auteurs, compare le troisième sonnet du recueil de Lomas avec le premier sonnet du recueil de Montemayor. Néanmoins, à la différence de nos commentaires, le critique espagnol compare le sonnet de Lomas avec le sonnet-prologue du recueil que le poète lusitain publie en 1558. Alonso n'utilisera pas non plus le septième vers de Lomas pour comparer les deux poèmes. Il choisira les premiers vers des sonnets (« Diversidad de males y tormentos » / « Diversidad de efetos y ocasiones ») pour afficher les similitudes et dissemblances qu'il y a entre eux. Voir : Alvaro Alonso, « Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral », *op. cit*, pp. 64-65.

La manière dont Lomas caractérise son travail de composition (« *mis escriptos* ») – et la révélation de leur contenu – renvoie le lecteur au premier sonnet du *Libro II* de Boscán. À l'entrée de son *canzoniere*, l'auteur catalan attirait l'attention sur l'écriture de ses poèmes et sur leur contenu. Il convertissait, dans ce texte, ses lecteurs en exégètes d'une œuvre où ils prendraient connaissance des expériences d'un amant qui endura les sentiments contraires de l'amour. Comme chez le poète de Valladolid, dans le recueil de 1543, le message du premier sonnet incite les amants à les garder à distance : « *Oh, vosotros que andáis tras mis escritos, / gustando de leer tormentos tristes, / (...) // mis versos son deciros, oh, benditos / los que de Dios tan gran merced hubistes, / que del poder de Amor fuésedes quitos*. »

Ce troisième sonnet n'établit pas seulement un lien avec les sonnets précédents, il est aussi lié avec les sonnets-prologue des devanciers. Lomas, lui aussi, transmue les plaintes amoureuses en écriture et l'amant langoureux en poète. En suivant les traces de Boscán et Montemayor, il donne à ses textes un autre trait caractéristique des poèmes disposés à l'entrée des *canzoniere*.

D'autres éléments inscrivent ces sonnets dans la catégorie de sonnets-prologues. Au quatrième sonnet, par exemple, on trouve la description du moment où l'amant est capturé par les forces de l'amour. Lomas construit son poème de manière à instaurer un fort contraste entre les deux quatrains. Dans le premier, le vocabulaire est entièrement marqué par la paix et la liberté, tout respire la tranquillité et la joie qui caractérisent la vie de celui qui n'endure pas les tourments amoureux : « *Libre del mal que el ocio infame cria, / passava el tiempo que se va ligero, / en paz y en exercicio verdadero, / contento con mi suerte y medianía*. » Mais au deuxième quatrain, cette liberté prend fin et l'amant se met à endurer les sentiments extrêmes provoqués par la « *villania* » de l'amour. Au vocabulaire de la paix, succède celui de la douleur et de l'inquiétude : « *Quando de su cautela y villanía, / usando amor, sagaz y lisongero / me acometio, y en llanto y dolor fiero / trocó, la alegre y quieta vida mia*. » Le changement marque le début de l'histoire amoureuse. Le cadre temporel indique que le recueil ne traite pas de cette vie « *libre del mal* ». Ce poème détermine ainsi un point de départ dans l'économie du recueil.

Lomas Cantoral ne dispose donc pas, à l'entrée du *Libro I*, des sonnets portant simplement sur la thématique amoureuse. Il ouvre son *Libro I* sur un discours hautement symbolique, en utilisant des expressions empruntées soit au premier sonnet de Pétrarque (*vario stile, vane speranze, etc.*) soit aux sonnets-prologues de ses

devanciers – des expressions qui auraient dû plutôt se retrouver à l'ouverture du *Libro II*.

On peut s'interroger sur la nature des premiers sonnets du *Libro II.* Si les sonnets-prologue ont été placés au début du *Libro I*, comment s'ouvre le *Libro II* ? Le poète construit-il pour son *canzoniere* une porte d'entrée semblable à celle du *Libro I* ? Y entend-on à nouveau la voix plaintive d'un amant qui invite le lecteur à le prendre en exemple ? Y retrouve-t-on des termes pétrarquistes et une présentation de la matière traitée dans le livre ?

Le premier poème révèle qu'il n'en est rien. Il ne présente pas les caractéristiques de l'entrée du recueil amoureux. Le lecteur n'est pas invité à suivre l'histoire d'un amant exemplaire ni découvrir le *vario stile* que l'amour inspire. Il n'y a pas de caractérisation de l'amour, pas de relation entre un amant et les témoins de son histoire d'amour. On passe de la présentation de l'histoire à l'histoire elle-même : l'amant s'adresse directement à celle qui fut la responsable de ses tourments :

Lloro mi mal y canto tu belleza,
ingrata Phillis, rara y desdeñosa,
tus soles y tu cumbre tan hermosa,
principio de mi llanto y mi tristeza,

Tus Perlas y Rubis, tu gentileza,
la gracia de tu rostro, do reposa,
el blanco Lyrio, y la purpurea rosa,
y con ello tu saña y aspereza.

Tu valor alto y tu merecimiento,
tu suerte y aquel tierno hablar del cielo,
que ablanda al coraçon mas duro en tanto

O bienaventurado tal intento,
si ya boviessen blandas a mi duelo,
las vivas lumbres, que llorando canto.

De nouveaux éléments apparaissent, à commencer par un personnage central de tous les *canzoniere* : la dame, dont les beautés enivrent les sens de l'amant et dont la rigueur provoque ses douleurs. Le sonnet loue la beauté de la bien-aimée (« *canto tu belleza* »), dont le dédain (« *desdeñosa* ») provoque les larmes qui coulent sur les joues de l'amant. L'amant s'adresse directement à sa Phillis pour montrer que l'on n'est plus dans la présentation d'une histoire d'amour mais désormais à l'intérieur même de cette histoire. Si les verbes employés aux sonnets du *Libro I* pouvaient suggérer l'idée d'un temps déjà révolu (« *han passado* », « *hirio* », « *ha dado* », etc.), dans ce poème ils décrivent un événement présent : « Lloro *mi mal y* canto *tu belleza* ».

Ce poème établit ainsi un lien étroit avec le bloc des quatre sonnets analysés plus haut. Ce lien n'est pourtant pas établi par un effet de résonnance d'un texte à l'autre. Il tient à ce que le premier sonnet du *Libro II* se présente comme la continuation des sonnets du *Libro I*[383]. Lomas semble laisser un trou (syntaxique et spatial) au début du *Libro II* pour qu'il soit comblé par les premiers sonnets du *Libro I*. Ainsi, quand on amorce la lecture du *Libro II*, de manière presque instinctive, le groupe de quatre sonnets revient à l'esprit pour combler le vide laissé au seuil de la deuxième section.

L'architecture du livre fait ainsi preuve d'ingéniosité car un groupe de poèmes pourrait occuper deux espaces à la fois : physiquement, il figure au début de la première section mais logiquement, il relève de la deuxième. Ces sonnets sont capables de glisser d'un *Libro* à l'autre et de jouer plusieurs rôles à l'intérieur de la publication.

Par leur thématique amoureuse et leur genre poétique (sonnet), ils donnent au lecteur un aperçu de ce qu'il retrouvera dans les *Obras* de Lomas. Ils ménagent des passages entre les différentes sections en présentant aux lecteurs ce qu'elles ont en commun. Ils jouent donc un rôle important à l'entrée de l'œuvre. Ce début irradie sur la totalité du recueil et révèle aux lecteurs que les frontières entre les sections sont plus poreuses que l'on ne pourrait croire.

Cette porosité ne relève pourtant pas de la simple présentation d'un thème commun aux différentes parties de l'œuvre. Les passages peuvent encore représenter

[383] Il nous semble possible de rappeler que la liaison entre le bloc des quatre sonnets et le premier poème du *Libro II* peut s'appuyer sur le modèle pétrarquien. En analysant attentivement les cinq premiers poèmes du *Canzoniere*, nous voyons que le cinquième sonnet du livre italien présente la dame aux lecteurs et louer sa figure. Lomas suit un modèle qui fait penser à celui proposé par l'auteur toscan, car, après avoir parlé de son histoire exemplaire et du moment où l'amour s'empare de lui, l'amant hausse la voix pour faire le panégyrique de l'aimée. Cette évocation de Pétrarque aiderait donc Lomas à concrétiser le lien entre ces textes. Il faut noter que, chez Bembo, cette même structure se retrouve à l'entrée des *Rime* du poète. La ressemblance entre l'œuvre de Lomas et celle de ces auteurs canoniques semble donc confirmer nos commentaires.

une connexion plus profonde et spécifique. En ce qui concerne l'œuvre de Lomas, la manière dont l'auteur propose ce lien nous saute aux yeux. Il ne s'agit pas d'une composition en miroir ou de la résonnance d'un poème sur l'autre. Nous avons ici affaire à un groupe de sonnets qui saute d'une section à l'autre. Il occupe en même temps deux places différentes et hautement significatives pour l'architecture du livre.

Cette porosité marque les livres de différents auteurs de la période. Quand le même style élevé et la même érudition se retrouvent dans les différentes parties d'un recueil, cela peut servir à rapprocher des parties qui se différencient par le genre poétique ou par la thématique. Il nous semble intéressant de rapprocher l'ouvrage du poète espagnol du volume publié par Du Bellay en 1549 car, comme l'auteur espagnol, le poète angevin établit, outre les liens habituels entre les sections, des connexions plus « profondes ». Il construit l'entrée de son *Olive* et de ses *Vers Lyriques* de manière qu'ils partagent des traits centraux.

Les différences entre les sections du livre français sont instantanément repérées par le lecteur, à commencer par l'opposition entre une partie formée exclusivement de sonnets et une autre composée d'odes. Les genres ne sautent pas d'une section à l'autre et cette structure aide le poète à former un modèle qui s'imposera à ses successeurs[384]. Cette bipartition du livre en sonnets et odes est d'ailleurs explicitée dans la préface à *L'Olive augmentee* de 1550 : « Voulant donques enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie, je m'adonnay à l'immitation des anciens Latins et des poëtes Italies (…). Ce fut pourquoy (…) je choisi le Sonnet et l'Ode, deux poëmes de ce temps là (c'est depuis quatre ans) encores peu usitez entre les nostres (…) »[385].

La différence formelle entre les genres poétiques n'éclipse pourtant pas les points de contact entre les deux sections de son livre. Du reste, Du Bellay lui-même, dans sa *Deffence et illustration de la langue françoyse*, attire l'attention sur les ressemblances entre l'ode et le sonnet. Selon lui, la différence tient surtout au fait que les sonnets soient plus « reiglez, et limitez » : « Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte, que plaisante Invention Italienne, conforme de Nom à l'Ode, et differente d'elle seulement, pource, que le Sonnet a certains Vers reiglez, et limitez : et l'Ode peut

[384] Le poète angevin élabore dans son recueil un modèle qu'il a pu retrouver chez les auteurs italiens du XVIème siècle et qui en France a eu son embryon dans les *Œuvres poétiques* publiées par Peletier du Mans en 1547. Voir Alduy, Cécile., « Les *Amours* dans la contexture du livre », dans *op. cit.*, pp. 268-269

[385] Du Bellay, *Œuvres poétiques*, (éd) D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 8

courir par toutes manieres de Vers librement (…)[386] ». L'ode et le sonnet peuvent ainsi porter sur le même thème, avoir les mêmes adresses lyriques et pratiquer le même ton, comme l'attestent les premiers poèmes de *L'Olive* et des *Vers Lyriques*.

Les ressemblances entre ces textes apparaissent dès qu'on recense les éléments communs aux sonnets et à l'ode : on retrouve dans les vers de l'ode les mêmes personnages que dans les premiers poèmes de *L'Olive*[387]. Le fleuve qui traverse la région natale du poète, à qui le sonnet III est adressé (« Loyre fameux, qui ta petite Source »), est, par exemple, au centre de l'Ode I. Dès le titre, le lecteur se rend compte que, comme dans le sonnet, le poète interpelle le fleuve de son *pays* : LES LOUANGES D'ANJOU – AU FLEUVE DE LOYRE. Si le tout début de l'ode renvoie au sonnet III de *L'Olive*, les derniers vers évoquent un autre personnage central des premiers sonnets : la dame. Après des éloges à l'Anjou (« A qui le Ciel feut donneur / De toute grace, et bonheur ») et des prières au Loir, le poète adresse une dernière demande au fleuve qui est une louange à la dame. Comme le sonnet II, la fin de l'ode loue sa beauté : « N'oublie le Nom de celle / Qui toutes beautez excelle » (95-96).

Outre la dame et le fleuve, qui occupent une place centrale dans les sonnets et l'ode, d'autres personnages établissent un lien entre eux. Ainsi, le dieu mentionné au troisième vers du sonnet I de *L'Olive*, celui qui est « aux Indes adoré » (« Ou que du Dieu aux Indes adoré / Le gay chapeau la teste m'environne. »), apparaît, dans l'ode.

---

[386] Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoyse*, *op. cit.,* p. 136

[387] Il nous semble intéressant de mentionner les commentaires d' Olivier Millet pour son édition des œuvres du poète angevin. Selon le critique français, nous devons être attentifs à l'utilisation que Du Bellay fait des voyelles « I » et « O » au premier sonnet du *L'Olive*. La voyelle « I », comme nous voyons dans l'édition de 1549, est mise en vedette dans une lettrine qui occupe un espace correspondant à presque un quart de la place occupée par les vers du sonnet. La voyelle « O », de son côté, inaugure le premier vers du premier tercet (« O Arbre heureux, que la sage Deesse ») et du second tercet (« Orne mon chef, donne moy hardiesse »). Elle est également mise en relief dans le sonnet car elle se détache de l'ensemble du texte et occupe une place en retrait de la colonne de vers. Selon Millet, nous devons penser à la tradition française pour mieux interpréter la manière dont ces voyelles apparaissent chez Du Bellay. Il mentionne Geoffroy Tory pour nous rappeler de l'importance capitale que l'auteur accordait à la lettre « I » et à la lettre « O ». Le critique français attire encore notre attention sur le fait que cette construction est capable d'évoquer les deux lettres qui constituent la matière vocalique du nom d'*Olive*. Les commentaires de Millet sur ces voyelles nous invitent donc à établir un lien entre le sonnet I de *L'Olive* et la première ode des *Vers Lyriques*. Si le poète accorde dans le sonnet une importance capitale à la lettre « I » et la lettre « O », il nous semble possible de dire que cette construction résonnera sur l'ode. Dans ce texte, la voyelle « O » apparaît dans une lettrine qui occupe l'extension des trois premiers vers du poème. Nous retrouvons ainsi une construction semblable à celle du début du sonnet et une nouvelle fois la voyelle « O » est mise en exergue dans les vers d'un poème. Cela pourrait, dès les premières lettres des poèmes, indiquer que nous devons les mettre en parallèle et les considérer comme faisant, les deux, partie d'un même projet poétique. Pour les analyses de Millet voir : Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 264-265.

Parmi les dieux qui, selon le poète, aiment l'Anjou, Bacchus occupe une place essentielle : « Et cetuy là, qui pour mere / Eut la cuisse de son père, / Le Dieu des Indes vainqueur / Arrousa de sa liqueur / Les montz, les vaulx, et campaignes / De ce terroir que tu baignes. » (25-30). Les naïades, les nymphes aquatiques qui vivent dans les eaux douces, figurent, elles aussi, dans ces textes. Tant dans le sonnet III que dans l'ode, elles apparaissent dans les prières que le poète adresse au fleuve : « Commande doncq' aux gentiles Naiades » (sonnet III) ; « Regarde tes Nymphes belles / A ces Demydieux rebelles, / Qui à grand'course les suyvent (…) » (40-42).

Ces réapparitions témoignent de la volonté d'établir des liens entre le recueil des vers d'amour et la section des odes. Néanmoins, ces connexions vont bien au-delà. Un lien syntagmatique plus intense est établi entre ces textes. Au septième vers de l'ode, par exemple, l'adresse fait à la Loire (« Loyre, hausse ton chef ores ») renvoie immédiatement au sonnet III du recueil amoureux :

> Loyre fameux, qui ta petite Source
> Enfles de maintz gros fleuves, & Ruysseaux,
> Et qui de loing coules tes cleres Eaux
> En l'Occëan d'une assez lente Course.
>
> Ton chef Royal hardiment bien hault pousse
> Et aparoy entre tous les plus beaux
> Comme un Thaureau sur les menuz Troupeaux
> Quoy que le Pau envieux s'en courrousse.
>
> Commande doncq' aux gentilles Naiades
> Sortir dehors leurs beaux Palaiz humides
> Avecques toy, leur Fleuve Paternel.
>
> Pour saluer de joyeuses Aubades
> Celle, qui t'a, & tes Filles liquides,
> Deïfié de ce bruyt eternel.

La prière du sonnet est répétée presque littéralement dans l'ode : « Loyre fameux, (…) / (…) / Ton chef Royal hardiment bien hault pousse » (sonnet III) ;

« Loyre, hausse ton chef ores / Bien haut, et bien haut encores » (ode I). Dans les deux poèmes, le poète incite la Loire à « hausser [s]on chef ». Ces reprises manifestent des liens encore plus profonds entre eux. Il ne s'agit pas simplement de faire reparaître les mêmes personnages mais de leur confier un rôle semblable dans les deux poèmes.

Cela se confirme quand on considère le double objectif, dans le sonnet III, de la demande faite à la Loire de hausser bien haut son « chef Royal » : il s'agit d'abord de commander aux Nymphes de sortir (« Commande doncq' aux gentiles Naiades / Sortir dehors leurs beaux Palaiz humides / Avecques toy, leur Fleuve Paternel. ») puis de saluer le nom de l'aimée : « Pour saluer de joyeuses Aubades / Celle, qui t'a, & tes Filles liquides, / Deïfié de ce bruyt eternel ».

Le sonnet construit le dessin rhétorique suivant : « Loire fameux (…) Ton chef Royal bien haut pousse (…) Pour saluer (…) Celle ». L'ode formule une demande analogue car, comme dans le sonnet, l'aimée est la raison pour laquelle le fleuve doit hausser son « chef » : « Loyre, hausse ton chef ores (…) // [Pour saluer] le Nom de celle / Qui toutes beautez excelle ». Les personnages centraux des premiers sonnets de *L'Olive* reviennent donc à l'entrée des *Vers Lyriques* pour renforcer la cohésion du discours poétique.

Le désir d'assurer l'immortalité de la femme aimée se manifeste dès le début du recueil amoureux. Il est au centre du premier sonnet de *L'Olive*. Mais là, au lieu d'inciter le fleuve, c'est le poète lui-même qui hausse son « chef » pour chanter la dame, en espérant la rendre « Egal un jour au Laurier immortel » :

> Je ne quiers pas la fameuse Couronne,
> Sainct ornement du Dieu au chef doré,
> Ou que du Dieu aux Indes adoré
> Le gay chapeau la teste m'environne.
>
> Encores moins veux-je, que l'on me donne
> Le mol rameau en Cypre decoré,
> Celuy, qui est d'Athenes honoré,
> Seul je le veux, & le ciel me l'ordonne.
>
> O Arbre heureux, que la sage Deesse
> En sa tutelle, & garde a voulu prendre,

Pour faire honneur à son sacré Autel !

Orne mon chef, donne moy hardiesse
De te chanter, qui espere te rendre
Egal un jour au Laurier immortel.

Cette voix épidictique du poète trouve son pendant dans l'ode où la lyre doit se consacrer à l'éloge d'un objet glorieux. Après avoir demandé au fleuve de « jete[r] [s]on Œil divin / Sur [l]e païs Angevin », le poète réitère la nature épidictique de sa lyre en affirmant que l'Anjou sera le seul endroit qu'elle chantera :

Qui vouldra doncq' loue, et chante
Tout ce dont l'Inde se vante,
Sicile la fabuleuse,
Ou bien l'Arabie heureuse.
Quand à moy, tant que ma Lyre
Voudra les chansons elire
Que je luy commenderay,
Mon Anjou je chanteray. (75-83)

Cette affirmation du mode épidictique est un autre lien entre les poèmes. Le lecteur pourrait entendre dans ces vers l'écho du sonnet I, qui revendiquait une inspiration athénienne pour chanter l'aimée (« Celuy, qui est d'Athenes honoré, / Seul je le veux (…) // Orne mon chef, donne moy hardiesse / De te chanter ». Cette façon d'insister sur la louange sert à approfondir les liens entre les poèmes.

Dans les sonnets aussi bien que dans l'ode, le poète construit sa louange de la terre natale ou de l'aimée en opposant les éléments chantés à d'autres qu'il se refuse de célébrer. Le poète commence par récuser (« Je ne quiers » ; « Qui vouldra donc ») pour ensuite réveler l'objet de son éloge (« Celuy, qui est d'Athenes honoré, / Je le veux (…) » ; « Quand à moy (…) / Mon Anjou je chanteray »).

Dans le sonnet I, il refuse d'abord trois types d'inspiration symbolisés par Apollon, Bacchus et Vénus – et par leurs plantes respectives (laurier, lierre et myrte) – pour ensuite placer sa lyre sous le signe de l'olivier et mettre la plante qui symbolise l'aimée au-dessus même du laurier de Pétrarque. Dans l'ode, il oppose l'Anjou à l'Inde,

à la Sicile et à l'Arabie[388], laissant aux autres le soin de chanter ces régions car sa lyre louera exclusivement son *pays*. Dans les deux poèmes, il fait appel à une même figure (l'opposition) pour mettre en avant ce qui est propre à son univers (*mon* Anjou / *ma* dame) et mettre en valeur la virtuosité de sa louange.

On trouve encore dans l'ode une espèce de double des vers du sonnet. La négation initiale qui ouvre *L'Olive* (« Je ne quiers pas »), par exemple, semble reprendre le début de l'hommage à l'Anjou. Le « Qui vouldra doncq' loue, et chante » correspond ainsi au refus d'accepter l'inspiration qui provient d'Apollon, Bacchus et Vénus – et de produire un chant en leur honneur (« Qui vouldra » *égal* « Je ne quiers pas »)[389]. On peut en dire autant des vers du sonnet où l'amant-poète révèle son désir de chanter l'aimée, représentée par l'arbre « qui est d'Athenes honoré » : on en entend l'écho dans les vers où le poète consacre sa lyre à l'éloge exclusif de sa région : « Celuy, qui est d'Athenes honoré, / Seul je le veux (…) / chanter (…) » équivaut à « Quand à moy, tant que ma Lyre / Voudra les chansons elire (…) / Mon Anjou je chanteray. ».

Les liens entre ces textes sont donc profonds. Dès le début de l'ode adressée à la Loire, le lecteur retrouve le fleuve des premiers sonnets de *L'Olive*. Il ne s'agit pas simplement du retour d'un même élément épisodique, car l'évocation du fleuve crée, dans l'ode, un contexte analogue à celui des sonnets. L'auteur utilise le paysage de son Anjou natal pour mêler les éléments de son univers personnel à ceux qui proviennent exclusivement de sa plume. Ce ne sont pas seulement les contextes qui se ressemblent, mais aussi les relations qui s'établissent entre ces « personnages ».

En outre, des quasi citations mettent encore plus en évidence les ressemblances. Un lecteur attentif retrouve dans l'ode des vers quasiment identiques à ceux des sonnets. Comme les « personnages », les vers eux-mêmes sautent d'une section à l'autre. Le dessin rhétorique des sonnets ressurgit dans l'ode. Le lecteur se rend ainsi compte que l'auteur est soucieux de ménager de fortes analogies, non pas simplement pour donner aux deux parties du livre une entrée semblable mais pour afficher son projet de gloire poétique.

---

[388] Cette manière de chanter la supériorité de la patrie nous fait penser aux célèbres vers de Virgile : *Géorgiques II*, 136-139 : *Sed neque Medorum silvae ditissima terra / nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus / laudibus Italiae certent, non Bactra neque Indi / totaque turiferis Panchaia pinguis harenis*.

[389] Cette *poésie du refus* est d'ailleurs désignée par François Rigolot comme un trait central de l'œuvre du poète angevin. Selon lui, elle serait capable de montrer que chez Du Bellay, au-delà des contraintes imitatives et des performances artistiques propres aux poèmes de l'époque, il y a encore une *expression personnelle*. François Rigolot, « Du Bellay et la poésie du refus », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 36, Nº 3 (1974), Genève, Droz, pp. 489-502.

Ce désir d'immortalité, qui éclate dès le premier sonnet, se manifeste à nouveau dans les sonnets II et III[390]. Le lien entre eux vient de ce que les éléments centraux (dame, amour, Loire) servent à mettre en valeur la figure de l'auteur et son projet de gloire poétique. A preuve, le deuxième sonnet, où l'hommage à la bien-aimée met le poète au centre du poème, car celui-ci représente la matérialisation du désir exprimé au sonnet précédent. Le poète n'entreprend pas seulement de chanter l'Olive, il affiche sa capacité à la « (…) rendre / Egal un jour au Laurier immortel ». Ainsi se concrétise la « hardiesse » demandée au premier sonnet (« Orne mon chef, donne moy hardiesse / De te chanter (…) ») car le poète montre son aisance à manier la lyre pour chanter la beauté et l'honneur de sa bien-aimée : « Tout estoit plein de beauté, de Bonheur / La Mer tranquille, & le Vent gracieux / Quand celle là naquit en ces bas Lieux / Qui a pillé du Monde tout l'Honneur » (sonnet II).

L'écho des derniers vers du sonnet I s'entend jusque dans le sonnet III, où le poète établit un lien entre sa province et la dame aimée. En se servant d'un thème répandu dans l'Antiquité[391], celui du fleuve qui salue un grand personnage, Du Bellay demande à sa Loire de célébrer celle qui l'aurait « Deïfié de ce bruyt eternel ». Dans ce texte, les louanges qui pourraient être exclusivement adressées à la bien-aimée, tournent à nouveau au profit de l'auteur, car saluer l'Olive, c'est aussi rendre hommage à l'œuvre qui l'immortalise, c'est-à-dire au recueil de Du Bellay. Le « bruyt eternel » du dernier vers du sonnet, celui qui déifie le fleuve et ses « Filles liquides », ne proviendrait pas seulement de la figure de l'aimée, il résulte surtout de la lyre qui éternisera le nom d'Olive. Le poème, qui semblait exclusivement dédié à l'éloge de la dame, est détourné vers l'auteur et de son projet poétique.

C'est encore plus évident si on rapproche les sonnets de la première ode des *Vers Lyriques*, où le poète demande au fleuve de sa province de faire vivre, après son trépas, le « bruyt fameux » de sa lyre. Il lui demande aussi de ne pas oublier les chants qu'il a, depuis ses bords, consacrés à la dame aimée :

O mon Fleuve paternel,
Quand le dormir eternel
Fera tumber à l'enver

[390] Le désir d'immortalité est, pour Richard A. Katz, le thème capable de connecter ces sonnets « in a fairly ornate pattern » . R. A. Katz., *The Ordered Text: The Sonnet Sequences of Du Bellay*, New York, Peter Lang, 1985, p. 27.
[391] Voir, par exemple, l'ode I, 20, des *Carmina* d'Horace.

Celuy qui chante ces vers,
Et que par les braz amys
Mon cors bien pres sera mis
De quelque fontaine vive,
Non gueres loing de ta rive,
Au moins sur ma froyde cendre
Fay quelques larmes descendre,
Et sonne mon bruyt fameux
A ton rivaige ecumeux.
N'oublie le Nom de celle
Qui toutes beautez excelle,
Et ce qu'ay pour elle aussi
Chanté sur ce bord icy.

Un poème qui semblait entièrement consacré à l'éloge de la terre natale – comme les sonnets le sont à l'hommage à la dame – tourne, à la fin, au bénéfice du poète et de sa lyre. L'hommage à l'Anjou sert à mettre en valeur le poète lui-même. Le fleuve, convié à observer les beautés de la terre angevine, est également invité à reconnaître la puissance de la lyre bellayenne : « Et sonne mon bruyt fameux / A ton rivaige ecumeux ». Sur sa fin, l'ode, comme le sonnet, demande à la Loire de célébrer le nom de celle « Qui toutes beautez excelle » (Sonnet III) : « N'oublie le Nom de celle / Qui toutes beautez excelle » (Ode I). Mais l'ode va plus loin en associant la dame à la lyre qui l'a chantée : « Et ce qu'ay pour elle aussi / Chanté sur ce bord icy. »

La fin de l'ode fait écho à celle du sonnet : dans la demande adressée à la Loire, on retrouve le « Orne mon chef » du sonnet (v. 12). L'objectif du poète est le même : assurer sa gloire poétique. D'un côté, il veut que son chef soit orné pour que sa lyre produise un chant équivalent à celui de Pétrarque (« De te chanter, qui espere te rendre / Egal un jour au Laurier immortel »), de l'autre, l'invocation à la Loire suppose la pérennité du chant.

Ainsi, à l'entrée des sonnets comme à celle des odes, c'est l'acte poétique qui est mis en exergue. Depuis le premier sonnet de *L'Olive* nous apprenons qu'aimer c'est dire l'olivier – et que cette parole ambitionne l'immortalité. Il en va de même dans l'ode où le poète affirme la paternité de sa célébration de l'Anjou (« Celuy qui chante ces vers ») en même temps qu'il affiche son ambition de voir ses vers immortalisés (« Et sonne

mon bruyt fameux »). Les poèmes initiaux de ces deux sections ne partagent donc pas seulement leur sujet ; ils sont également liés par leur façon d'arrimer l'éloge d'un objet à celui du projet poétique de l'auteur.

***

La structuration en sections très différenciées est donc moins étanche qu'on ne pourrait le croire. La comparaison entre les œuvres de Du Bellay et de Lomas Cantoral nous montre que ces frontières ménagent des passages. Le lecteur est invité à lire le recueil de manière transversale et à repérer des liens entre ses sections. Les échos d'un poème à l'autre peuvent donc dépasser les limites des différentes parties.

Nous avons ainsi affaire à ce « flou des frontières » dont parle Cécile Alduy, à propos des odes qui se rattachent à la thématique du recueil amoureux. Les poèmes des *Vers Lyriques* invitent à réinterpréter les sonnets disposés dans la section contigüe. En citant la relation entre certaines odes d'Olivier de Magny et les sonnets de ses *Amours*[392], C. Alduy dit que « l'érotisme des odes mignardes remet en perspective le pétrarquisme douloureux et l'inspiration platonicienne de la section précédente et dresse un tout autre portrait du personnage féminin.[393] » Par leur thématique autant que par leur reprise des sonnets amoureux, ces odes révèlent la porosité des barrières entre les différentes sections du livre.

Nos analyses ont tâché de montrer que ce « flou » est encore plus intense. Un recueil comme celui de Du Bellay, pionnier du modèle *Amours*/*Vers Lyriques*, propose une connexion plus « profonde » pour les différentes parties du livre. Il ne se contente pas de placer parmi les poèmes des *Vers Lyriques* des odes qui renvoient le lecteur aux sonnets du *L'Olive*, il construit l'entrée des deux parties d'une manière analogue.

Cette construction trouve son pendant de l'autre côté des Pyrénées, où un poète « atténue » lui-aussi les frontières entre les sections de son livre. Comme Du Bellay, il ne construit pas ces « passages » simplement en expulsant des poèmes hors du recueil de vers d'amour ou en ménageant des échos entre les différentes parties. Lomas

[392] Chez Magny nous retrouvons, dans le recueil des *Vers Lyriques*, des poèmes dont la thématique renvoie le lecteur à la section des vers d'amour. En témoigne le grand nombre d'odes (IV, VI, VIII, X, etc.) adressées à la même Castianire chantée dans les *Amours* du poète. Ces liens seront renforcés par d'autres textes qui portent sur l'amour et qui feront courir tout du long des odes le fil de la thématique amoureuse.

[393] Cécile Alduy., *op. cit.*, p. 292.

Cantoral fait lui aussi preuve d'ingéniosité en amenant ses lecteurs à relier les premiers poèmes du *Libro I* à ceux disposés à l'entrée du *Libro II*. Comme le Français, il choisit ces endroits hautement significatifs du livre (le début de chaque section) pour rendre les frontières poreuses. Ces auteurs complexifient ainsi la structure de leur ouvrage, en la rendant moins statique qu'on pourrait le croire. Les blancs entre les sections ne servent pas seulement à les séparer de manière étanche mais à les laisser également « respirer ».

Il est intéressant de mettre Lomas et Du Bellay en parallèle car ils présentent aussi des différences. Leurs ouvrages ont deux « manières » distinctes de proposer ces liens. Avec Lomas Cantoral, on a affaire à un discours qui occupe deux endroits à la fois. L'architecture du livre permet aux sonnets du *Libro I* de traverser ses frontières et d'aller occuper une place à l'entrée de la section contiguë. Cela tient à ce que les premiers sonnets du *Libro II* représentent un « prolongement » du groupe de quatre sonnets disposés au *Libro I*. Nous avons affaire à un poète qui édifie des ponts entre les sections de son livre de manière que les poèmes puissent les traverser.

Une telle structure serait impraticable dans le modèle proposé par l'Angevin. Elle ébranlerait l'architecture du livre. Du Bellay établit des liens en construisant une entrée analogue pour *L'Olive* et les *Vers Lyriques*. Les poèmes ne sautent pas d'un recueil à l'autre. Ils communiquent entre eux, dans une construction en miroir où les éléments qui composent l'ode renvoient le lecteur aux sonnets initiaux de *L'Olive*. Il ne s'agit pourtant pas d'un simple partage des mêmes « entités » et des mêmes vers. L'auteur construit deux discours semblables qui montrent que les deux sections font partie d'un même projet.

La comparaison entre les œuvres de ces poètes nous révèle ainsi que, pour mieux comprendre l'architecture d'un recueil, il faut analyser les passages d'une section à l'autre. Ces ponts érigés par l'auteur nous aident à repérer la logique interne de l'organisation qu'il propose pour son livre. Ils permettent de confirmer les hypothèses présentées sur la structure du recueil, car le poète ménage ces connexions de manière à renforcer les piliers qui soutiennent le bâtiment. Ces passages, tout en respectant la structure des recueils, permettent de mettre en valeur le projet poétique des auteurs.

# Chapitre III
# Le recueil et la construction de l'image d'auteur.

## A) Ronsard et Herrera : le poète manie la lyre d'Apollon

Dès les paratextes des *Amours* de 1552, le lecteur est frappé par le désir du poète de mettre son nom et sa figure en avant. Sur la page de garde, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, le titre du recueil met le nom de l'auteur en exergue. En outre, on trouve le portrait du poète de profil, habillé à l'antique et couronné de myrtes, occupant la totalité de la page suivante. Le nom de Ronsard apparaît encore dans sonnet disposé à la fin des paratextes.

Cette tradition de disposer un portrait de l'auteur à l'entrée d'un recueil poétique commence donc en France avec le Vendômois. C'est lui qui est chargé de caractériser le Poète comme « un homme, et une fonction, simultanément inscrits à l'orée du livre comme une connaissance nécessaire avant d'entrer en texte, imposant à ce texte une grille de repérage.[394] »

La minutie employée dans la construction des paratextes du recueil amoureux équivaut au soin employé dans l'organisation des multiples éditions de ses œuvres. Comme le souligne Michel Simonin, « (…) à partir de 1560, le Vendômois bâtit avec soin, et jusque dans ses ultimes moments, des volumes qu'il ne cesse par ailleurs de corriger[395] (…) ». Cette maitrise de la production de son œuvre renforce la conscience littéraire de l'auteur et expose le désir de se créer une *persona*, « c'est-à-dire une personnalité poétique cohérente[396] ».

Certains auteurs avaient soin de contrôler la fabrication de leur livre depuis la fin du XVe siècle. Ils étaient conscients du fait que cette démarche les aiderait à renforcer leur image d'écrivain. L'atteste l'implication des Grands Rhétoriqueurs dans la

---

[394] Marie-Madeleine Fragonard, « Ronsard en Poète : portrait d'auteur, produit du texte », *Les figures du poète. Pierre de Ronsard*, Éd. Marie-Dominique Legrand, Centre des Sciences de la Littérature, Université Paris X – Nanterre, Littérales, n 26, Nanterre, Imprimerie de l'université, 2000, pp. 15-16.

[395] Michel Simonin, « Ronsard et la poétique des œuvres », *Ronsard en son IV centenaire. Études ronsardiennes I : Ronsard hier et aujourd'hui*, actes du Colloque international Pierre de Ronsard, Paris & Tours, septembre 1985, sous la direction de Jean Céard, Yvonne Bellenger, Daniel Ménager et Michel Simonin, Genève, Droz, 1988-1989, p. 48.

[396] François Rigolot, « Histoire et conscience littéraire des poètes », *Poésie et Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 78.

préparation et la présentation de leurs ouvrages et celle de Marot dans l'édition des l'œuvres d'autrui (G. de Lorris et J. de Meung, F. Villon et son père Jean Marot) mais aussi de la sienne[397].

Si ces auteurs contribuent à la préparation de leurs œuvres, c'est pourtant chez Ronsard que cette conscience s'approfondira. Dans son cas, comme le rappelle François Rouget, « l'intervention d'auteur dans l'écriture (contenu, forme), la présentation matérielle de l'ouvrage (paratexte) et sa relation au public connurent un développement inédit qui fut imité dans la seconde moitié du siècle[398]. »

Le livre de Rouget retrace l'histoire de l'écriture de ses recueils. Il focalise ses analyses surtout sur le travail de correction et de transformation. Mettre en avant la minutieuse « intervention d'auteur dans l'écriture (contenu, forme) » ne peut pourtant pas gommer un trait important de la poésie de Ronsard. La conscience manifestée par l'auteur des *Amours* ne relève pas exclusivement des paratextes : Ronsard entreprend la construction de son image d'auteur à l'intérieur même des poèmes[399]. En fait preuve son recueil de 1552 où il associe sa voix poétique à celle du dieu de la poésie (Apollon). Au fil des sonnets des *Amours*, il compare son aimée à la Cassandre troyenne et, ainsi, égale sa voix à celle du dieu qui tomba amoureux d'elle. Aux poèmes où la bien-aimée est appelée « guerrière » (« Je ne suis point, ma guerriere Cassandre » [IV]) ou dans ceux qui mentionnent son don de prophétie (« Que je mourray, Cassandre, en te servant : / Mais le malheur ne te rend point croyable » [XXXIII]), la Cassandre gauloise acquiert le statut de la personnage mythique et l'amant, par conséquent, celui d'Apollon. Ronsard peut jouer avec le prénom de la dame. Il peut révéler au lecteur que son livre souhaite moins exposer les tourments provoqués par l'expérience amoureuse qu'afficher sa figure d'auteur et la primauté de la création poétique.

Cette « voix divine » résonne encore dans les vers qui composent le *Cinquiesme Livre des Odes*. Dans les poèmes en hommage au roi, à la reine ou à un ami, il continue

---

[397] Sur les Grands Rhétoriqueurs voir : Cynthia Brown, *Poets, Patrons, and Printers* : *Crisis of Authority in Late Medieval France*, London, Cornell University Press, 1995 ; Adrian Armstrong, *Technique and Technology : Script, Print and Poetics in France, 1470-1550*, Oxford, Oxford University Press, 2000. Sur Marot voir : Guillaume Berthon, *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

[398] François Rouget, *Ronsard et le livre: étude de critique génétique et d'histoire littéraire. Seconde partie, les livres imprimés*, Genève, Droz, 2012, p. 669.

[399] Les Grands Rhétoriqueurs avaient déjà esquissé cette entreprise. Le nom de l'auteur n'apparaissait pas seulement dans les liminaires mais à l'intérieur du livre sous forme de « signature ». On pense, par exemple, au « moulinet » utilisé par le rhétoriqueur du même nom pour signer son œuvre poétique. Sur le thème voir le livre de Cynthia Brown cité *supra*.

à utiliser la mythologie pour mettre la création poétique au cœur de ses poèmes et magnifier sa propre voix. Le poète mobilise ainsi toute la structure de son livre (paratextes, poèmes amoureux, poèmes encomiastiques, etc.) dans son projet d'autopromotion.

Il nous semble intéressant de rapprocher l'utilisation que Ronsard fait de la mythologie à celle qu'en fait le poète espagnol qui publie ses *Algunas obras* trente ans après la publication des *Amours*. À la différence du Vendômois, pourtant, chez Herrera ce n'est pas à l'intérieur des poèmes amoureux que l'on voit cette relation se déployer. Il y arrive par le lien inventif établi entre les chansons incluses dans son livre. Ces poèmes, marqués par un discours encomiastique et panégyrique, conduisent le lecteur à louer l'art sévillan, à assimiler le roi Fernando III aux dieux qui battent les géants (Gigantomachie) et à comparer le poète au dieu de la poésie.

***

La figure d'Apollon est mentionnée, dans le recueil français, dès les paratextes. Dans ce vestibule, particulièrement révélateur des éléments qui seront retrouvés au long des *Amours,* le nom du poète vendômois est associé au personnage mythique. Dans une épigramme écrite par Antoine de Baïf et disposée sous le blason de Cassandre, nous apprenons que le Vendômois est possédé par le conducteur des neuf muses. Avant même de franchir les bornes du livre, le lecteur a affaire à une présentation du couple gaulois qui le compare à celui, mythique, de la princesse troyenne et du dieu solaire :

> 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 Éros et par Phébus

Ainsi, pour la première fois, le nom de Ronsard est associé à celui d'Apollon. Le passage des paratextes aux poèmes, bouleverse pourtant la relation indiquée par les vers de Baïf. Dans les sonnets des *Amours* il ne s'agit pas simplement d'un poète inspiré mais surtout d'un poète qui confond sa voix avec celle du conducteur des muses. Ce changement est provoqué par la transformation du rôle joué par la bien-aimée elle-même. Cassandre n'est pas celle qui inspire le poète, elle est la princesse troyenne.

L'image de l'amant se confondra ainsi avec celle du dieu qui était amoureux d'elle. En fait preuve un des premiers sonnets des *Amours* :

> Je ne suis point, ma guerriere Cassandre,
> Ne Myrmidon, ne Dolope souldart,
> Ne cest Archer, dont l'homicide dart
> Occit ton frere, & mit ta ville en cendre.
>
> En ma faveur pour esclave te rendre
> Un camp armé d'Aulide ne depart,
> Et tu ne voys au pied de ton rempart
> Pour t'emmener mille barques descendre.
>
> Mais bien je suis ce Chorébe insensé,
> Qui pour t'amour ay le cuœur offensé,
> Non de la main du Gregeois Penelée :
>
> Mais de cent traitz qu'un Archerot vainqueur,
> Par une voye en mes yeulx recelée,
> Sans y penser me ficha dans le cuœur. (IV)

Ce texte, le quatrième du recueil, partage la thématique des sonnets précédents. Nous avons ici affaire au témoignage d'un amant qui fut pris par les traits d'« un Archerot vainqueur ». En recourant à ce *topos*, l'amoureux présente au lecteur sa condition d'envouté et d'infortuné. Cette caractérisation se superpose à celle des sonnets précédents. Au deuxième sonnet du recueil, par exemple, la rencontre avec la bien-aimée est décrite comme une « folie » : « Du ciel à peine elle estoyt descendue, / Quand je la vi, quand mon ame ésperdue / En devient folle (…) ». Au sonnet suivant, une image semblable à celle du sonnet IV est utilisée pour présenter les conséquences de la rencontre avec la dame : « Dans le serain de sa jumelle flamme / Je vis Amour, qui son arc desbandoit, / Et sus mon cuœur le brandon éspandoit, / Qui des plus froids les moëlles enflamme. » (sonnet III)

Dans le sonnet IV, le fils de Vénus apparaît encore une fois avec son arc et ses flèches. Ainsi que dans l'épigramme de Baïf, Éros possède également l'âme de

l'amoureux de Cassandre, mais, à la différence des sonnets précédents, Cupidon n'apparaît pas seul. Comme dans le texte de Baïf, la « folie » amoureuse ne met pas l'amant seulement en rapport avec le dieu de l'amour. Elle le met dans une relation étroite avec le conducteur des muses.

Dans l'épigramme comme dans le sonnet, le rapport de l'amant avec les dieux est assuré par sa bien-aimée : « Elle m'a rendu à la fois possédé par Éros et par Phébus ». Le passage entre le vestibule et l'intérieur du recueil apporte pourtant une importante transformation dans la relation entre Phébus et l'amoureux de Cassandre. Si auparavant Ronsard se déclarait possédé par le dieu, dans le sonnet, par le biais d'une restructuration du rôle joué par l'aimée, il se présente comme Apollon musagète. Il n'est plus simplement inspiré par le dieu solaire ; sa voix est celle du dieu lui-même.

Pour mieux comprendre ce bouleversement, il faut noter que la Cassandre du texte de Baïf « n'[était] pas prêtresse de Phébus ». Dans les sonnets du recueil, par contre, son image se confond avec celle de la princesse troyenne. Dès le tout début du recueil, l'amant s'adresse à elle comme la « guerriere Cassandre », celle dont le frère, Pâris, fut tué par Philoctète : « Je ne suis point, ma guerriere Cassandre, / (…) / (…) cest Archer, dont l'homicide dart / Occit ton frere, & mit ta ville en cendre ». Cassandre n'est donc plus la femme qui rend l'amant possédé par le dieu, elle est la femme aimée par Apollon. Son amant, par conséquent, joue de sa lyre comme le faisait le dieu des arts.

Cette correspondance entre les amoureux du recueil et le couple mythique se répète au long des *Amours.* En font preuve les sonnets XXXIII-XXXVII, où la figure de la dame gauloise est une nouvelle fois confondue avec celle de la Cassandre mythique. Cette fois-ci, au lieu de l'épithète de « guerriere », c'est le don de prophétie qui sera évoqué :

D'un abusé je ne seroy la fable,
Fable future au peuple survivant,
Si ma raison alloyt bien ensuyvant
L'arrest fatal de ta voix veritable.

Chaste prophete, & vrayment pitoyable,
Pour m'avertir tu me prediz souvent,
Que je mourray, Cassandre, en te servant :

Mais le malheur ne te rend point croyable.

Car ton destin, qui cele mon trespas,
Et qui me force à ne te croyre pas,
D'un faulx espoir tes oracles me cache.

Et si voy bien, veu l'estat où je suis,
Que tu dis vray : toutesfoys je ne puis
D'autour du col me desnouer l'attache. [XXXIII]

Le poème révèle que la dame possède le même don que la figure mythique : le don de prophétie. Elle y est décrite comme une « Chaste prophete » qui « prediz souvent ». Le rapprochement de ces deux personnages s'approfondit encore quand nous découvrons que, de même que la Cassandre grecque, la gauloise verra ses prédictions discréditées : « Et qui me force à ne te croyre pas ». Éros et Phébus apparaissent ainsi une nouvelle fois ensemble dans un sonnet – et une nouvelle fois l'amant se « déguise » en dieu de la poésie. Ce « déguisement » est encore renforcé par les sonnets XXXVI et XXXVII. Dans le premier poème, utilisé par Terence Cave pour montrer que les « Amours *focus on a problem posed by artistic creation rather than by love*[400] », l'amant s'adresse à Phébus pour mettre leurs histoires en parallèle. Comme le dieu, l'amant langoureux est incapable de chanter « la beaulté qu'en l'ame » il sent. Cette association avec la figure mythologique sert déjà à renforcer la fusion de la voix de l'amant avec celle du dieu, mais le poète insiste encore plus sur cette fusion :

Pour la douleur, qu'amour veult que je sente,
Ainsi que moy, Phebus, tu lamentoys,
Quand amoureux, loing du ciel tu chantoys
Pres d'Ilion sus les rives de Xanthe.

Pinçant en vain ta lyre blandissante,
Et fleurs, & flots, mal sain, tu enchantoys,
Non la beaulté qu'en l'ame tu sentoys

[400] Terence Cave, « Ronsard as Apollo: Myth, Poetry and Experience in a Renaissance Sonnet-Cycle », *Yale French Studies*, nº 47, 1972, pp. 81-82.

Dans le plus doulx d'une playe engrissante.

Là de ton teint se pallissoyent les fleurs,
Et l'eau croissant' du dégout de tes pleurs,
Parloit tes criz, dont elle roulloyt pleine :

Pour mesme nom, les fleuréttes du Loyr,
Pres de Vandosme, & daignent me douloyr,
Et l'eau se plaindre aux souspirs de ma peine. (XXXVI)

Comme nous le voyons dans ce poème, l'amant ne compare pas seulement leur incapacité à charmer les bien-aimées, il compare aussi leur chant. De même que le dieu musagète a été capable d'émouvoir par son chant les éléments de la nature (« Là de ton teint se pallissoyent les fleurs, / Et l'eau croissant' du dégout de tes pleurs, / Parloit tes criz, dont elle roulloyt pleine »), l'amant a pu toucher la nature de son pays (« Pour mesme nom, les fleuréttes du Loyr, / Pres de Vandosme, & daignent me douloyr, / Et l'eau se plaindre aux souspirs de ma peine »).

On dépasse ainsi l'univers de l'expérience pour arriver à celui de la création poétique. Si l'amant ne peut pas se réaliser à l'intérieur de la relation amoureuse, il se réalisera sur un plan où il se promène plus librement : celui de son propre chant[401]. Nous ne sommes pas simplement en présence d'un poète qui affirme sa capacité à émettre son chant mais d'un auteur capable de chanter en compagnie de Phébus.

À l'image du poète qui émeut les fleurs, le sonnet XXXVII ajoute une autre image. Après avoir rapproché la théorie atomiste d'Épicure de la formation de « l'amoureux univers » dans son cœur, l'amant révèle la manière dont ce « petit tout » se décomposera. En ayant encore recours à une image épicurienne, il nous annonce que cette dissolution ne produira pas les quatre éléments (feu, terre, air et eau). De la désagrégation de la matière surgirait par contre une voix qui chanterait par « le grand Tout » les honneurs de la bien-aimée. La mort qu'elle pourrait lui causer le fera trépasser comme le cygne qui, à ses derniers soupirs, émet son plus beau chant :

Les petits corps, culbutans de travers,

[401] Voir Terence Cave., *op. cit.*, p. 79.

Parmi leur cheute en byaiz vagabonde
Hurtez ensemble, ont composé le monde,
S'entracrochans d'acrochementz divers.

L'ennuy, le soing, & les pensers ouvers,
Chocquans le vain de mon amour profonde,
Ont façonné d'une attache féconde,
Dedans mon cuœur l'amoureux univers.

Mais s'il avient, que ces tresses orines,
Ces doigtz rosins, & ces mains ivoyrines,
Froyssent ma vie, en quoy retournera

Ce petit tout ? En eau, air, terre, ou flemme ?
Non, mais en voix qui tousjours de ma dame
Par le grand Tout les honneurs sonnera. (XXXVII)

La bien-aimée et l'amant apparaissent une fois de plus liés aux figures mythiques de la princesse troyenne et du dieu qui tombe amoureux d'elle. Dans le groupe de poèmes analysés plus haut (XXXIII, XXXVI et XXXVII), le rapprochement entre la voix de l'amant et celle du dieu solaire semble pourtant encore plus intense. Dans le sonnet XXXIII, ses prédictions vaines font de Cassandre une princesse troyenne et de son amant un Apollon musagète. Si elle a raison de prévoir la mort de l'amant, il mourra en tant que cygne [XXXVII]. Entretemps il joue de sa lyre et, comme Apollon, émeut la nature [XXXVI].

Ce pouvoir apollinien d'agir sur les éléments de la Nature (« Là de ton tient se pallissoyent les fleurs » [XXXVI]), qui rapproche la lyre de Ronsard de celle du dieu solaire, sera évoqué une nouvelle fois dans le recueil. Au centre des *Amours* (sonnets XC-XCIII), après avoir « déguisé » l'aimée encore une fois en princesse troyenne, l'amant affirme sa capacité à faire « gemir le plus dur des rochers » (XCIII).

Ce rapprochement avec la figure d'Apollon commence au sonnet XC. Ce texte transforme l'amoureux de la dame gauloise en compagnon du « père de la lyre ». Les deux partagent le même martyre et cette camaraderie fait le bonheur de l'amant : « Dea, que mon mal contente mon plaisir, / D'avoyr osé pour compagnon choisir / Un si grand

Dieu (…) ». L'écho des sonnets commentés plus haut se fait entendre dans ces vers et le lecteur comprend que l'ambition du poète ne se limite pas à partager l'être adoré. Il désire encore montrer qu'il porte la lyre que le dieu a mis entre ses mains et que sa voix est accompagnée par les cordes divines. Ainsi, le rapprochement avec le dieu ne passe pas par le « déguisement » de l'aimée – ou par le partage des souffrances – il se fait directement :

Si ce grand Dieu le pere de la lyre,
Qui va bornant aux Indes son reveil,
Ains qui d'un œil, mal apris au sommeil,
De çà de là, toutes choses remire,

Lamente encor, pour le bien où j'aspire,
Ne suis je heureux, puisque le trait pareil,
Qui d'oultre en oultre entame le Soleil,
Mon cœur entame à semblable martire ?

Dea, que mon mal contente mon plaisir,
D'avoyr osé pour compagnon choysir
Un si grand Dieu : ainsi par la campagne,

Le bœuf courbé desoubz le joug pesant,
Traisne le faix plus leger & plaisant,
Quand son travail d'un aultre s'acompagne. (XC)

Le « travail » de l'amant – qui est comparé à un bœuf courbé – accompagne celui du grand Dieu et l'apaisement de la douleur ressentie va de pair avec le pouvoir, déjà évoqué auparavant dans le recueil, d'ébranler les arbres, les fleurs ou les pierres. En fait preuve un poème placé un peu plus loin dans le livre.

Dans le sonnet XCII, un amant qui se réfugie « entre deux montz bien loing » pense à son aimée et verse des larmes de mélancolie. Ce *topos* de la poésie amoureuse, au centre des *Amours* de Ronsard, est construit de manière à faire écho au sonnet XC. L'amant qui se présentait comme le compagnon d'Apollon montre que désormais sa voix équivaut à celle du dieu : la voix plaintive de l'amant solitaire est de même en

mesure de faire « gemir le plus dur des rochers ». Il ne devient pas l'égal du dieu simplement par la souffrance mais aussi par la puissance de sa voix :

> Je te hay peuple, & m'en sert de tesmoing,
> Le Loyr, Gastine, & les rives de Braye,
> Et la Neuffaune, & l'humide saulaye,
> Qui de Sabut borne l'extreme coin.
>
> Quand je me perdz entre deux montz bien loing,
> M'arraisonnant seul à l'heure j'essaye
> De soulager la douleur de ma playe,
> Qu'Amour encherne au plus vif de mon soing.
>
> Là pas à pas, Dame, je rememore
> Ton front, ta bouche, & les graces encore
> De tes beaulx yeulx trop fidelles archers :
>
> Puis figurant ta belle idole feinte
> Dedans quelque eau, je sanglote une pleinte,
> Qui fait gemir le plus dur des rochers. (XCII)

Le sonnet contient d'autres éléments importants, comme le paysage où l'amoureux s'enfonce pour essayer d'apaiser son cœur. Les premiers vers du sonnet indiquent un lieu précis, le paysage où l'amant se « perd[z] entre deux montz bien loing » : « Je te hay peuple, & m'en sert de tesmoing, / Le Loyr, Gastine, & les rives de Braye, / Et la Neuffaune, & l'humide saulaye, / Qui de Sabut borne l'extreme coin ».

Ces vers font écho aux derniers vers d'un sonnet analysé plus haut (XXXVI) où l'amant peut troubler les « fleuréttes du Loyr » : « Pour mesme nom, les fleuréttes du Loyr, / Pres du Vandosme, & daignent me douloyr, / Et l'eau se plaindre aux souspirs de ma peine ». La mention au Loir, à la forêt des Gastines et à la rivière de Braye ne laisse pas de place au doute : nous sommes encore une fois dans le bas Vendômois.

L'évocation à la région natale du poète, récurrente chez les auteurs à cette époque[402], rapproche l'amant et la figure historique du poète.

Ce rapprochement entre la dame et la princesse troyenne, entre l'amant, le Dieu et Ronsard lui-même est d'autant plus important qu'il établit un lien entre le centre du recueil – déjà relié aux premiers poèmes – et les derniers sonnets. Le sonnet CLXXVI, un des derniers du recueil, opère une espèce de synthèse de tous les éléments mis en relief par nos analyses. La dame est une nouvelle fois « déguisée » en princesse troyenne, le Loire une nouvelle fois mentionné et les plaintes de l'amant sont encore caractérisées comme capables d'émouvoir la Nature :

Sœur de Paris, la fille au roy d'Asie,
A qui Phebus en doubte fit avoyr
Peu cautement l'aiguillon du scavoyr,
Dont sans proffit ton ame fut saisie,

Tu variras vers moy de fantaisie,
Puis qu'il te plaist (bien que tard) de vouloyr
Changer ton Loyre au sejour de mon Loyr,
Voyre y fonder ta demeure choysie.

En ma faveur le ciel te guide ici,
Pour de montrer de plus pres le souci
Qui peint au vif de ses couleurs ma face.

Vien Nymphe vien, les rochers & les boys
Qui de pitié s'enflamment soubz ma voix,
De leurs souspirs eschauferont ta glace. (CLXXVI)

[402] Nous devons souligner que, depuis l'antiquité, le fleuve est utilisé pour symboliser les poètes et leur gloire. Il faut encore rappeler que les pétrarquistes ont fait systématiquement l'association entre fleuve/ poète/ femme/ gloire. Si cette association (poète/gloire) semble, chez Ronsard, moins explicite, la mention au Loire participe ici d'un discours qui vise construire l'image d'auteur du poète Vendômois. Pour mentionner quelques poètes qui se sont servis, au XVIème siècle, de cette association, nous pouvons songer, par exemple, à Fernando de Herrera et Juan de la Cueva. Nous pouvons également mentionner l'utilisation que Du Bellay fait de son Loire à *L'Olive* et aux *Vers Lyriques*. Sur l'association fleuve/gloire, voir Françoise Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle : des rhétoriqueurs à Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1969, p. 344 sq.

Il faut être attentif à ce texte, qui ne se contente pas de rapprocher les amants de figures mythologiques, mais les associe aux personnes historiques de Ronsard et Cassandre Salviati[403]. Celle que l'on dénomme « Sœur de Paris » au début du poème, aux vers 6 et 7 devient un être de chair et d'os grâce à la référence faite au mariage de Cassandre Salviati et Jehan Peigné. Cette union, mentionnée dans plusieurs sonnets du recueil[404], éloigne Ronsard de son aimée. Néanmoins, le poète affirme que Cassandre changera de demeure, quittant celle du seigneur de Pray pour la sienne. Le poème fait ainsi référence à la vie de Cassandre. C'est la femme « réelle » que nous voyons émerger du deuxième quatrain du sonnet.

L'histoire mythologique, l'histoire des « personnages » du livre et l'histoire de Cassandre et de Ronsard se confondent ainsi dans ce sonnet. Des éléments utilisés au long du recueil réapparaissent dans une synthèse finale. Les représentations picturales disposées à l'entrée des *Amours* prennent vie. Nous n'avons pas simplement affaire à un amant qui pleure son malheur au bord d'un fleuve, mais à un poète habillé à l'antique et couronné, qui porte la lyre d'Apollon entre ses mains et qui émeut la nature de son pays[405]. Ainsi, l'architecture ingénieuse du livre de Ronsard ne rapproche pas simplement l'amant du personnage mythique ; elle confond la voix poétique de Ronsard avec celle du dieu de la poésie.

Ce poète inspiré traversera les frontières des *Amours* et exprimera encore, dans le premier poème du livre des *Odes*, son désir de mettre en avant sa figure d'auteur. Dans l'Ode I, par-delà ses louanges à Henry II, Ronsard montre au souverain que sa lyre est la seule à pouvoir assurer l'éternité de ses conquêtes. Le poète, avide de la protection royale, peut ainsi se servir de l'image construite par les sonnets d'amour. Il se présente devant le monarque, couronné et en possession de la lyre divine d'Apollon.

---

[403] Comme nous le savons, à l'âge de vingt ans Ronsard rencontre à Blois, dans un bal de la Cour, la jeune Cassandre Salviati. Le poète s'éprit soudain de sa beauté et s'empressa de la courtiser. En novembre 1546 elle épousa Jehan Peigné et, au poète, la seule option qu'il lui reste c'est de la servir. Au sonnet CLXXVI, comme dans d'autres poèmes des *Amours,* nous lisons aux vers 6 et 7 une référence au domaine vendômois de Jehan Peigné où Cassandre va habiter.
Voir :Paul Laumonier, « La Cassandre de P. de Ronsard », *Revue de la Renaissance*, octobre 1902

[404] Sonnets XXXVI, LI, LXX, CL, CLI, CLXXVI, CLXXX.

[405] Comme nous le soulignons plus haut, dès les paratextes du livre nous avons affaire à une structure qui met la figure du poète en relief. À propos de l'assimilation faite au portrait de Ronsard entre sa personne historique et son JE énonciatif, Marie-Madeleine Fragonard souligne que : « Utilisant le visage de Pierre de Ronsard gentilhomme vendômois, pour en faire Ronsard le Poète des Amours, le portrait intègre des éléments qui concernent le contenu du texte produit autant que sa qualité, ainsi que les affects produits dans le texte par l'énonciation, mixte voulu entre le réel extérieur au texte (M. de Ronsard) et le produit du texte (l'amant), reliés dans une figure mythique. » Marie-Madeleine Fragonard, *op. cit.,* p. 31.

Ce passage d'un recueil à l'autre est d'ailleurs préparé par le dernier sonnet des *Amours*. Le premier quatrain amorce cette transition. Les lamentations propres au recueil amoureux opèrent une transformation soudaine, introduite par la conjonction « lorsque » : « J'alloy roullant ces larmes de mes yeulx / Or plein de doubte, ores plein d'esperance, / *Lors que* Henry loing des bornes de France, / Vangeoyt l'honneur de ses premiers ayeulx. » La conjonction interrompt les plaintes, qui laissent place aux louanges adressées au souverain et aux vœux à la gloire poétique :

(…)
Lors qu'il trenchoyt d'un bras victorieux
Au bord du Rhin l'Espaignolle vaillance,
Ja se trassant de l'aigu de sa lance,
Un beau sentier pour s'en aller aux cieulx.

Vous saint troupeau, qui dessus Pinde errez,
Et qui de grace ouvrez, & desserrez
Voz doctes eaux à ceaulx qui les vont boyre :

Si quelque foys vous m'avez abreuvé,
Soyt pour jamais ce souspir engravé,
Dans l'immortel du temple de Memoyre. (CLXXXII)

Les louanges au souverain et la gloire poétique (la pérennité assurée par la poésie), thèmes centraux du sonnet, forment le noyau du premier poème des *Odes*. Le « beau sentier » du deuxième quatrain du sonnet et les vers/soupirs engravés « Dans l'immortel du temple de Memoyre » se retrouvent dans le long texte composé en hommage à la paix signée entre le roi de France Henri II et le roi d'Angleterre Edouard VI. Dès les premiers vers, le poète s'adresse au roi pour faire honneur à celui qui ramène au pays « l'antique paix » :

Mais ce bien qu'ores tu nous fais
Veut qu'on t'adore d'avantage,
Pour avoir fait reverdir l'age,
Où florissoit l'antique paix. (v. 36)

Après les éloges au monarque et à la paix ( « Laquelle osta le debat / Du Chaos, quand la premiere / Elle assoupit le combat / Qui aveugloit la lumiere » (vv. 37-40), l'ode retrace la fondation de la France (l'« autre Troie »). Cette histoire exemplaire connaît son moment le plus glorieux car Henri est « Des meilleurs le meilleur roi » :

> Entre eus un Henri je voi
> Des meilleurs le meilleur roi,
> Qui finira sa conqueste
> Es deus bords où le soleil
> S'endort & fait son reviel,
> Panchant & dressant sa teste. (v. 250)

C'est Hector qui parle dans ces vers pour vaticiner sur la gloire du fils de François Ier. En s'adressant à son fils pour l'encourager à « maçonner une autre Troie », il prédit :

> France par lui victorieuse
> Ne sera point tant glorieuse
> De son Clovis, ni de Martel,
> Non pas de Charlemaigne encore,
> Comme je voi qu'elle s'honore
> Etant mere d'un prince tel. (v. 256)

Ronsard construit son poème de manière que les louanges au souverain occupent deux plans distincts : celui du passé (appartenant à l'univers mythologique et à la prédiction) et celui du présent (propre au poète et à son œuvre). Les considérations sur Henri II sont ainsi une confirmation de la vaticination faite au moment de la fondation du pays. Le poète reprend le discours mythologique pour confirmer, au moment présent, sa véracité. La paix signée par le roi – « (…) la garde vigoureuse / Des peuples, & de leurs cités : » (vv. 302-303) – prouve la véracité des mots d'Hector.

Le poème n'est pas une pure célébration de la figure du fils de François Ier. Le discours épidictique s'accompagne d'un avertissement, un appel à la prudence qui

relève du *topos* selon lequel la conquête, quelle que soit son étendue, ne résistera pas au temps « Si la Muse n'a pas chanté / Les hinnes de sa memoire. » :

> Et qu'esse que des mortels ?
> Si au matin ils fleurissent
> Le soir ils ne sont plus tels,
> Pareils aus champs qui fenissent :
> Nul jamais ne s'est vanté
> D'avoir consacré sa gloire,
> Si la Muse n'a chanté
> Les hinnes de sa memoire. (v. 394)

Ces vers, disposés à la fin du poème, instaurent, dans le discours laudatif, une tension. Ils révèlent au roi que sa gloire ne se maintiendra pas toute seule. Pour qu'elle ne flétrisse pas, comme les champs, il est indispensable d'avoir recours aux poètes, à leurs voix et à leurs vers. La renommée éclatante du roi se retrouve soumise à la création poétique et à sa capacité à maîtriser la dégradation provoquée par le temps. Cela fournit au poète son argument suivant : l'intêret, pour Henry, de compter dans sa cour, de grands poètes. Leur accorder ses faveurs, comme l'avait fait son père, est la seule façon d'assurer la perpétuation de ses réalisations. La demande de protection est exprimée dans une adresse directe au souverain : « C'est à toi Roi, d'honorer / Les vers, & les decorer / Des presens de ta hautesse » (vv. 395-397).

Mais l'argument n'est pas fini. Le poète doit encore attirer l'attention du roi sur la valeur de son œuvre, sur la qualité de sa lyre et sur son pouvoir d'éterniser les objets qu'il chante. C'est justement ce que le poète entreprend ensuite. Pour ce faire, il établit d'abord une opposition tranchante entre son œuvre et celle de ses détracteurs. Le roi doit se méfier des « flatteurs » dont les compositions perdent facilement leur fraîcheur :

> N'ecoute point les detracteurs,
> Et fui de bien loin les flateurs
> S'ils veullent oindre tes oreilles
> De fausses & vaines merveilles,
> Fardant sous vaine autorité
> Le vain abus de leurs vains songes,

Sutils artizans de mensonges
Qui vont pipant la vérité : (v. 436)
(…)
Ton jugement connoit assés
Les vers qui sont bien compassés,
Et ceus qui trainent une envie,
Et ceus qui languissent sans vie,
Enroués, durs, & mal plaisans :
Par très de tens les flateurs meurent,
Mais les beaus vers toujours demeurent
S'endurcissans contre les ans. (v. 468)

On assiste à une vraie bataille pour les privilèges dont jouissent les protégés du roi[406]. La richesse du recueil d'amour sert d'arme à Ronsard. Le désir de gloire manifesté dans le dernier sonner du recueil (« Soyt pour jamais ce souspir engravé, / Dans l'immortel du temple de memoyre. ») trouve un écho dans l'ode, montrant qu'il ne s'agit pas là d'un vain vœu. Le poète a foi en la valeur de ses vers ; il affiche sa certitude de rendre immortels aussi bien ses soupirs que la figure du souverain. Cette certitude se manifeste encore à la toute fin de l'ode. Aux vers 475-478, inspirés par les deux premières Pythiques de Pindare[407], le poète fait cette demande au roi :

Ne te laisse point de donner,
Et tu verras comme j'acorde
L'honneur que je promai sonner
Quand un present dore ma corde. (v. 478)

[406] Le poète mènera cette bataille dans d'autres poèmes du recueil. À l'ode « Aux cendres de Marguerite de Valois, Royne de Navarre », par exemple, composée comme dernier hommage à la protectrice des artistes, nous retrouvons une allusion à l'infériorité de l'architecture. Comme souligne François Rouget, « Quand on sait qu'au même moment Philibert Delorme bâtissait le tombeau du roi François Ier (frère de Marguerite) pour la basilique de Saint-Denis, et quand on sait la rivalité qui opposait Delorme à Ronsard dans la chasse aux prébendes, on ne peut manquer d'y voir comme un défi lancé au rival, protégé d'Henri II. » F. Rouget., « Ronsard et le lyrisme funèbre : « Aux cendres de Marguerite de Valois, Royne de Navarre », *Lires* Les Odes *de Ronsard*, études réunies par Dominique Bertrand, Clermont-Ferrant, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 199.
[407] Voir Pindare *Pythique* I (v. 90) et *Pythique* II (vv. 67-68).

Il ne s'agit pas simplement de solliciter la protection royale ni de louer les qualités du souverain. L'ingéniosité de Ronsard est d'établir une relation de dépendance entre la renommée et la création poétique. L'éloge du monarque sert à mettre en valeur la figure du poète, à camper une image d'auteur seul capable, la lyre du dieu solaire en mains, d'éterniser les conquêtes du souverain.

De l'autre côté des Pyrénées, trente ans plus tard, un autre poète fera également preuve d'un soin extrême dans la publication de son recueil. Fernando de Herrera, comme Ronsard[408], intervient directement dans la production de ses *Algunas obras* (1582). Comme le souligne Begoña López Bueno :

> El tan ponderado esmero en la elaboración del tomito de versos se lleva a su límite en la presentación gráfica del texto. Herrera propone su propia ortografía, una ortografía que ya había plasmado en las *Anotaciones a Garcilaso* y que ahora repite con ligeros retoques. Empresa de verdadera importancia, indicativa, para empezar, de que Herrera concibe la lengua poética como un conjunto que es preciso cuidar en todos sus extremos, entre los que no es menor la presentación gráfica de unos textos que quedan registrados precisamente por la escritura[409].

Ces auteurs travaillent donc avec les imprimeurs pour polir leurs textes et en ôter les imperfections. Le poète espagnol, comme l'indique López Bueno, se montre si attentif à la matérialité du texte, qu'il propose même un système orthographique propre à ses poèmes. Cette application dénote l'émergence d'une subjectivité littéraire. Elle indique la conscience aiguë d'un auteur qui tâche de maîtriser la production et la réception de son livre. Cette « subjectivité » ne se manifeste pourtant pas seulement, dans les recueils de Ronsard et Herrera, par l'attention aux aspects matériels du livre. Le poète utilise également ses textes pour agir sur la destinée de l'œuvre et sur son image d'écrivain. De l'intérieur du livre émerge la figure hautaine d'un auteur qui contrôle pleinement les mécanismes de la création poétique et affiche la puissance de sa lyre.

Herrera, comme Ronsard, se présente au lecteur déguisé en Apollon musagète. Les chansons disposées dans le recueil se relient entre elles de manière à développer l'éloge du roi Fernando III et de la ville de Séville. Ces louanges mettent aussi en valeur

---

[408] Voir le déjà cité *Ronsard et le livre* de François Rouget.

[409] « L'application du poète au moment de composer le recueil atteint son limite dans la présentation graphique du texte. Herrera propose son propre système orthographique et montre ainsi que la langue poétique est un ensemble dont toutes les parties doivent être traitées avec un soin extrême. » Begoña López Bueno, « Más sobre el orden de los cancioneros poéticos : el caso de *Algunas obras* de Fernando de Herrera », *op. cit.*, p. 48.

l'art produit dans la ville d'Herrera en affirmant la suprématie du poète. Le Sévillan forge ainsi son image d'auteur à l'intérieur de son discours épidictique. Celui-ci, en dessinant un buste glorieux, apporte une contribution décisive à la poésie espagnole de l'époque. Les chansons d'Herrera seront, pour ses successeurs – un modèle de « *amplias estancias en su paradigma métrico y de poderoso ornato retórico*[410] (…) ».

Pour comparer les deux auteurs, il faut commencer par marquer une différence. Elle tient au type de discours : l'inspiration élégiaque/amoureuse chez Ronsard et le mode épidictique dans les chansons d'Herrera, qui ne recourt pas à la plainte pour construire son image mémorable d'auteur.

Commençons par les premiers vers de la *Canción* III :

Cuando con resonante
rayo, i furor del braço poderoso,
a Encélado arrogante
Iúpiter glorïoso
en Edna despeñó vitoriöso,

I la vencida Tierra,
a su imperio sugeta i condenada,
desamparó la guerra,
por la sangrienta espada
de Marte con mil muertes no domada,

En la celeste cumbre
es fama que, con dulce voz presente
Febo, autor de la lumbre,

[410] « (…) En cuanto a lo encomiástico y panegírico (heroico, diríamos), la aportación de Herrera resulta de gran alcance y novedad, pues es él el más cualificado representante de esa orientación en la poesía renacentista, instaurándose a partir de su magisterio un modelo de canción, de amplias estancias en su paradigma métrico y de poderoso ornato retórico, que será indefectiblemente empleada por los poetas españoles del XVII en sus cantos civiles o áulicos y reconocida a partir del siglo XVIII como la oda de nuestra literatura clásica. » « En ce qui regarde le discours épidictique, l'apport d'Herrera est décisif. Il est son plus grand représentant dans la poésie renaissante espagnole. Il a instauré un modèle de chanson qui sera employée par les poètes au XVIIème siècle et reconnue, à partir du XVIIIème, comme l'ode de notre littérature classique » Begoña López Bueno, « Las *Anotaciones* y los géneros poéticos », *Las « Anotaciones » de Fernando de Herrera. Doce estudios*, (dir.) Begoña López Bueno, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 1997, p. 53.

cantó suavemente,
revuelto en oro la encrespada frente. (1-15)

Ce poème, dédié à Juan de Austria en hommage à sa victoire à Lépante[411], mentionne un élément central de la poésie épidictique des *Algunas obras* : la bataille entre les dieux et les géants pour la domination du cosmos, où paraissent deux éléments importants pour l'interprétation proposée ici : le chant proféré par Phébus et le dieu Jupiter (qui fut le bourreau des géants).

Peintres, sculpteurs et écrivains ont fait un grand usage de la gigantomachie. Intéressant est ici l'usage pédagogique et moral qu'en fait Herrera. Chez lui, cette bataille joue un rôle central car elle attire l'attention du lecteur sur la stérilité de la force quand elle n'est pas accompagnée de la discipline, de la raison et de la prudence. La puissance qui manque d'équilibre ne fait pas de conquêtes durables. La recherche de cet équilibre, comme nous le verrons, marquera les chansons du recueil[412].

Cette *vitoria esclarecida*, présentée comme indispensable à tous les souverains désireux de la pérennité, est d'ailleurs mentionnée à la *Canción* III :

A ti Iúpiter debe,
libre ya de peligro, qu'el profano
linaje, que s'atreve
alçar armada mano,
sugeto sienta ser su orgullo vano.

Mas aunque resplandezca
esta *vitoria* tuya *esclarecida*[413]
con fama, que meresca

[411] Phébus, en révélant à Jupiter, dans cette chanson, les futurs exploits de Juan de Austria, dit que : « [Y] el fértil Ocidente, / en cuyo inmenso piélago se baña / mi veloz carro ardiente, / con claro onor d'España, / te mostrará la luz desta hazaña. // Que el cielo le concede / de César sacro el ramo glorïoso, / que su valor erede; / para qu'el espantoso / Turco quebrante el brío corajoso » (81-90)

[412] L'utilisation que le poète espagnol fait de la bataille mythique se rapproche de celle qu'en fait Horace dans les « Odes Romaines » de ses *Carmina*. Les vers 65-68 de l'ode IV du livre III soulignent la communion entre la force et la raison : « *Vis consoli expers mole ruit sua ; / uim temperatam di quoque prouehunt / in maius ; idem odore uires / omne nefas animo mouentis* » Pour une approche entre les chansons d'Herrera et les odes d'Horace, voir : João Aidar Filho, « Religión, Sevilla, imperio y poesía : una lectura de las canciones incluidas en *Algunas obras* de Fernando de Herrera », *e-Spania*, 32, février 2019.

[413] Nos italiques.

tener eterna vida,
sin que d'oscuridad esté ofendida;

vendrá tiempo, en que sea
tu nombre, tu valor puesto en olvido;
y la tierra posea
valor tan escogido,
qu'ante él, el tuyo quede oscurecido. (66-80)

Bien que la soumission des géants mérite l'éternité (« *tener eterna vida* »), la « *dulce voz* » de Phébus apprend à Jupiter qu'une autre bataille viendra éclipser la sienne (« *qu'antre él, el tuyo quede oscurecido* ») : il s'agit de celle de Lépante, remportée par Juan de Austria. L'assaut mené par le prince espagnol représente donc un modèle de discipline, raison et prudence. Il représente cette *vitoria esclarecida* que les souverains doivent viser. La renommée de cette victoire, comme le poème le souligne, doit ainsi être célébrée par le propre dieu de la poésie.

Le recours à la Gigantomachie pour célébrer une bataille remportée par les Espagnols contre les infidèles réapparaît dans la *Canción V*. Dans ce texte, c'est des conquêtes de Fernando III qu'il s'agit. Le roi qui reprend entre 1247 et 1248 la ville de Séville mérite, comme Juan de Austria, de voir ses exploits comparés à ceux des dieux. La bataille mythique sert ainsi de lien entre les chansons[414] :

De ti temblaron todas las riberas,
todas las ondas, cuantas juntamente
las colunas del grande Briäreo

[414] Le fond moral-pédagogique qu'Herrera fait émerger de la bataille mythique apparaît déjà aux deux premières strophes de la première chanson. Dans ce texte, qui porte sur la défaite portugaise en Alcazarquivir, la démesure des géants résonne sur les critiques adressées par le poète à la démarche des portugais : « Voz de dolor i canto de gemido, / i espíritu de miedo embuelto en ira, / hagan principio acerbo a la memoria / d'aquel día fatal, aborrecido, / que Lusitania misera suspira, / desnuda de valor, falta de gloria; / i la llorosa istoria / assombre con orror funesto i triste / dend'el áfrico Atalante i seno ardiente / hasta do el mar d'otro color se viste, / i do el límite roxo d'Oriente, / i todas sus vencidas gentes fieras, / ven tremolar de Cristo las vanderas. // ¡Ai de los que passaron, confinado / en sus caballos i en la muchedumbre / de sus carros, en ti, Libia desierta; / i en su vigor y fuerças engañados, / no alçaron su esperança a aquella cumbre / d'eterna luz, mas con sobervia cierta / se ofrecieron la incierta / vitoria, i sin volver a Dios sus ojos, / con ierto cuello i coraçon ufano, / sólo atendieron siempre a los despojos! / I el santo d'Israel abrió su mano, / i los dexó; i cayó en despeñadero / el carro i el caballo i caballero. »

miran; i, al tremolar de tus vanderas,
torció el Nilo medroso la corriente,
i el monte libio, a quien mostró Perseo
el rostro meduseo,
las cimas altas umilló rendido
con más pavor que cuando los gigantes
i el áspero Tifeo fue vencido;
postráronse los bravos i arrogantes,
temiendo con espanto i con flaqueza
el vigor de tu ecelsa fortaleza. (v. 14-25)

L'« *ecelsa fortaleza* » du roi est affichée par un discours hyperbolique. Le caractère excessif de ces vers est marqué d'entrée de jeu par la répétition du pronom indéfini « *todas* ». Toutes les rives et toutes les ondes – métonymie utilisée pour désigner les autres royaumes – ont craint la puissance du roi espagnol. Ses conquêtes ont fait remonter le Nil vers sa source. Comme dans le poème dédié à Juan de Austria, la bataille mythologique est mentionnée pour rapprocher les conquêtes de Fernando de la victoire glorieuse et *esclarecida* des dieux.

Ces poèmes ont, semble-t-il, recours au cadre mythologique pour célébrer la grandeur des souverains qui ont dominé les barbares et reconquis une partie du territoire espagnol. Le poète paraît mettre sur un pied d'égalité les conquêtes de Juan de Austria et celles de Fernando III. Est-il vrai que les chansons ont le seul objectif de célébrer leurs *vitorias esclarecidas* ? Auraient-elles la même valeur pour Herrera ? Il semble que oui. Ces poèmes ont en commun de recourir à la Gigantomachie pour forger une image glorieuse du roi nommé « el Santo » et du fils bâtard de Carlos V. Ils sont mis sur un pied d'égalité et leurs démarches servent de mise en garde contre la démesure et le manque de raison.

Néanmoins, si on poursuit l'examen de la *Canción V* du recueil espagnol, on se rend compte qu'elle dépasse le simple éloge des conquêtes des souverains. Elle ne se borne pas non plus à les mettre au même niveau. A preuve, la troisième strophe :

Pero en tantos triünfos i vitorias,
la que más te sublima i esclarece,
de Cristo o ecelso capitán, Fernando,

i remata la cumbre de tus glorias,
con qu'a la eternidad tu nombre ofrece,
es, que peligros mil sobrepujando,
bolviste al sacro vando,
i a la Cristiana religión traxiste
esta insine ciudad i generosa;
qu'en cuanto Febo Apolo de luz viste,
i ciñe la grande orla espaciösa
del mar cerúleo, no se ve otra alguna
de más nobleza i de mayor fortuna. (27-39)

Le discours hyperbolique utilisé auparavant pour décrire le bras puissant du roi (« todas *las riveras* » ; « todas *las ondas* ») trouve son pendant dans ces vers qui révèlent « *la cumbre de [s]us glorias* ». Ils mettent en relief le fait que, parmi la vaste quantité de « *triünfos i vitorias* » accumulés par Fernando III, rien ne s'égale au siège de Séville. La reconquête de la ville face aux Almohades ramène au « *sacro vando* » celle dont la noblesse et la fortune n'ont pas d'égal : « *no se ve otra alguna / de más nobreza i de mayor fortuna* ». L'éloge des victoires glorieuses du roi tourne ainsi au profit de la ville, de ses artistes et, comme nous tâcherons de le montrer, d'Herrera lui-même.

L'avertissement moral trouve donc, dans ces vers, sa résolution définitive. La conquête de Séville a montré des qualités qui sont tout le contraire de la démesure et du manque de raison. La force de l'« *ecelso capitán Fernando* » le « *sublima i esclarece* ». Grâce à « *esta insine ciudad i generosa* », son nom sera éternel : « *con qu'a la eternidad tu nombre ofrece* ».

Cette exaltation de la *vitoria esclarecida* du roi se comprend mieux si on analyse le rôle joué par Séville dans la vie intellectuelle de la deuxième moitié du seizième siècle espagnol. Elle est le berceau, à cette époque, d'une riche production littéraire, architecturale, picturale et sculpturale. Sa vigueur culturelle et économique se mesure, par exemple, au fait qu'en 1582 quatre poètes donnent leurs livres de poésie aux presses sévillanes[415]. Comme le souligne Ignacio García Aguilar, le développement culturel et économique : « (…) *influyó decisivamente en la literatura producida en Sevilla, lo que sirve para explicar, entre otros fenómenos, la peculiar singularidad de que los poetas*

[415] Voir: Valentín Núñez Rivera, « 1582 (Poesía, imprenta y canón) », *El canón poético en el siglo XVI: VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 141-176.

*residentes en este núcleo publicasen buena parte de sus obras en vida, al contrario de lo que ocurría con la mayoría de los poetas españoles de entonces*[416]. »

Cette richesse culturelle persistera encore presque cinquante ans après la publication du recueil d'Herrera. En 1630, dans son *Laurel de Apolo*, Lope de Vega exalte la valeur des « *cientificos varones* » et des « *letras, armas y ingenios raros » qui « florece[n]* » sur le sol extrêmement fécond de cette ville glorieuse :

(…) finalmente, Sevilla
sola por todas siete maravillas,
por el siniestro lado baña el muro,
en el espejo puro
de las ondas del Betis
por cuya puerta, coronada Tetis
de coral vergonzoso,
todo curso de Febo luminoso
en caballos marinos la enriquece,
la que en piedad florece
en letras, armas, y ingenios raros,
nobleza ilustre de ascendientes claros;
la rica y populosa
del mar de España esposa,
como en todas acciones
tuvo siempre científicos varones,
no quiso en ésta que faltar pudiese
ingenio que las hojas mereciese,
desde el primer desdén de Daphne altivas,
y así tener pensaba
tantos verdes laureles como olivas
si el premio de justicia se le daba.

[416] « a influencé la littérature produite à Séville. Cela explique le fait extraordinaire que les poètes sévillans, à l'opposé de la plupart des poètes espagnols, publient de leur vivant une bonne partie de leurs œuvres. » Ignacio García Aguilar, « Poesía impresa y redes literarias », *La "Idea" de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, (dir.) Begoña López Bueno, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2012, p. 147.

La « *rica y populosa* » Séville, présentée par ses artistes comme la *Nueva Roma*[417], fournit ainsi à Herrera la possibilité de montrer la nature d'une vraie *vitoria esclarecida*. Des mots comme « *esclarece* » et « *remata* », utilisés dans l'éloge de Fernando III, acquièrent une forte signification à l'intérieur de la *Canción V*. Ils évoquent les chansons précédentes pour nous rappeler que la Gigantomachie a ici une valeur morale et pédagogique.

La manière dont les chansons ont été disposées dans les *Algunas obras* semble donc respecter une architecture mûrement réfléchie. Elle suit un ordre graduel, le discours atteignant, dans le dernier poème, des sommets. Terminer la série par le chant à « *san Fernando* » et à la ville qu'il a reconquis représente une réponse définitive au problème de la « force sans prudence ». Séville émerge comme la plus glorieuse de toutes les conquêtes. Pour montrer que la force ne doit pas s'éloigner de la sagesse, c'est la ville d'Herrera et son intense production artistique qui sont la matière adéquate.

Ainsi, la mention du siège de Séville ne fournit pas seulement l'occasion de faire l'éloge du conquérant. Le poète ne se borne pas non plus à célébrer une action passée, il célèbre également le présent – celui où le poète est en train de proférer son chant. Exalter Séville représente aussi la possibilité de chanter les artistes contemporains (et leurs œuvres). Désigner cette ville comme « *insine i generosa* » signifie imputer la nature *esclarecida* de la conquête du roi Fernando III aux réalisations de ses poètes, peintres et sculpteurs. Ainsi, l'éloge du roi et de la ville tourne au profit du groupe d'artistes auquel Herrera appartient.

Les poètes sévillans de la fin du XVIème siècle, comme on le sait, tissent fréquemment l'éloge de leur ville et celui de sa production artistique, comme l'atteste le dernier poème du *canzoniere* de Juan de la Cueva. Dans ce texte, le poète loue Séville en la qualifiant comme l'endroit où « *Febo a consagrado su lira* » : « *Daras en esto a Hispalis la gloria / que tu divino aliento Ortigia aspira, / donde de oi mas pondras tu ecelso asiento, / pues Febo a consagrado aqui su lira* ».

Herrera, de son côté, en qualifiant sa ville d'« *insine ciudad i generosa* », fait l'éloge des auteurs présents dans les paratextes de son livre. L'appareil préfaciel des *Algunas obras* est composé par des textes écrits par les intellectuels sévillans les plus distingués de l'époque, dont Francisco de Medina et Diego Girón. Le poète dialogue

[417] Voir : Vicente Lléo Cañal, *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

ainsi avec les poèmes disposés au seuil de son livre, remercie des louanges qui lui ont été adressées et confère à ses concitoyens un statut canonique.

Néanmoins, Herrera, dans son recueil, ne délimite pas seulement son « Parnasse ». Cette défense de la poésie et de ses auteurs canoniques a encore un autre objectif : il veut dépasser la simple louange au groupe pour la convertir en une célébration de sa propre figure d'auteur. Comme le souligne Pedro Ruiz Pérez :

> Como se aprecia, la cuestión de la figura del poeta y su reconocimiento como autor no es separable de la noción de canon. En definitiva, se trata de la estrategia dual y convergente de defender para la poesía su carácter canónico y, de este modo, poder alcanzar en este marco la propia canonización como autor, pues en este camino resultan inseparables y mutuamente imprescindibles la institución y la individualidad[418].

Le critique corduan décrit avec précision la démarche d'Herrera au moment de présenter son *individualidad*. Placer Séville comme la responsable de la *vitoria esclarecida* du roi Fernando III, sert à exalter sa propre voix et son aptitude à produire un chant épidictique. L'éloge au roi tourne au profit de sa propre figure de poète et, comme Ronsard, le poète sévillan se déguise en Apollon pour assurer la promotion de sa voix.

Pour ce faire, il lie étroitement les chansons du recueil. Quand la *Canción V* évoque la Gigantomachie, à propos de la reconquête de sa ville présentée comme solution définitive au problème de la « force sans mesure », le lecteur se souvient du discours d'Apollon dans la troisième chanson, qui annonçait à Mars une victoire encore plus *esclarecida* que celle sur les géants : la victoire sur les maures de Juan de Austria.

Néanmoins, dans la dernière chanson du livre, le royaume connait une victoire encore plus *esclarecida*[419] que celle de Juan de Austria : la reconquête de Séville entreprise par Fernando III (« *en tantos triunfos i vitorias / la que más te sublima i esclarece, / ¡de Cristo ô ecelso capitán, Fernando*. »). Ainsi, la voix du poète qui chante la gloire de san Fernando acquiert un statut équivalent à celui du dieu musagète. Comme Apollon, Herrera se montre capable de reconnaître les conquêtes qui conjurent

---

[418]« Le thème de la figure d'auteur est inséparable de la notion de canon. Il s'agit d'une stratégie double de défense du caractère canonique de la poésie et de la capacité d'atteindre la propre canonisation comme auteur. » Pedro Ruiz Pérez, *La rubrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, *op. cit.,* pp. 39-40.

[419] Il est important d'attirer l'attention sur l'utilisation des mots « esclarecida/esclarece » dans les deux poèmes : à la *Canción* III il qualifie la victoire à Lepanto avec l'adjectif « esclarecida » et à la *Canción V* il utilise le verbe « esclarecer » pour qualifier la reconquête de Séville.

pour toujours le danger de la « force sans mesure ». Une lyre aussi sublime que celle du dieu solaire doit célébrer Fernando III – et c'est la lyre d'Herrera. Le poète est ainsi capable de mettre sa propre figure d'auteur en relief. Il s'écarte de la simple appartenance à un groupe d'artistes en se déguisant en Apollon pour chanter les victoires de l'« *ecelso capitán* » Fernando.

Si le poète s'assure un statut sublime, le roi, dont les conquêtes sont comparées à la victoire des dieux sur les géants, acquiert un statut céleste. Les chansons des *Algunas obras* permettent d'assimiler le poète au patron des Muses et le roi au principal sujet de la poésie lyrique gréco-latine, les dieux ; la poésie lyrique se projette ainsi dans le futur[420]. L'œuvre est rapprochée de celles des prédécesseurs, comme les *Odes Romaines* d'Horace[421]) et mise en compétition avec elles[422].

### B ) La transmutation des pleurs en écriture : *Obras de Juan de la Cueva* et *Les Amours d'Olivier de Magny quercinois et quelques Odes de luy*

Un legs fondamental de Pétrarque aux poètes du XVIème siècle a été la conscience de l'écriture poétique. Tant par les aspects matériels que par le contenu des poèmes, le *Canzoniere* est un livre qui découle du projet humaniste de se construire par l'écriture[423]. Le poète qui organise le *vario stile* de ses tourments amoureux dans une architecture soigneusement calculée manifeste sa volonté de convertir sa plainte en œuvre poétique[424].

---

[420] Voir : Juan Montero., « La oda en la poesía española del siglo XVI (Ensayo de una trayectoria) », *La oda : II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992*, (ed.) Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 235-236.

[421] Voir : João Aidar Filho, *op. cit.*

[422] Voir: Pedro Ruiz Pérez, « De la teoría a la práctica: modelos y modelización en *Algunas obras* », (dir.) Begoña López Bueno, *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 1997, p. 230.

[423] En ce qui concerne les poètes français, selon Jean Balsamo : « La *persona* de l'amoureux Pétrarque était une fiction qui offrait de nouvelles ressources rhétoriques dans le discours lyrique. Les Français inventaient une comparaison entre Pétrarque et eux-mêmes, en se représentant de la même manière, dans une autre *persona* d'amoureux, et ces comparaisons leur permettaient de mettre en évidence, par contraste ou par excès, leurs qualités propres, amoureuses et poétiques, de faire croire à la sincérité du sentiment qu'ils déclaraient, à sa force, à leur capacité d'honorer la dame qu'ils aimaient. » J. Balsamo., « « Nous l'avons tous admiré, et imité : non sans cause ». Pétrarque en France à la Renaissance : un livre, un modèle, un mythe », *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, (éd.) Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 27.

[424] En fait preuve le sonnet-prologue du recueil que Bembo rend à l'imprimerie en 1530. Celui qui fut l'introducteur du pétrarquisme au XVIème siècle italien, appuie intensément dans ce texte sur l'écriture de ses vers. Il souhaite que son « stil » soit protégé pour que les amants futurs, « queste rime leggendo », puissent apprendre avec ses expériences : « (…) date a lo stil, che nacque de' miei danni, /

Cet héritage est bien reçu par un Pierre de Ronsard qui, dans les *Amours* de 1552, ne se « déguise » pas en Apollon pour simplement faire résonner sa plainte mais surtout pour transformer ses larmes en encre. Cette transformation est flagrante dans les deux derniers sonnets du livre[425]. Dans l'avant dernier, la dame est le récepteur des vers ronsardiens ; elle lit l'œuvre/plaintes de l'amant/poète et « en fait jugement » : « Je suis vrayment heureux & plusque heureux / (…) // Qui list mes vers, qui en fait jugement / (…) ». Dans le dernier sonnet, en évoquant le vœu émis dans les paratextes[426], le poète appuie encore une fois sur la transformation des soupirs en écriture. Le verbe « engraver », utilisé pour symboliser l'encre qui s'imprègne les pores du papier blanc, marque la requête adressée au « saint troupeau »[427] : « Vous saint troupeau (…) / (…) / Si quelque foys vous m'avez abreuvé, / Soyt pour jamais ce souspir engravé, / Dans l'immortel du temple de Memoyre. »

Dans l'aire culturelle espagnole, le geste fondateur de Boscán est marqué, comme on l'a vu, par une forte conscience éditoriale et son projet poétique repose aussi, en grand partie, sur la conversion du chant en écriture. Le désir de transmuer les larmes en encre est manifesté dans le premier sonnet du *Libro II*. En font preuve les mots « *escritos* », « *leer* » et « *versos* » dans les tercets : « *¡Oh, vosotros que andáis tras mis escritos, / gustando de leer tormentos tristes, / según que por amar son infinitos!, // mis versos son deziros*. »

Ce désir d'afficher la matérialité des vers revient dans les poèmes suivants où, comme le souligne Ignacio Navarrete, Boscán *« employs an almost semiotic vocabulary*

---

viver, quand'io sarò spento e sotterra. // Ché potranno talor gli amanti accorti, / queste rime leggendo, al van desio / ritoglier l'alme col mio duro exempio ». Outre la nature pédagogique de son discours, l'auteur affirme encore que les larmes pleurées par l'amant n'existent qu'à l'intérieur de l'œuvre littéraire. Le public est ainsi converti en lecteur, l'histoire amoureuse en création poétique et le poète met en avant sa figure d'auteur.

[425] Le sonnet-prologue, au fil des années, appuiera plus fortement sur la présentation des plaintes comme écriture poétique. Ce poème subit un important changement en 1578 et, le récepteur qui en 1552 était un « voyeur » (« Qui voudra voir … Me vienne voir »), devient explicitement le lecteur : « Qui voudra voir une jeunesse pronte / À suivre en vain l'objet de son malheur, / Me vienne lire (…) »

[426] « Divin troupeau, (…) / (…) / Dans vostre temple engravez ces paroles : // RONSARD, AFFIN QUE LE SIECLE A VENIR, / DE PERE EN FILZ SE PUISSE SOUVENIR, / D'UNE BEAUTÉ QUI SAGEMENT AFFOLE, // DE LA MAIN DEXTRE APPEND A NOSTRE AUTEL, / L'HUMBLE DISCOURS DE SON LIVRE IMMORTEL, / SON CUŒUR DE L'AUTRE, AUX PIEDZ DE CESTE IDOLE »

[427] Comme le souligne Mathieu-Castellani : « Le *Vœu* liminaire et l'ultime sonnet des *Amours* (IV, 4 et CLXXXII, 172), en des énoncés superposables, présentent l'*humble discours* que l'on va lire ou que l'on vient de lire, selon la mise en fiction qui simule une lecture linéaire, comme un message adressé aux Muses et à l'Histoire, paroles non vives mais à *engraver* dans le temple de Mémoire. » Gisèle Mathieu-Castellani, « Poésie et spécularité : la représentation de l'écriture dans les *Amours* de Cassandre », *Revue d'Histoire Littéraire de la Frances*, 1986/4 (nº 86), p. 662

*to mark the shift from hearing to reading*[428] ». A preuve les premiers vers du deuxième sonnet du recueil, profondément marqués par un vocabulaire qui propose la conversion des *llagas* dans un signe visible : « *Las llagas que, d'Amor, son invisibles, / quiero como visibles se presenten* ». Il en va de même dans le troisième sonnet dont le premier tercet révèle que les lecteurs *verán* le « *triste monumento* » de l'amant : « *Por el ancho camino por do fueren / todos verán mi triste monumento / y verán de mi muerte'l gran letrero*. »

Le recueil espagnol que nous allons analyser ici fait lui-aussi preuve d'une forte conscience éditoriale. Il appartient à une période où les auteurs confient plus systématiquement leurs poèmes à l'imprimerie et manifestent dans leur texte cette conscience. Son auteur, Juan de la Cueva, fait partie d'un moment historique pour la poésie espagnole de l'époque. Il fait partie du groupe de poètes sévillans qui rendent, en 1582, leurs poèmes aux presses d'Andrea Pescioni.

Ce geste, individuel et surtout collectif, fait déjà preuve d'un souci inhabituel chez les poètes espagnols. Outre qu'il appartient à cet ensemble de livres publiés chez Pescioni, ce recueil présente des traits assez novateurs pour cette aire culturelle. Contrairement à ce que pourrait laisser croire leur titre, les *Obras* de Juan de la Cueva ne rassemblent pas la totalité de la production poétique de l'auteur.

Le livre, divisé en trois parties (*Sonetos, Canciones y Elegias de Juan de la Cueva* ; *Églogas de Juan de la Cueva* ; *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*), atteste l'attention minutieuse apportée par le poète à la composition d'une anthologie de son œuvre. C'est une nouveauté pour les auteurs espagnols, habitués à publier l'intégralité de leurs textes : le geste d'un poète conscient du rôle de l'œuvre dans l'élaboration de son image d'auteur. Comme bien souligne Núñez Rivera : « *Así pues, una conciencia editora de este calado implica la autopromoción canónica del poeta. Se trata de la imagen exacta que el autor quiere mostrar en un punto concreto de su trayectoria poética*[429]. »

### a) Cueva et Magny : la conversion des larmes en chant et en écriture poétique

[428] Ignacio Navarrete, *op. cit.*, p. 76.

[429] « Une telle conscience éditoriale représente l'autopromotion de l'auteur. Il s'agit de l'image que l'auteur veut montrer dans un moment précis de sa carrière » Valentín Núñez Rivera, « 1582 (Poesía, imprenta y canón) », *op. cit.*, p. 142.

Ce poète, conscient du rôle joué par l'imprimerie dans la diffusion de son œuvre, semble pourtant moins soucieux de convertir, dans ses textes, les plaintes amoureuses en encre et en écriture. Les poèmes des *Sonetos*, *Canciones* y *Elegias de Juan de la Cueva*, par exemple, insistent simplement sur le caractère oral du chant poétique (*canto*). La main de l'amant/poète porte plutôt la lyre qui accompagne le chant que la plume qui grave sur le papier. Les verbes appartiennent à l'univers de l'ouïe (*escuchar*) plutôt qu'à ceux de l'écriture et de la lecture (*escribir, leer*). Dès les premiers poèmes, le *llanto* est converti en *canto*. Les larmes se transmuent en une *voz* accompagnée par l'*amorosa Lira* que l'amant/poète tient entre ses mains.

Prenons par exemple les cinquième et sixième sonnets. Ils affichent la cruauté de l'aimée et l'impuissance de l'amant à se libérer de ses tourments. Au sonnet VI, l'amant vient auprès de la dame, con *tierno llanto*, lui demander une paix qu'il n'obtiendra jamais :

> Llevame mi desseo aquella parte,
> donde jamas mi llanto hizo efecto,
> ni el coraçon dexò de estar sugeto
> a quien en si le dio la mejor parte. (V)
>
> En la guerra cruel, que Amor me haze,
> donde mis ojos muestran su aspereza,
> con tierno llanto de inmortal tristeza,
> con que el alma se ampara i satisfaze.,
>
> Pido a Felicia PAZ, i no le place (VI)

L'impuissance de l'amant et la cruauté de la femme reviennent quelques poèmes plus loin. Au *Soneto 9,* l'amant affiche son état langoureux et son incapacité d'ébranler la bien-aimée. Mais le *llanto* des sonnets cinq et six se convertit en une *dulce voz* accompagnée d'une *amorosa Lira*. L'amant qui pleure cède la place à un poète dont le chant est capable d'émouvoir « *al fiero Marte, i al cruel Netuno* » :

> La dulce voz de mi amorosa Lira
> al fiero Marte, i al cruel Netuno,

ala sobervia i riguroso Iuno,
aplaca, i al gran Iupiter la ira.

El duro Amor de compassion suspira,
vencido de mi mal tan importuno,
i en ti sola no haze efeto alguno
mi canto i mi dolor, quel Mundo admira.

Ce poème évoque ainsi les éléments centraux des sonnets précédents pour transformer l'amoureux en poète. Les larmes qui tombent de ses joues se convertissent en voix et la création poétique prend le pas sur la simple exposition des souffrances. Cette conversion, amorcée dans les premiers sonnets, ne se limite pas à ce début, elle marque encore le centre du livre et sa fin. Le *Soneto* 65, par exemple, affiche la cruauté et l'indifférence de l'aimée. On pourrait interpréter ce texte comme l'expression du malheur ressenti par un amant langoureux. Mais l'utilisation massive d'un vocabulaire de l'ouïe convertit les plaintes en chant. Ce ne sont pas les gémissements langoureux de l'amant que le vent emporte, c'est sa voix qui s'envole « (…) donde el viento / la quisiere llevar (…) ». La transformation de l'amant en poète inspiré est encore renforcée par l'image très parlante des vers 3 et 4 où, comme Orphée, l'amant affiche sa capacité à émouvoir les monts et les animaux : « *con mis quexas, los montes conmoviendo, / i las fieras, que oyen lamentarme* ».

Vais Señora huyendo de escucharme,
i yo porque me oigays os voi siguiendo
con mis quexas, los montes conmoviendo,
i las fieras, que oyen lamentarme.

Muchas vezes procuro refrenarme,
vuestra voluntad dura conociendo,
i al punto a mi yo proprio reprehendo,
pues no tiene otro bien Amor que darme.

Dexo mi voz que vaya donde el viento
la quisiere llevar, a ser oida,

aunque sea entre plantas i animales.

Yo quedo en la congoxa i mal siento,
temiendo si sereis desto ofendida,
pues os aira tanto oir mis males.

Le processus se poursuit au *Soneto 66*, où les *quexas* que l'amant adressait à la *voluntad dura* de la bien-aimée se convertissent explicitement en *canto*. L'amant langoureux se transforme dans un barde qui chante, accompagné des nymphes qui habitent le fleuve de sa ville natale (« *Tras mi traigo de Betis todo el coro* »). Un parallèle s'établit entre les deux premiers vers des quatrains du sonnet. La paire *lloro/llanto* du premier quatrain se convertit, dans le deuxième quatrain, en *coro/canto*. L'indifférence de l'aimée reste inébranlable. Elle sert d'élément de liaison entre les quatrains car, ni le *llanto* de l'amant ni le *canto* du poète ne peuvent la bouleverser :

Toda la Noche i todo el Dia lloro,
sin refrenar jamas la fuerça al llanto,
con que suelo causar al Mundo espanto,
i no muevo a piedad ala que adoro.

Tras mi traigo de Betis todo el coro,
i suspendo su curso al triste canto,
i no se mueve un coraçon de canto,
ni un pecho altivo, a quien umilde onoro.

Dans un autre endroit hautement significatif du recueil, sa fin, l'amant saisit la lyre pour proférer son chant mélodieux. Dans le dernier sonnet (*Soneto 110*), qui porte sur la constance de son amour, l'amant révèle à sa dame qu'elle sera le seul objet loué par sa *lira* : « *Que vivo o muerto, libre o en cadena / os tengo de querer, i solo en esto / dar a mi vida fin, gloria a mi lira* ». La cruauté inébranlable de la bien-aimée est ainsi proportionnelle à la pérennité des sentiments de l'amant. Dans le dernier vers du poème,

les larmes ne sont pas les seuls produits de cette relation conflictuelle : il en découle également la possibilité de glorifier la lyre du poète (« *gloria a mi lira* »)[430].

Le recueil de l'auteur sévillan, caractérisé par un soin éditorial peu habituel chez les poètes espagnols, semble peu préoccupé de souligner la matérialité de l'écriture. Le début, le milieu et la fin des *Sonetos, Canciones y Elegias* montrent davantage un barde qui chante qu'un écrivain qui promène sa plume sur le papier. Cette impression se renforce si on met ces textes en parallèle avec ceux de Ronsard. L'amant des *Amours*, dont la dame lit les vers et dont les soupirs seront *engravés* au *temple de Memoyre*, est plus soucieux que celui de Cueva de montrer la transmutation de ses pleurs en écriture.

Il en va de même dans un autre recueil français, tout aussi marqué par un vocabulaire de la lecture et de l'écriture et par la transformation des pleurs en encre : *Les Amours d'Olivier de Magny Quercinois, et quelques Odes de Luy*, publiées en 1553. A preuve, le premier et le dernier sonnet des *Amours* du Quercinois. Le sonnet-prologue reprend le « Qui voudra *voyr* … Me vienne *voir* … Il *voirra* » de Ronsard, en affichant encore davantage la matérialité de l'écrit : « Qui le croira, bien que je *l'escrive* (…) / (…) // Je *n'escri* rien que du vray ne derive ». Le dernier poème fait écho au vœu ronsardien adressé aux Muses, le Quercinois souhaitant voir son nom *engravé* au temple du « troupeau enfanté » : « Et le troupeau enfanté de Mémoire, / *Graver* mon nom au temple de sa gloire / Pour immortel aparoistre en tous lieux ».

Au long de son recueil, Magny continue d'afficher la matérialité de ses vers. Par exemple, dans le sixième sonnet où il mentionne Cassandre, Délie et Olive pour élever le nom de sa dame au-dessus du leur : « Voire si hault en degré la mettrois, / Qu'à son renom n'aprocheroient ces trois, / Delie, Olive, et Cassandre la sage. » Magny se sert ainsi de Ronsard, Du Bellay et Scève pour caractériser sa propre entreprise. Le discours sur la poésie de l'autre, comme le rappelle Mathieu-Castellani, « est aussi discours du poète sur son écriture et sa différence[431] ».

Comparés aux sonnets espagnols analysés plus haut, ces poèmes révèlent deux postures différentes : d'un côté, nous avons affaire à un auteur soucieux de présenter la matérialité de son texte poétique – un poète qui veut afficher dans son texte les marques

[430] Si l'amant termine ce texte en maniant l'instrument d'Apollon, au sonnet précédent il affirmait déjà la nature harmonieuse de sa voix. Au *Soneto 109* le *canto* de l'amant est utilisé par l'amour pour montrer « de gente en gente » l'étendue de ses sentiments : « Lleva de gente en gente Amor mi canto / por dar exemplos de su eroico hecho, / i gloriarse de encender un pecho, / que sin saber de Amor vino a'mar tanto ».

[431] Gisèle Mathieu-Castellani, *op, cit.,* p. 660.

que sa main a laissées sur la feuille ; de l'autre, nous sommes en présence d'un poète qui convertit, dans ses textes, les plaintes de l'amant (*llanto*) en une matière sonore qui est accompagnée par la lyre (*canto*). La Cueva se refuse à instaurer, à l'intérieur du livre, une mise en abyme qui attire l'attention du lecteur sur la matérialité des textes. L'écriture semble peu soucieuse de parler d'elle-même.

Néanmoins, quand on analyse d'autres textes du recueil espagnol, on constate que La Cueva ne se présente pas seulement comme le barde qui manie habilement sa lyre, il veut également afficher la matérialité de ses vers et se montrer conscient des enjeux de la publication imprimée de ses poèmes.

### b) « Je n'escri rien qui du vray ne derive » et « que no do al vano Vulgo mis querellas » : l'écriture et ses enjeux dans les premiers sonnets de Magny et de la Cueva

Qui le croira, bien qu'en vers je l'escrive,
Que pour mon mal, difficile à celer,
Un ardant feu se voye estinceler
Dans la froideur d'une glace si vive ?

Je n'escri rien qui du vray ne derive,
Mais si quelqu'un ne croit à mon parler,
Voye ma Dame, et sans plus loing aller,
Il trouvera la froidure nayve.

Regarde après mon cueur jà consumé,
Il le verra vivement alumé
Du cler rayon de sa beauté celeste :

Et cognoistra que sa dure foiduer
Alume en moy la devorante ardeur
Et le brazier qui me brusle et moleste.

Cuantos oyran mis lastimas riendo,

cuando mas mi dolor les representen
i no dudo qu'en platicas las cuenten,
diferentes que yo las voi sintiendo.

I sin considerar qu'estoi muriendo,
por devaneos mios las sustenten,
POR que agenas pasiones no se sienten,
sino es del qu'esta en ellas padeciendo.

Al que sabe de Amor las mias le ofresco,
QUE'l sabio puede mucho, aunque esté solo;
que no do al vano Vulgo mis querellas,

Solo al que siente el mal, que yo padesco
PUES sola una centella, que da Apolo,
alumbra mas que todas las estrellas.

Ces poèmes, qui soulignent d'emblée les difficultés de la communication entre le poète et le public (« Qui le croira, bien qu'en vers je l'escrive » ; « *Cuantos oyran mis lastimas riendo* »), semblent révéler une nette différence dans la manière dont chaque auteur se présente. Le poète français exhibe la nature paradoxale de ses tourments (« Un ardant feu se voye estinceler / Dans la froideur d'une glace si vive »), tout en mettant en valeur la matérialité du poème et le travail d'écriture. Il se présente la plume en main. Si Magny s'apprête à convertir le récepteur de ses vers en lecteur, La Cueva semble moins soucieux de la matérialité du livre imprimé. A la différence de celui du Quercinois, son sonnet est moins lié à la vue qu'à l'ouïe. A preuve, le premier quatrain, qui présentent les *lastimas*/vers de l'amant/poète comme une matière transmise de la bouche à l'oreille. Ceux qui se moquent de l'amant le font à partir de ce qu'ils ont entendu et qu'ils répètent oralement (« *i no dudo qu'en platicas las cuenten* »). Le verbe *oyran* résonne avec les mots *platicas* et *cuenten*. L'auteur semble ainsi décrire la manière dont l'œuvre poétique est diffusée au seizième siècle[432] – ce qui tranche totalement avec ce qui fait La Cueva, qui organise l'anthologie de ses textes et la confie à l'imprimerie.

[432] Voir: Jaime Moll, "Transmisión y público de la obra poética", *Edad de Oro*, IV, 1985, pp. 71-85.

Si une partie du sonnet de La Cueva est profondément marquée par un vocabulaire qui évoque la transmission orale des vers/*lastimas*, le texte de Magny est saturé de verbes liés à la vue. L'affirmation du travail d'écriture, au début du sonnet (« qu'en vers je *l'escrive* »), résonne dans le poème entier. Dans les vers suivants, la relation entre le livre et son lecteur est toujours celle de voir et d'être vu.

En reprenant la fameuse structure utilisée par Ronsard (« Qui voudra *voir* … Me vienne *voir* … il *verra* ») en « Mais si quelqu'un … Voye ma Dame … Il trouvera … Regarde après mon cueur … Il verra », Magny met en relief la matérialité des vers, car voir la dame et regarder le cœur de l'amant signifie examiner une feuille où le poète a tracé avec la plume[433]. La conversion des plaintes en écriture est, chez le Quercinois, encore plus explicite que chez Ronsard.

La comparaison entre les sonnets-prologues de Magny et de La Cueva manifeste l'écart entre les deux auteurs. Le poète espagnol se montre peu soucieux d'afficher son travail d'écriture. Mais, si son vocabulaire est moins directement lié à l'écriture, il serait imprudent d'en conclure qu'il ne se soucie pas de la matérialité du poème. Si le poème n'est pas explicitement lié à l'écriture, il l'est implicitement. Il s'efforce de protéger son œuvre d'une partie de son public, en anticipant l'hétérogénéité des lecteurs auxquels le recueil s'expose. Ce qui revient à sensibiliser le public aux enjeux de la publication d'un livre imprimé.

Le recueil de La Cueva, comme celui de Magny, ne se limite pas à présenter les tourments d'un amant langoureux. Il s'adresse au public pour mettre en garde contre la mauvaise interprétation de ses vers et pour les protéger du « vano Vulgo ». De cette adresse découle l'image qu'il veut donner de lui : un poète conscient que sa figure d'auteur dépend de la manière dont ses vers seront accueillis.

Protéger l'œuvre de lectures erronées est une nécessité pour l'auteur qui livre ses vers aux presses. Éprouvant le sentiment de perdre le contrôle de sa création, il tâche

[433] Magny semble appuyer plus intensément que Ronsard sur la présentation de son travail d'écriture. Si le Vendômois, avant de présenter ses plaintes comme matière poétique, « invite » son lecteur à interpréter le poème amoureux comme miroir de la peine, Magny semble depuis le départ présenter l'« histoire amoureuse » comme travail de l'écriture. Sur la présentation ronsardienne des plaintes en tant que matière poétique, Mathieu-Castellani souligne que : « (…) les *Amours* sont ainsi le lieu où se met en scène leur énonciation ; les poèmes disposent çà et là des marques qui sont les sites privilégiés où l'écriture réfléchit sur sa visée et sur ses moyens, et où par là même elle indique en pointillé un mode de lecture en deux temps : au premier moment, où s'effectue la séduction du lecteur, dont est « prise » la bienveillance, et qui doit accepter la fiction du poème amoureux miroir de la peine, doit succéder le moment d'une lecture détachée du premier contexte, et rendue sensible au travail de l'écriture, et à l'inscription de la trace. Pris au piège de l'énoncé, le suffisant lecteur est appelé pourtant à s'en défaire, en portant attention à l'énonciation. » G. Mathieu-Castellani, *op. cit.,* pp. 663-664.

d'élaborer des mécanismes de protection. C'est la première fois qu'un poète se voit obligé de donner une unité à un groupe hétérogène de lecteurs « afin de mettre en lumière la visée de son œuvre et ses conditions d'efficacité[434] ».

L'auteur est également, à cette époque, témoin des changements par lesquels passe le travail d'exégèse des textes. L'écriture n'est plus le relais d'une vérité qui provient de son extérieur (comme dans les textes sacrés). Appartenant désormais à un univers séculier, elle se présente comme une réalisation qui contient son propre sens[435]. L'« intention d'auteur » est déterminée exclusivement par la dynamique que les signes établissent à l'intérieur de l'œuvre. Le poète se rend donc compte que l'interprétation de son œuvre est fondamentale dans la construction de l'image qu'il souhaite présenter à son public. La Cueva, dans le sonnet commenté plus haut, manifeste une telle conscience.

Parmi les stratégies de protection adoptées par ces auteurs, les références au public et les adresses au lecteur sont les plus communes. Comme le souligne Pedro Ruiz Pérez, « *a medida que el vinculo entre escrita y publicación se hace más estrecho aumentan las referencias al público y la profundidad de los juicios sobre él*[436]. » Ces références au public postulent un récepteur ignorant, incapable de juger l'œuvre qui vient de paraître[437].

L'auteur s'efforce, en général dans les paratextes, de protéger sa création. Dans les paratextes de Cueva figure une élégie qui anticipe les « *golpes* » qu'il pourrait recevoir du « *Barbaro* ». L'auteur établit une séparation tranchée entre le récepteur ignorant et le savant :

De cuantos as de ser reprehendido,

---

[434] Emmanuel Buron, « Le sens de la publication – pour une pragmatique du support imprimé », *Nouveaux aspects de la culture de l'imprimé : questions et perspectives (XVe-XVIIe siècles)*, (réunies par) Grégoire Holtz, Genève, Droz, 2014, p. 297.

[435] Voir : Manfred Tietz, « Zur Frage der Legitimität der Literatur im Siglo de Oro. Die Thematisierung der Leidenschaften in religiösen und profanen Texten », (ed.) Wolfgang Matzat et Bernhard Teuber, *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, pp. 267-292 et « Profane Literatur und religiöse Kultur im Siglo de Oro », (ed.) Wolfram Nitsch et Bernhard Teuber, *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanichen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München, Wilhelm Fink, pp. 23-40.

[436] « À mesure que la relation entre l'écriture et la publication devient plus étroite, augmentent les références au public et la profondeur de l'opinion qu'on se fait sur lui » Pedro Ruiz Pérez, « Aristarco y Zoilos : límites y margenes del impreso poético en el siglo XVI », *op. cit.,* p. 356.

[437] « (…) se trata de una instancia ignorante, caprichosa y arbitraria, ideas en que insiste el escritor como vía para neutralizar posibles desafecciones del público hacia su obra. » P. Ruiz Pérez., *ibid.*

O Libro mio, i cuantos sin prudencia
an de intentar que seas destruido.
Sufre sus duros golpes con paciencia,
i en tus persecuciones solamente
admite de los sabios la sentencia.
Haz distinción del Barbaro al prudente,
que no será razón que sean iguales
lo qu'en un caso, el uno, i otro siente.

C'est la voix de l'auteur qu'on entend dans ce texte, d'un auteur conscient des enjeux de la publication d'un livre imprimé[438]. L'auteur parle de sa création pour tâcher de la protéger de la myriade de lecteurs qui franchira les limites du recueil. L'élégie établit un lien étroit entre l'écriture et la publication car, comme le soulignait Ruiz Pérez, l'auteur insiste sur le jugement qu'il porte sur son public.

Ce jugement est également porté dans un autre poème des paratextes du livre où La Cueva lance des invectives contre ses détracteurs et contre les « *Barbaros* » qui liront ses vers :

Según te agrada, a cada uno aplicas,
alabas necios, vituperas sabios,
su bien, o mal depende de tus labios,
con que al que quieres matas, o deificas.
(…)
Hazeste Aveja, i ponçoñosa Araña,
tocas el Nectar, buelveslo en veneno,
i en Ambrosia conviertes la Cicuta.

Assi tu lengua a los que alaba daña,
que no toca su tossigo en el bueno,

[438] Nous sommes bien conscients que, comme souligne François Rigolot, le discours préfaciel n'est pas « nécessairement « l'autre du texte ». Si le texte est un lieu de fictions, et donc de mensonges (…) la préface n'est pas obligatoirement un *lieu de vérité* où les fictions n'auraient plus cours (…) » F. Rigolot., « Le statut du discours préfaciel dans les *Amours* de 1552 », *Ronsard en son IVe centenaire*. I *Ronsard hier et aujourd'hui*. Genève, Droz, 1988, p 18. Néanmoins, dans le poème que Cueva adresse à son propre livre, nous pensons que c'est la voix du poète qui se fait entendre dans invectives contre ses détracteurs.

qu'en tu parcialidad, i en ti executa.

Ces vers, comme l'élégie, parlent de la réception du livre et des critiques qu'il recevra. Le poète distingue les rustres de ceux qui savent juger une œuvre littéraire. Il s'adresse directement à celui qu'il appelait « *Barbaro* », dont la main convertit en poison tout ce qu'elle touche. Il protège le livre en vitupérant contre ses détracteurs.

Ce discours « protecteur » ne se limite pas aux paratextes. Le « *Barbaro* » de l'élégie se retrouve dans le « *Vulgo* » du sonnet-prologue. Les blâmes infligés au livre tiennent à ce qu'il a mal exprimé les tourments de l'amant. Le discours protecteur propre à l'appareil préfaciel pénètre dans le recueil et le public, habitué à commencer la lecture du recueil amoureux avec l'exposition des souffrances de l'amant, ouvre le livre de La Cueva pour l'entendre vitupérer contre ses ennemis.

Dans le premier sonnet des *Sonetos, Canciones y Elegias,* La Cueva crée un lien ingénieux entre les poèmes des paratextes et ceux du recueil proprement dit. Cette manœuvre habile lui permet de faire pénétrer la voix consciente de l'auteur à l'intérieur de l'histoire d'amour. Dans le sonnet-prologue, la voix de La Cueva (personnage historique) se mêle à celle du personnage poétique. Ce mélange permet d'apporter une « polyphonie » enrichissante au discours du *je* poétique. La Cueva réussit ainsi une manœuvre que ses rivaux s'efforcent aussi de pratiquer : convertir les plaintes amoureuses en matière poétique.

L'amant qui, dans le sonnet-prologue, offre ses « *passiones* » exclusivement à celui qui connaît l'Amour (« *Al que sabe de Amor* »), équivaut au poète qui, dans l'élégie, offrait ses vers seulement aux « *sabios* » (« *admite de los sabios la sentencia* »). Le mot *sabios* est d'ailleurs utilisé dans les deux poèmes pour caractériser les destinataires des vers/plaintes. La ressemblance entre les deux poèmes nous amène à considérer plus attentivement le premier tercet du sonnet-prologue. Grace à l'ingénieuse connexion avec l'élégie, son vers initial (« *Al que sabe de Amor las mias ofresco* ») dépasse la simple référence à l'univers amoureux. La confession de l'amant se rapproche ainsi de celle du poète qui, dans le discours paratextuel, destinait ses vers exclusivement « *Al que sabe de* poesía ». L'auteur qui parlait dans les paratextes mêle ainsi sa voix à celle du personnage poétique. Les *lastimas, passiones* et *Amor*, de leur côté, fréquemment associés de manière exclusive à l'univers amoureux, se convertissent, dans ce texte, en écriture.

Ceci nous invite à revenir sur la comparaison entre Magny et La Cueva, pour réduire l'apparent écart entre eux, pour la transmutation des larmes en encre et la « *consciencia de la escritura* ». Si le Français utilise la matérialité des poèmes pour former son image d'auteur, La Cueva fait lui aussi preuve d'une conscience poétique aiguë.

Avant d'exposer les tourments de l'amant, le Quercinois tâche de convertir ses larmes en matière poétique et met en valeur sa plume. Il incarne ainsi parfaitement l'attitude du poète qui souhaite rappeler les étapes de la production du livre et, en se montrant au travail, faire la promotion de sa personne : « Ce qui n'est qu'un livre imprimé pour l'acheteur et le lecteur reste pour l'écrivain le produit de sa création, dont il tâche parfois de rappeler les étapes de la genèse, et la substance de sa personne, qu'il tente de promouvoir en la représentant par l'image d'un poète au travail[439]. »

La Cueva, de son côté, adopte moins cette « image d'un poète au travail ». Il ne se montre pas dans son cabinet mais forme plutôt l'image d'un poète qui, dans les coulisses, traite des enjeux de la publication de son œuvre. Il esquisse la figure d'un auteur conscient que son image dépendra intégralement de la manière dont son œuvre sera interprétée : le livre est le fils des mains qui l'écrivent tout autant qu'il est le père de l'image de l'auteur. Ainsi, le poète ne souhaite pas seulement protéger son livre mais également se montrer conscient des dangers que court une publication entièrement dépendante de la lecture que l'on en fera.

Comme on l'a vu, le sonnet de l'Espagnol semblait, comparé à celui de Magny, moins soucieux d'afficher la conversion des plaintes en écriture. Néanmoins, grâce aux liens établis avec les paratextes, le sonnet-prologue relève moins du témoignage des souffrances amoureuses que de la trace laissée par le poète sur la feuille de papier. Les larmes ne sont pas converties en création poétique liée à la voix et au chant. Elles sont plutôt présentées comme appartenant au travail d'écriture.

### c) Les derniers poèmes du recueil

Dans le dernier poème de ses *Amours*, Olivier de Magny utilise l'intertexte ronsardien pour transformer l'amant en poète et pour transmuer les plaintes en encre qui sera *engravée* sur la feuille blanche et sur le *temple de Mémoire* (« Et le troupeau

[439] François Rouget, *op. cit.,* p. 21.

enfanté de Memoire, / Graver mon nom au temple de sa gloire / Pour immortel aparoistre en tous lieux »). Avant d'analyser plus attentivement ce texte, il importe d'attirer l'attention sur quelques poèmes disposés au long du recueil. Ils montreront que l'affirmation du sonnet-prologue, qui insiste sur la nature écrite des vers (« Qui le croira, bien qu'en vers je *l'escrive* »), résonne dans d'autres poèmes. Ainsi, l'image du poète qui manie sa plume ne se limite pas au seuil du recueil.

À preuve, le Sonnet VI, brièvement analysé plus haut. Il parle, d'une manière oblique, de l'œuvre de Magny. A la différence du premier sonnet, l'auteur ne s'y montre pas dans son cabinet, en train d'écrire. C'est en évoquant les vers d'autres poètes qu'il parle de ses vers – et parfait son image d'auteur :

Divin Salel, de qui l'ancre dorée
Plante à ton loz un Laurier verdissant,
Dans le milieu du pourpris florissant
De nostre France, amplement honnorée,

Que d'Apollon la faveur desirée,
N'est en mon vers l'obscur éclercissant,
Comme des tiens il est éblouissant
Les yeux plus vifz et sa torche Etherée !

J'enrichiroy de cent mile couleurs,
Les raritez, les beautez, et valeurs,
De ma Déesse, ornement de nostre age,

Voire si hault en degré la mettrois,
Qu'à son renom n'aprocheroient ces trois,
Delie, Olive, et Cassandre la sage.

Magny fait ici l'éloge de Hugues Salel, poète de la première moitié du siècle rendu célèbre par sa traduction en décasyllabes de *L'Iliade*. Le « Divin Salel » a enrichi par son œuvre une France déjà « florissante ». Cette plume inspirée tranche pourtant avec celle de Magny. L'obscurité des vers de celui-ci (v. 6) diffère complètement de l'éblouissement produit par l'œuvre de son compagnon. Les services rendus par

Apollon ne sont pas égaux pour les deux poètes : « Que d'Apollon la faveur desirée, / N'est en mon vers l'obscur éclercissant, / Comme des tiens il est éblouissant ».

Au-delà de l'auto-répresentation du deuxième quatrain (« N'est en *mon* vers […]), la mention d'un autre auteur est, pour Magny, une façon de parler, de biais, de sa propre création poétique. La poésie parle de la poésie. En affichant le trait éblouissant de l'œuvre de son compagnon, Magny montre ce qu'il veut accomplir dans ses propres vers car, comme le dit G. Mathieu-Castellani, parler de la poésie d'autrui est une façon oblique de parler de la sienne[440].

Magny ne se limite pas à faire l'éloge de son compagnon et à se comparer avec lui. En regrettant de ne pas avoir la plume inspirée de Salel, il laisse ouverte la possibilité d'un démenti, ce qui, pour la représentation de l'écriture, est encore plus significatif que le panégyrique du compagnon. Il rêve de manier la plume inspirée de Salel permettrait une célébration encore plus riche de sa « Déesse », ce qui lui permet de ne plus parler de son œuvre de manière oblique mais directement. La dame devient une création de son ingéniosité, qui tient son existence du poète et dépend de sa plume. Affirmer qu'un poète plus talentueux enrichirait les « raritez » de sa bien-aimée donne la mesure de son ambition.

C'est encore plus évident si l'on rapproche ce texte du sonnet-prologue, où le poète invitait le lecteur à *voir* sa dame (« *Voye* ma Dame, et sans plus loing aller »). Si l'exhortation suggérait que la dame est une représentation de la création poétique (voir la femme signifie voir mon œuvre), cette suggestion se confirme dans le Sonnet VI. Ainsi, le poète, n'invite pas le lecteur à simplement contempler sa dame mais à voir le produit de son ingéniosité, ce qui émane de la main qui écrit sur le papier.

Les derniers vers du sonnet renforcent la transformation de la bien-aimée en matière poétique. Le Quercinois, pour montrer ce qu'il ferait avec la plume inspirée de Salel, mentionne la Délie de Scève, la « sage » Cassandre de Ronsard et l'Olive de Du Bellay. Il serait en mesure de placer la renommée de sa dame au-dessus de la leur (« Qu'à son renom n'aprocheroient ces trois »). Il inscrit ainsi sa bien-aimée dans le groupe des femmes déifiées par ces trois poètes, créatures moins de chair que d'encre.

L'intertexte avec l'œuvre d'un autre poète revient à un autre endroit hautement significatif : le centre du recueil. Au sonnet L, *L'Olive* de Du Bellay est une nouvelle fois mentionnée comme un modèle à suivre. Le Quercinois demande à l'Angevin de lui

[440] Voir supra, n. 435.

apprendre à bien composer son œuvre : « Enseigne moy de quel Cygne tu pris / Les aeles d'or dont si legerement ». Il aspire ainsi à jouir de la même ardeur dont fut possédé Du Bellay (« L'ardeur aussi de quoy tu fus espris »). Cette ardeur signifie, pour Magny, la capacité de bien « décorer » son aimée : « Monstre le moy, à fin que je decore / L'exquise fleur et gemme que j'adore, / L'idolatrant d'une amour violante. » Cette révélation fait écho aux premiers poèmes du livre en présentant à nouveau la dame comme une création de l'ingéniosité du poète. Posséder la plume inspirée de Du Bellay assure au poète la capacité d'enrichir les « raritez » de sa bien-aimée. L'éloge de l'autre poète permet de forger l'image qu'on souhaite transmettre à ses lecteurs, d'un auteur conscient de son travail de composition.

Le poète récuse ainsi la « lecture confessionnelle » que l'on pourrait faire. Il ne faut pas chercher un témoignage amoureux. Les larmes ne représentent pas un vécu ; l'éloge de la dame n'est pas le portrait d'une personne réelle. Nous devons les considérer comme la création d'un esprit ingénieux. Les poèmes parlent ainsi de leur propre existence et le poète affiche sa condition de créateur.

La Cueva lui-aussi récuse cette « lecture confessionnelle ». Mais ses poèmes sont liés au chant plutôt qu'à l'écriture : le *llanto* est *canto*. Il insiste donc moins sur la présentation de la dame comme création de sa plume. Il fait moins référence à ses compagnons pour traiter de sa propre création. Son écriture est moins soucieuse de parler d'elle-même.

Mais l'opposition n'est pas si nette, car on trouve dans les poèmes placés aux extrémités du recueil un discours équivalent à celui du poète français. La Cueva cherche à bouleverser le modèle confessionnel propre au pétrarquisme tant dans son sonnet-prologue que dans la *Canción a Diana* placée à la fin du recueil où, au lieu du discours chrétien d'un amant qui demande la sublimation des sentiments amoureux, on trouve un poète soucieux de la destinée de ses vers.

L'intertexte avec le dernier poème du livre de Pétrarque est explicite dès le premier mot de la chanson qui commence par une adresse à une vierge : « *Virgen que tu pureza conservando* ». La référence au *Canzoniere* se poursuit avec les prières adressées à la sœur d'Apollon : « *no estes a mi plegaria desviada, / dale el piadoso oido* » ; « *già mai ti volsi, al moi prego t'inchina, / socorri a la mia guerra, / bench'i' sia terra, et tu del ciel regina* ». Le poète révèle ensuite la raison pour laquelle il demande la protection de la déesse. Cette demande fait écho au sonnet-prologue, qui établissait une différence entre le *Vulgo* et le *Sabio*, et à l'appareil préfaciel. Ces prières

ne proviennent pas, comme chez Pétrarque, d'un amant/poète qui cherche à purifier un amour terrestre en consacrant ses vers à la Vierge[441]. Elles tiennent avant tout à la relation de l'auteur avec les vers qu'il a confiés à l'imprimerie. Les « *amparo i guia* » souhaités relèvent de la nécessité d'anticiper les différentes interprétations que l'on pourrait faire de sa création poétique :

> i sea de ti oido
> mi canto, i de tu mano levantada
> la umilde i temerosa Musa mia,
> siéndole amparo i guía
> contra el furor del enemigo airado
> que ya le muestra el braço levantado.

Ces prières ne relèvent pas du travail de composition. Le poète ne s'adresse pas à la déesse pour qu'elle inspire sa plume. C'est à un examen rétrospectif que nous avons affaire. L'auteur présente l'œuvre déjà composée pour qu'elle puisse jouir de la protection de Diane. Si, à l'entrée du recueil, La Cueva offrait au lecteur *sabio* ce qu'il était sur le point de lire (« *Al que sabe de Amor las mias le ofresco* »), dans son dernier poème, il respecte la séquence temporelle propre à la lecture et traite de ce que nous venons de lire. Les poèmes ont déjà échappé à leur auteur. Ils ne pourront désormais compter qu'avec la protection de la déesse contre le « *furor del enemigo airado* ».

Si nous rapprochons cette chanson du dernier sonnet des *Amours* de Magny, nous constations que celui-ci, comme La Cueva, parle des poèmes que nous venons de lire. Il qualifie les poèmes précédents de soupirs arrachés à son sein : « Tous ces soupirs j'arrachoy de mon sein ». Ce regard rétrospectif permet aux deux poètes, chacun à sa manière, d'affirmer le contrôle sur leurs vers, parachevant ainsi leur image d'auteur.

Chez Magny, le dernier poème insiste moins sur la relation de l'amant à l'aimée que sur la relation du poète à ses vers. La « guérison » pour un cœur souffrant et la sublimation des sentiments amoureux ne sont mentionnées que pour être directement liées à la création poétique. Désirer que la dame « adoucisse » les douleurs ressenties signifie avant tout l'envie de voir ses propres vers consacrés. Une fois de plus, l'amant

[441] "Se dal mio stato assai misero et vile / per le tue man' resurgo, / Vergine, i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la língua e 'l cor, le lagrime e i sospiri" (vv. 124-128).

se transforme en poète et le lecteur est témoin d'une transmutation des « soupirs » en création poétique :

Tous ces soupirs j'arrachoy de mon sein
Et de ces pleurs je distilloy ma force,
Lors qu'apasté d'une gentille amorce,
Je poursuyvoy l'effet d'un beau dessein.

Puisse cest œil, cest esprit, ceste main,
Qui m'esblouyt, m'affoiblit, et m'enforce,
Adoucissant la douleur qui me force,
Les bien heurer d'un recueil bien humain.

Puisse Apollon sur les nerfz de sa lyre,
De mes fredons les plus mignardz eslire
Pour les chanter à la table des Dieux.

Et le troupeau enfanté de Mémoire,
Graver mon non au temple de sa gloire
Pour immortel aparoistre en tous lieux.

Si les quatrains évoquent la relation de l'amant avec sa dame (soupirs, pleurs, douleur, etc.), les tercets cassent cette relation en transformant l'aimée en produit de l'ingéniosité du poète. Les soupirs se confondent avec les poèmes[442]. Cette interprétation peut se fonder sur le parallélisme entre les vers cinq et neuf. Tous deux commencent par le verbe « puisse » et forment une prière. Au vers cinq, elle semble encore appartenir à la relation amoureuse : l'amant demande à sa bien-aimée d'apaiser (« bien heurer ») ses souffrances. Mais aux vers 9-11 la prière s'adresse à Apollon pour qu'il choisisse, parmi les « fredons » du poète, les plus « mignardz ». Or, ces « fredons » ne sont rien d'autre que les « soupirs » du premier vers, que les « pleurs » avec lesquels l'amant « distillait » sa force. La demande à la dame d'« adoucir » les

[442] « « Souspirer », c'est évidement *écrire* des *Souspirs* (autre nom possible d'un recueil de vers amoureux), comme « roull(er) ces larmes » c'est *écrire* des *larmes…* » G. Mathieu-Castellani., *op. cit.*, p. 662.

douleurs équivaut donc à la demande au dieu solaire. Dans les deux cas, le poète veut attirer l'attention sur sa création poétique et réussir son travail de composition.

La transmutation des soupirs en matière poétique revient encore plus nettement à la fin où, en évoquant à la fois le *Vœu* liminaire et l'ultime sonnet des *Amours* de Ronsard, Magny présente ses pleurs comme un livre-objet dédié aux Muses. En effet, dans son *Vœu* liminaire, Ronsard qualifie son « humble discours » comme un « livre immortel » qu'il append au temple des Muses. Ces mots résonneront dans le dernier sonnet où il présente ses poèmes comme un « soupirs engravé » « Dans l'immortel du temple de Memoyre ». Les mots « troupeau », « mémoire », « graver » et « temple », utilisés par Magny à la fin de son dernier sonnet, renvoient donc le lecteur immédiatement à Ronsard. Le Quercinois, une fois de plus, fait appel à l'œuvre d'un compagnon pour parler de ses propres vers et le renvoi à Ronsard permet d'insister fortement sur la matérialité des vers. Les « soupirs » du premier vers ne sont pas seulement une matière poétique. À l'exemple du Vendômois, Magny les présente comme un livre : une substance assez matérielle pour être gravée au temple des Muses.

Le poète qui affiche, au premier vers du recueil, l'image de sa main en train d'écrire (« Qui le croira, bien qu'en vers je *l'escrive* »), traite encore de l'écriture dans ses derniers vers. Celui qui, au début, se montrait dans son cabinet fait, à la fin, des vœux pour que sa création résiste à la corruption imposée par le temps. Les prières du dernier sonnet du recueil ne sont pas une simple façon de parler de son œuvre, elles disent la conscience de forger une image d'auteur. Le poète se confond avec ses vers et leur pérennité tient à la manière dont cette image sera reçue par la postérité. L'atteste l'avant-dernier vers du sonnet où Magny décide de subvertir la demande ronsardienne de voir ses soupirs/vers gravés (« Soyt pour jamais ce soupir engravé »). Il sollicite plus directement les Muses en leur demandant de graver son nom dans leur temple : « Graver mon nom au temple de sa gloire ». La transmutation des soupirs en vers atteint ainsi une sorte d'acmé : les soupirs de l'amant ne sont pas seulement l'équivalent de la création d'un poète inspirée, ils sont l'image même du poète.

Cette conscience que Magny affiche dans son dernier sonnet, on la retrouve dans l'ultime poème du recueil de Juan de la Cueva, qui associe l'image du poète au texte qu'il a produit. Si Magny souhaite voir son nom *gravé*, La Cueva veut « *que mi canto / pueda vivir* ». L'immortalité de son chant représente ainsi la pérennité de son nom. Néanmoins, à la différence du poète français, l'Espagnol ne manifestera pas seulement le désir de voir son nom consacré : dans la première strophe de la *Canción a Diana*, il

demande protection contre le « *furor del enemigo airado* ». Il donne ensuite la raison de cette demande : il s'agit d'assurer la pérennité des poèmes du recueil. Sans la protection de Diane, sa survie serait menacée : « *i sin ti no es possible que mi canto / pueda vivir faltandole tu ayuda* ».

Nous avons ainsi affaire à un poète qui ne se borne pas à manifester son désir d'éterniser sa création poétique. Il se montre conscient de ce qui assurera cette pérennité. Cet « appareil protecteur » sera encore construit dans la suite du poème :

> has tu sacra Diana la malicia
> del Vulgo riguroso,
> que el furor invidioso
> que a Smirna i Mantua ofende en su injusticia,
> que con el nombre ilustre de mi Diosa
> su ira venenosa
> se deshaga, que dando sin efeto
> su costumbre, que ofende sin respeto.

Le Vulgo à qui, dans le premier sonnet, le poète/amant ne voulait pas offrir ses vers/*querellas* (« *que no do al vano Vulgo mis querellas* »), réapparait ainsi dans le dernier poème. Les invectives qui lui étaient adressées augmentent en nombre et en intensité, comme l'attestent les substantifs et adjectives associés à « *Vulgo* ». Il est « *invidioso* » et « *rigoroso* » et son comportement est marqué par la « *malicia* » et l'« *injusticia* ». La Cueva veut écarter son « *ira venenosa* » de la publication qu'il a confiée à l'imprimerie.

La suite insiste sur l'importance d'assurer la défense du recueil. Pour assurer la protection de ses vers, le poète affirme que sa renommée représente également la gloire de sa ville natale. Séville dépend, comme le poète, de la bonne interprétation des poèmes : « *Daras en esto a Hispalis la gloria / que tu divino aliento a Ortigia aspira* ». Ainsi, le souhait de voir ses vers *engravés* dépasse le simple vœu adressé aux Muses. Il atteste la conscience qu'a le poète des enjeux de la composition et de la publication d'un recueil. À la prière pour protection succède la construction d'un appareil protecteur. L'auteur ne contente pas d'exprimer son désir, il agit : il ne se montre pas simplement conscient que son image d'auteur émane des poèmes, il tâche d'agir sur le processus de formation de cette image.

La construction de cet appareil protecteur était habituelle chez les auteurs du seizième siècle : elle relevait de la relation entre l'auteur et son public. C'est le public et ses pratiques qui occupent la place centrale dans le discours construit par un auteur qui craint de perdre le contrôle sur sa création[443]. Chez La Cueva, cette protection, qui est normalement placée dans les paratextes, envahit les poèmes d'amour. Le poète crée ainsi une relation intime entre l'extérieur et l'intérieur du recueil. La voix qui s'exprime au seuil du livre résonne dans celle de l'amant qui se plaint de ses tourments. Le poète ouvre et clôt son recueil en dénonçant l'interprétation erronée que le Zoïle pourrait faire de ses textes. A l'intérieur même du recueil, il parle avec son public pour l'inciter à se dissocier du *Vulgo*. Dans les parties du livre (son début et sa fin) qui sont normalement consacrées à la conversion des larmes amoureuses en vers et à la présentation de l'image de l'auteur, La Cueva insiste encore sur la nécessité de protéger sa création.

Le poète qui prend grand soin de l'organisation et de la publication de ses textes en profite pour forger sa figure d'auteur[444]. L'intention affichée de contrôler toutes les étapes de la publication produit l'image d'un poète conscient des enjeux de la diffusion imprimée du texte littéraire. L'architecture concertée du recueil (le produit final) peut également servir à transmettre cette image. L'organisation des poèmes dénote une conscience que l'auteur aimerait voir associée à son « moi d'écrivain »[445]. Cette transformation provoquée par la diffusion amplifiée des œuvres, chez les auteurs que nous avons analysés, ne se limite pourtant pas à l'organisation du recueil ou à la maîtrise de sa production.

Nous avons tâché de montrer que ces auteurs souhaitent expliciter, à l'intérieur même des poèmes, leur travail d'écriture et leur « conscience littéraire », en organisant soigneusement la disposition des poèmes et en présentant au lecteur une image d'eux en train de composer ces textes.

---

[443] « Comme nous allons le voir, à la Renaissance c'est précisément l'inverse, l'accent étant mis sur le lecteur au détriment du narrateur qui s'efface et se dévalorise le plus souvent devant son public. A la Renaissance le public occupe en effet une place essentielle dans l'appareil liminaire, et il reçoit toute la sollicitude de l'auteur. » P. Desan., « Préfaces, prologues et avis au lecteur : stratégies préfacielles à la Renaissance », *What il Literature ? 1100-1600*, ed. by F. Cornilliat, U. Langer and D. Kelly, Lexington, French Forum Publishers, 1993, p. 103.

[444] Voir: François Rouget, *Ronsard et le livre*, *op. cit.* et Simonin, Michel., « Ronsard et la poétique des œuvres », *op. cit.*

[445] Voir : Pedro Ruiz Pérez, « El concepto de autoria en el concepto editorial », *Historia de la edición y de la lectura en España*, (coord) Nieves Baranda; (dir) Victor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación German Sanchez Ruiperez, 2003, pp. 63-75.

Ce portrait ne sera pourtant pas la seule manière utilisée par ces poètes pour présenter leur image d'auteur. Magny et La Cueva font preuve d'une conscience encore plus aiguë. Dans une époque marquée par les transformations qui touchent la matérialité et l'exégèse des textes, ils veulent montrer qu'ils sont conscients que leur image dépend intimement de leur œuvre. Ils ne composent donc pas seulement pour affirmer la paternité de leur création, ils veulent encore afficher leur conscience que leurs poèmes sont les plus fidèles représentants d'eux-mêmes.

# Conclusion

L'étude comparative que nous proposons dans ce travail n'avait pas l'ambition de tracer un panorama historique des recueils poétiques publiés en Espagne et en France au XVIème siècle. Nous ne prétendions pas les présenter chronologiquement en comparant les principales transformations qu'ils ont subies. Notre objectif a été de réunir deux perspectives pour comparer recueils français et espagnols, en étudiant la conscience que le poète a des enjeux de la diffusion imprimée de son texte et le rôle d'architecte qu'il se donne pour élaborer soigneusement la structure du livre. Cette double perspective aide à mieux comprendre les réactions d'un poète qui se sent soudainement dépossédé de sa création, ce qui bouleverse sa manière d'envisager sa figure d'auteur. Elle permet aussi de mettre en évidence les stratégies des auteurs au moment où ils déterminent l'architecture de leurs recueils pour affirmer leur projet novateur.

L'étude examine les différents modèles d'organisation du texte littéraire à la Renaissance et leurs implications sur le sens du texte. Ainsi, elle nous révèle, par exemple, que les divisions thématiques et génériques des poèmes sont spécialement utilisées par ces auteurs pour enrichir la signification, créer polysémie et polyphonie. On voit également comment des effets de symétrie, concaténation, résonnance, etc., se déploient à l'intérieur de ces sections pour assurer leur cohésion. Il ne s'agit pas seulement de se pencher sur la « politique du recueil » suivie par les poètes – qui va de pair avec la poétique du recueil – mais aussi de la mettre en rapport avec le contexte historique. Même si l'objectif principal de notre travail n'est pas de retracer une évolution historique, il est important de remettre ces pratiques dans leur contexte.

Quand nous comparons, par exemple, les recueils pionniers de Boscán et Du Bellay, nous constatons qu'ils ne se rassemblent pas seulement autour d'un projet littéraire similaire. L'Angevin et le Barcelonais ont un même projet de « défense et illustration » du vulgaire mais ils ont aussi en commun de composer un appareil protecteur pour leurs œuvres. Ils savent qu'acclimater des vers étrangers présente un danger et ils tâchent d'anticiper les critiques. Pour assurer cette protection, tous deux s'appuient sur des précédents antiques : ils s'avouent redevables à ce que les anciens eux-mêmes ont fait pour illustrer leur langue. Ils rappellent que les Latins, pour assurer

la splendeur de leur poésie, ont emprunté à la poésie grecque. C'est, pour les deux poètes, un argument puissant contre les critiques que leur projet poétique ne manquera pas de susciter.

Pour protéger un projet novateur, il ne suffit pourtant pas d'invoquer des prédécesseurs glorieux, il faut également théoriser cette pratique. Du Bellay, de façon plus explicite que l'Espagnol, affiche sa connaissance des règles à respecter dans l'imitation des anciens en pointant la différence entre un écrit « inventif » et celui imprégné d'« artifice ». Boscán, bien que d'une manière plus discrète, joue également ce rôle de théoricien en montrant que le nouveau vers est « *mas grave y de mas artificio, y (...) mucho mejor* ». Le poète « théoricien » démontre la validité de son entreprise grâce à la maîtrise totale dont il fait preuve et à l'aisance avec laquelle il règle les moindres détails. Il ne suffit pas d'avoir un projet novateur, il faut avant tout chercher à contrôler les processus de diffusion et de réception du livre.

La comparaison de ces deux œuvres pionnières nous ont amené à analyser les pratiques des successeurs de Boscán et Du Bellay. Tâchent-ils également d'anticiper sur leurs détracteurs et d'assurer la protection de leurs livres ? Tâchent-ils d'agir sur le processus de réception de l'œuvre ? Quelles sont les stratégies adoptées ? Nous avons essayé de répondre ces questions en étudiant les paratextes des recueils selon deux perspectives : la relation de l'auteur avec les détracteurs de son recueil et la relation de l'auteur avec son « Ami Lecteur ».

Les héritiers de Boscán désireux d'agir sur la réception de leurs livres recourent aussi à la « théorisation ». En Espagne, quelques années après la publication de *Las Obras* du poète catalan, le recueil de Montemayor développe une même stratégie de protection. Dans les paratextes, un compagnon du poète, qui démontre son aisance en étalant ses connaissances sur la nature de la poésie, attire l'attention sur les parties les plus importantes de la composition poétique en affirmant qu'on les retrouve dans la publication de Montemayor, ce qui, comme chez Boscán, sert à invalider par avance les arguments des détracteurs du recueil.

Cette stratégie de protection est encore mise en œuvre par les recueils espagnols de la fin du siècle. En 1582, un autre poète compte sur un compagnon « théoricien » pour protéger son recueil des diffamateurs. Diego de Giron, dans l'épitre qui figure dans les paratextes du recueil de Juan de la Cueva, joue le rôle du fin lettré qui dévoile les particularités de la création poétique. Giron démontre son aisance à parler de poésie en qualifiant La Cueva comme un auteur qui combine parfaitement l'« *Argumento* » des

poèmes avec l'« *Estilo* ». Il exalte sa poésie en attirant l'attention sur la capacité du poète à utiliser plusieurs styles dans la composition de ses vers. Il veut ainsi montrer que celui qui critiquerait le recueil de La Cueva ne prouverait que sa méconnaissance de la vraie nature de la poésie.

Les analyses savantes que l'on retrouve à l'entrée des recueils dépassent pourtant la simple anticipation des critiques. Elles démontrent une ingéniosité extrême car elles ne se contentent pas de protéger contre les attaques des censeurs, elles fournissent aux auteurs un moyen de contrôler la lecture de leur recueil. Pour éviter que ses vers subissent l'interprétation erronée d'un récepteur ignorant, le poète tâche de « former » le lecteur au seuil de son recueil. Il attire son attention sur les aspects essentiels de la création poétique, pour souligner qu'ils sont au cœur du recueil que l'on s'apprête à lire.

Ce souci de l'interprétation du texte poétique dénote, au-delà du désir de protection, une claire conscience de l'importance du rôle joué par le récepteur. L'auteur, soucieux de contrôler l'accueil de son œuvre, signale ainsi à son « Ami Lecteur » qu'il dépend de lui dans le processus de formation du recueil. Mais cette suggestion est loin d'être suffisante. Le poète doit encore construire un discours capable de séduire son public et d'expliciter l'importance de la réception pour la pérennité du livre. Contrôler la manière dont on interprétera le recueil ne suffit pas : le poète doit aussi capter l'attention du consommateur potentiel.

Ainsi, les recueils français et espagnols sont également marqués par un discours préfaciel qui tâche de se concilier la bienveillance des lecteurs. C'est encore par des comparaisons que nous tâchons d'analyser ce discours séducteur. Elles nous révèlent que les auteurs se servent essentiellement de deux stratégies pour diriger le regard du public vers l'intérieur du livre : la présentation d'une image élogieuse du lecteur et la révélation de son rôle comme garant de la pérennité du recueil.

Chez Du Bellay et Montemayor, par exemple, cette image louangeuse est formée en opposant le « lecteur idéal » au rustre incapable de bien comprendre l'œuvre. Le lecteur qui partage les aspirations du poète n'a rien à voir avec les détracteurs obtus et il rejoint le groupe de ceux qui possèdent une solide formation et qui mènent une entreprise révolutionnaire. Le seuil du livre propose au lecteur un miroir qui lui renvoie l'image d'un connaisseur de la tradition classique et italienne. Cette image alléchante l'invite à franchir les bords du livre. C'est ainsi que l'auteur assure la réception de son œuvre.

Le poète a également recours à une deuxième stratégie de séduction. Les paratextes ne se bornent pas à dessiner la figure d'un lecteur cultivé, ils affirment que la réussite du projet dépend de la manière dont il est interprété. Le lecteur est ainsi informé du rôle central qu'il joue pour assurer la pérennité du recueil. Il n'est pas seulement un fin lettré capable de bien accueillir les transformations proposées par le poète : il est surtout un partenaire dans le processus de composition de l'œuvre. C'est lui qui est responsable du destin des poèmes.

Ces auteurs, avides de gloire, ne se bornent pas à revendiquer la reconnaissance de leur grandeur. La seule sollicitation de cette gloire ne suffirait pas à assurer la survie de l'œuvre – et ils en sont bien conscients. Ils souhaitent afficher cette conscience au seuil du livre. Pour ce faire, ils révèlent leur capacité à intervenir dans le processus de consolidation des vers. Non contents de composer les poèmes, ils agissent sur toutes les étapes de la production : de la composition à la réception du texte.

L'étude comparative des recueils français et espagnols nous permet donc d'analyser la maîtrise du poète sur son livre. Elle nous aide à mieux comprendre comment l'imprimerie (et les nouveautés apportées par la matérialité du livre imprimé) transforme la relation de l'auteur avec son texte et avec le lecteur. Cette comparaison nous permet également d'analyser les stratégies développées par ces poètes pour promouvoir leur figure d'auteur.

Cette conscience aiguë s'est manifestée dans ces pays bien avant l'apparition des recueils de Boscán et Du Bellay. En France, par exemple, les Grands Rhétoriqueurs s'étaient impliqués dans la préparation et la présentation de leurs ouvrages pour asseoir leur autorité littéraire[446]. Marot, dans le deuxième quart du siècle, fait également preuve de cette « conscience littéraire »[447]. En Espagne, son embryon se manifeste déjà au XVème siècle[448]. Néanmoins, les poètes étudiés ici approfondissent cette conscience. Ils adoptent une posture inédite face à la production, la distribution et la réception de l'œuvre. Les transformations apportées par le recueil boscanien, par exemple, affectent « *la naturaleza misma del poeta, [a] la autoconciencia resultante y [a] las prácticas*

[446] Sur le thème, voir le livre de Cynthia Brown, *Poets, patrons and printers: crisis of authority in late medieval France*, London, Cornell University Press, 1995.
[447] Voir Guillaume Berthon, *L'Intention du poète : Clément Marot « autheur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
[448] « El prólogo ya venía siendo un espacio propio para el esbozo o la clara manifestación de la práctica y la consciencia autorial, como se desprende de los respectivos textos proemiales preparados por don Juan Manuel y Santillana para sus respectivos códices manuscritos ». Pedro Ruiz Pérez, « *Pro domo sua* », *op. cit.*, p. 43

*literarias vinculadas con ellas*[449]. » De son côté, La France n'avait jamais connu, avant Ronsard, un poète qui consacrât « l'essentiel de son temps à la présentation matérielle de ses ouvrages, [cela] en vue de léguer à la postérité le monument de ses Œuvres conçu et produit sous son contrôle exclusif ou celui de ses légataires[450]. » Comparer les recueils poétiques de ces auteurs ne vise donc pas à constituer un simple échantillon des nouvelles pratiques adoptées en France et en Espagne mais à étudier la nouvelle relation que l'auteur renaissant entretient avec sa production poétique et son public.

Si l'étude des appareils préfaciels permet de saisir le développement de cette conscience littéraire, il en va de même pour l'analyse de la structure du livre. Le travail d'organisation et d'édition du recueil « *completa la labor del poeta y [se] formaliza su conciencia*[451] ». C'est l'entreprise minutieuse d'un « architecte » qui souhaite convertir la structure de son bâtiment en une « productrice de significations ».

Ce projet architectonique se manifeste dès les publications pionnières de Boscán et Du Bellay. On peut même dire que convertir l'intégralité du recueil en une « *máquina de significar*[452] » est le cœur même du projet poétique de ces auteurs. Si les préfaces et épîtres révèlent la nature novatrice de l'entreprise, l'organisation des sections la renforce dans l'esprit du lecteur. La comparaison entre les œuvres de 1543 et 1549 montre le soin que le poète prend à disposer les sections des vers toscans et antiques. Pour le Français, par exemple, il importe d'organiser le triptyque de manière à empêcher le lecteur d'établir une distinction qualitative entre eux. Boscán, de son côté, fonde son entreprise révolutionnaire justement sur cette manière de les séparer, qui est affichée dans la structure de ses *Obras*.

Ce désir de penser le recueil comme un tout se constate d'ailleurs quand nous analysons attentivement les paratextes. Ce « vestibule », qui est marqué par un discours de protection et de séduction, est lui-même très structuré. Chez Boscán et Du Bellay, il évoque la manière dont les poèmes ont été disposés à l'intérieur du recueil. Ces correspondances entre les poèmes et les éléments préfaciels attirent d'autant plus l'attention qu'elles touchent à des éléments centraux du projet poétique novateur.

Ainsi, l'importation d'un nouveau mètre – capable, selon eux, de valoriser la poésie nationale – n'est pas le seul héritage qu'ils désirent laisser aux successeurs. Le

---

[449] Pedro Ruiz Pérez, « 1543 : Modelo editorial y modelo poético », *op. cit.*, p. 135
[450] François Rouget, *Ronsard et le livre*, *II*, *op. cit.*, p. 15
[451] Pedro Ruiz Pérez, « La rubrica », *op. cit.*, p. 292
[452] Voir l'article de Pedro Ruiz Pérez et Juan Montero mentionné au premier chapitre de notre troisième partie

programme pionnier des années 1540, en France et en Espagne, donne corps à une pratique émergeante chez les poètes et les anthologistes[453] : que l'architecture du livre fasse partie intégrante du processus de création. Le sens ne découle pas de la simple exégèse des poèmes ; il doit encore être cherché dans les multiples « images » que le poète construit avec les différentes parties de son recueil. Le sens naît de la résonnance d'un poème sur l'autre, de l'ordonnance des sections du livre, des liens entre elles, des liens entre les poèmes et les paratextes, etc.

Les poètes de la Pléiade et les héritiers de l'auteur catalan ont marché sur les traces de leurs devanciers. Ils ont accueilli les genres toscans et antiques comme les moteurs de la transformation souhaitée, ils ont considéré le recueil comme une forme esthétique en tant que telle et une totalité signifiante. En France, un auteur comme Ronsard utilise tous ses talents dans la construction du recueil de 1552. Il établit des liens entre les différentes sections pour mettre en valeur son projet poétique et former son image d'auteur. En Espagne, onze ans après la publication de *Las Obras* de Boscán, un recueil atteste à nouveau le soin mis par l'auteur à l'élaboration de son agencement. Montemayor montre sa dette envers l'auteur catalan en proposant une amplification du modèle. À la différence de son devancier, il n'utilise pas le critère générique comme principal facteur d'organisation du recueil. Ce qui prime est la division thématique des poèmes en deux grandes sections (*Libros*) : « *versos profanos* » et « *obras de devoción* ». Néanmoins, il ne se détache pas complètement du modèle car la section des « *versos profanos* » suit la structure proposée par Boscán (vers castillans, recueil pétrarquiste et poèmes antiques). Ainsi, par son architecture, le recueil reste en rapport intertextuel avec celui de 1543 tout en proposant une alternative à son modèle structural.

Cette volonté de transformer le livre en « totalité signifiante » a perduré : elle se manifeste encore au moment où Boscán et Du Bellay perdent de leur influence car, pour affirmer la puissance de leur lyre, les poètes continuent à se référer à leur mode de structuration du recueil. En France, le contraste entre variété et uniformité générique est un principe évident d'organisation du recueil publié en 1555 par Pontus de Tyard. Grâce

[453] Nous songeons, entre autres, à l'architecture repérable des œuvres de Marot et aux déclarations de Hernando del Castillo sur la disposition des poèmes à l'intérieur de l'anthologie qu'il organise. Sur le thème voir la préface de Joaquín González Cuenca dans Hernando del Castillo, *Cancionero General* – Tomo primero, (ed.) Joaquín González Cuenca, Madrid, Editorial Castalia ; Cécile Alduy, « L'Adolescence de Marot mise en recueil : ordre du livre, fiction d'auteur », *L'information littéraire*, 2006/3 (Vol. 58) et Francis Goyet, « Sur l'ordre de l'*Adolescence Clémentine* », *Clément Marot – « Prince des poètes françois »*, Paris, Classiques Garnier, 2007

aux sections formées exclusivement de sonnets et d'odes et à celles marquées par la variété générique de leurs poèmes, Tyard se montre capable de suivre le modèle bellayen tout en proposant une structure différente de celle de *L'Olive*. En Espagne, le désir d'indiquer l'épuisement du modèle se manifeste également dans l'architecture du recueil elle-même. La disposition des poèmes dans le recueil de Lomas Cantoral est une façon d'évoquer *Las Obras* de Boscán tout en subvertissant sa structure.

Il faut ajouter que les sections de ces recueils présentent d'autres structures bien repérables qui contribuent à faire de l'architecture de l'œuvre le moyen de mettre en valeur la figure de l'auteur et de célébrer la force de sa lyre. L'organisation des sections, chez Tyard, traduit la volonté d'afficher l'approfondissement de sa conscience poétique. Lomas, de son côté, utilise la structure du recueil pour montrer qu'il est, à la fois, un jardinier méticuleux et le créateur d'une forêt foisonnante.

On a également analysé l'habilité du poète architecte en comparant leurs sections de poèmes d'amour. Dans son *canzoniere*, le poète dépasse les frontières individuelles des poèmes pour les intégrer dans une structure séquentielle continue. Notre étude a tâché de comprendre comment, dans les deux pays, les éléments liés à l'histoire amoureuse – et à ce système de signes qu'est le pétrarquisme – sont reliés tout au long du recueil de manière à lui fournir une cohérence interne.

Nous avons mis en parallèle *Les Amours* de Ronsard avec les *Algunas obras* de Fernando de Herrera. Cette comparaison a été motivée par le fait que, chez les deux, les tourments amoureux restent résolument insérés dans le monde et ne connaissent pas la même sublimation que chez Pétrarque. L'analyse comparative révèle d'autres ressemblances entre les stratégies adoptées par ces poètes. Le « système de signes » de l'univers pétrarquiste – et les tentatives pour s'en débarrasser – lie, dans un premier temps, les sonnets voisins pour en faire un groupe. Ces rapports de parallélisme – et parfois de contraste – unifient ainsi ces « blocs » et permettent au poète de développer une thématique qu'il ne pourrait pas traiter dans un seul poème. Puis, dans un deuxième temps, la réapparition de ce « système de signes » suscite des associations à distance entre les « blocs » de poèmes. Ainsi, se tisse un réseau de relations capable de couvrir toute l'étendue du recueil.

Après avoir analysé les stratégies utilisées pour relier ces textes, nous avons examiné leur emplacement, car le poète fait autant attention à la disposition des poèmes à l'intérieur du recueil qu'aux moyens de les relier. Ils occupent des endroits hautement significatifs, comme le centre, qui est souvent lié aux deux extrémités. Cet effet de

symétrie est encore renforcé par d'autres groupes de poèmes placés de manière à créer une harmonie entre les deux moitiés du livre. Cet arrangement souligne l'ingéniosité du poète car, en établissant une répétition régulière du « système de signes », il renforce l'emprisonnement de l'amant et instaure un rythme de lecture pour son livre.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes penché sur des recueils où les tourments de l'amour et sa nature contradictoire sont sublimés. La comparaison entre les *canzoniere* de Boscán et Tyard a tâché de montrer que l'enchaînement des poèmes, dans la première moitié du livre, semble déterminer une condamnation éternelle de l'amant. Après avoir épuisé les moyens dont il dispose pour se libérer – faire des vœux, essayer de parler à l'aimée, etc. – celui-ci se retrouve, dans les poèmes disposés au centre du recueil, dans l'impossibilité de communiquer. Cette condition pèse encore sur toute la deuxième moitié du recueil où des groupes de poèmes, reliés entre eux, insistent sur l'impuissance de l'amant. Cette structure permet de créer les tensions qui seront résolues par le dernier poème du livre. Dans ce texte, l'auteur reprend les images véhiculées au long du recueil pour insister sur le salut final et sur sa portée.

Nous avons ainsi tâché de comparer ces œuvres en considérant les diverses manières de manifester l'émergence d'une conscience littéraire. D'un côté, nous nous sommes penché sur l'appareil protecteur construit par le poète et sur sa capacité de séduire le lecteur. De l'autre, nous avons analysé les significations produites par l'arrangement des poèmes à l'intérieur du recueil et les mécanismes utilisés par le poète dans la promotion de son projet poétique. Une constatation d'ordre générale s'impose ainsi au terme de cette étude comparative : en Espagne et en France, l'entreprise de « défense et illustration » du vulgaire a été menée par des auteurs qui ont « pratiqué » le livre imprimé de manière similaire.

Les différences entre les recueils reflètent celles des aires culturelles dont ils proviennent. Contrairement aux recueils français, une partie des espagnols est présentée comme le rassemblement de la totalité des poèmes de l'auteur (*Las Obras*). En outre, le fait que les recueils espagnols soient formés de vers castillans tranche complètement avec la posture des poètes français, pour qui la tradition nationale était « tant odieuse[454] ». Les deux traditions se distinguent également par les genres poétiques pratiqués, les odes, utilisées par le Français comme base de leur projet poétique,

[454] Expression utilisée par Ronsard dans sa préface aux quatre livres des odes de 1550. Pierre de Ronsard, *Œuvres Complètes – Odes et Bocage de 1550*, *op. cit.,* p. 45.

apparaissant rarement dans les livres publiés de l'autre côté des Pyrénées. Elles se démarquent enfin par une logique organisationnelle totalement différente.

Une observation plus attentive permet pourtant d'aller au-delà de ces différences et de montrer que les poètes envisagent certains aspects de la création poétique – et de la composition et de la publication d'un recueil – de façon similaire. En ce qui concerne, par exemple, la protection du recueil, les poètes usent des mêmes arguments pour répondre par avance à leurs détracteurs. Il en va de même pour les stratégies de séduction du lecteur. Espagnols et Français font preuve d'une conscience aigüe de l'importance de la réception pour garantir la pérennité de l'œuvre, en développant diverses stratégies pour s'assurer que le recueil sera bien accueilli et interprété. En comparant les conduites de ces auteurs, nous constatons que, en France et en Espagne, les mêmes méthodes sont utilisées pour séduire le lecteur.

Il en va de même pour l'agencement des poèmes. Dans leur fonction d'architecte, les auteurs manifestent les mêmes inquiétudes et les mêmes désirs. Français et Espagnols partagent, par exemple, l'ambition de transformer la structure du recueil en vitrine de leur projet poétique – un projet de gloire, d'enrichissement de la langue ou de rivalité avec les devanciers. Et ils utilisent pour ce faire, des stratégies semblables, comme de recourir à des genres poétiques différents pour différencier les sections du recueil poétique. Le soin des auteurs dans l'agencement de ces sections est très parlant et manifeste une conception similaire de l'organisation du recueil.

Le recueil leur sert aussi de lieu privilégié de la construction – et de la promotion – de leur image d'auteur. Si la structure, en elle-même, manifeste une pleine conscience poétique, le contenu des poèmes confirme cette recherche de la gloire. Et là aussi Français et Espagnols usent de stratégies similaires. Chez Ronsard et Herrera, le rapprochement entre la voix du poète et celle d'Apollon est fondamental pour donner une image glorieuse de l'auteur. Ils ont également recours à un mélange ingénieux de thèmes et d'images : personnages mythologiques, pays natal, histoire nationale et histoire personnelle. Les recueils de Magny et de La Cueva semblent, à première vue, très éloignés ; ils ont pourtant en commun d'élaborer, au fil des poèmes, l'image d'un poète conscient de tous les enjeux de la création poétique. Ils affichent l'image d'un auteur conscient que sa figure est complètement redevable de la manière dont l'œuvre sera accueillie.

Les analyses menées dans ce travail ne prétendent pas à l'exhaustivité. Nous avons abordé les éléments centraux de la poétique du recueil sans pour autant prétendre

que ce sont les seuls. Pour prolonger les analyses esquissées ici, il faudrait une observation plus attentive de la matérialité du livre imprimé. Cela aiderait à mieux comprendre l'influence de la disposition typographique sur l'acte de lecture et le rôle des stratégies de présentation du texte dans le processus d'interprétation et dans la formation de l'image de l'auteur. On pourrait ainsi, en comparant les livres produits par les ateliers français et espagnols, mieux cerner les enjeux du passage entre le manuscrit et l'imprimé.

Il faudrait pénétrer dans ces ateliers pour tâcher d'évaluer la relation des poètes avec leurs imprimeurs. Cela conduirait à s'interroger, entre autres, sur le rôle joué par les auteurs dans la *mise en livre* du texte poétique. Participent-ils activement du processus de réalisation du livre imprimé ? Déterminent-ils, par exemple, la manière dont le texte sera présenté aux lecteurs ? Il faudrait en outre examiner le rôle joué par l'imprimeur dans la genèse de l'œuvre. Crée-t-il un dispositif éditorial qui interfère dans l'acte de lecture ? Utilise-t-il les nouvelles techniques imprimées pour fournir au texte poétique des « nouvelles significations » ? Joue-t-il ainsi un rôle majeur dans la composition de cette « *máquina de significar* » qui sont ces recueils ? Ce sont ces questions – et bien d'autres – que l'on pourrait se poser pour prolonger les analyses menées dans ce travail.

# BIBLIOGRAPHIE

## BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

### Corpus en français

DU BELLAY Joachim, *L'Olive et quelques autres œuvres poetiques*, Paris, Arnoul l'Angelier, 1549.

DU BELLAY Joachim, *L'Olive augmentée depuis la premiere edition*, Paris, Gilles Courozet & Arnoul l'Angelier, 1550.

MAGNY, Olivier de, *Les Amours d'Olivier de Magny Quercinois et quelques odes de luy*, Paris, E. Groulleau et Sertenas, 1553.

PELETIER DU MANS Jacques, *L'Amour des Amours*. *Vers lyriques*, Lyon, Jan de Tournes, 1555.

RONSARD Pierre de, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquiesme de ses Odes*, Paris, *Chez la Veusve Maurice de la porte*, 1552.

TYARD Pontus de, *Erreurs amoureuses, augmentées d'une tierce partie. Plus, Un Livre de Vers Liriques*, Lyon, Jan de Tournes, 1555.

### *Quelques éditions modernes*

DU BELLAY Joachim, *Œuvres poétiques I,* éd. critique Henry Chamard, Paris, S.T.F.M., 1989.

DU BELLAY Joachim, *Œuvres complètes,* sous la direction d'Olivier Millet, H. Champion, 2003.

MAGNY Olivier de, *Œuvres poétiques, Olivier de Magny*, sous la direction de François Rouget, Paris, Champion, 1999.

PELETIER DU MANS Jacques, *L'amours des amours*, texte établi par Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, 1997.

RONSARD Pierre de, *Œuvres complètes : Les Amours (1552) IV,* éd. critique Paul Laumonier, Paris, E. Droz, 1932.

TYARD Pontus de, *Œuvres poétiques complètes*, éd. critique Eva Kushner, Silviane Bodkam, Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, H. Champion, 2004.

TYARD Pontus de, *Œuvres poétiques complètes*, éd. John C. Lapp, Paris, Librairie Marcel Didier, 1966.

## Corpus en espagnol

BOSCÁN Juan, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega : repartidas en quatro libros*, Barcelona, Carlos Amorós, 1543.

CANTORAL Lomas, *Las obras de Hieronimo de Lomas Cantoral : en tres libros divididas*, Madrid, Pierres Cosin, 1978.

CUEVA Juan de la, *Obras de Juan de la Cueva*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.

HERRERA Fernando de, *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.

MALDONADO López, *Cancionero de Lopez Maldonado*, Madrid, Guillermo Drouy, 1586.

MONTEMAYOR Jorge, *Las obras de Georges de Montemayor : repartidas en dos libros*, Anvers, Iuan Steelsio, 1554.

## *Quelques éditions modernes*

BOSCÁN Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

BOSCÁN Juan / Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.

HERRERA Fernando, *Algunas obras*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014.

HERRERA Fernando, *Poesía castellana completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 2006.

MONTEMAYOR Jorge, *Poesía completa,* Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

# BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

## Ouvrages théoriques sur le paratexte

ÁLVAREZ AMELL Diana, *El discurso de los prólogos en el Siglo de Oro : la retórica de la representación*, Potomac, Scripta Humanistica, 1999.

ARMSTRONG Adrian, « Paratexte et autorité chez les Grands Rhétoriqueurs », *Travaux de littérature*, 14, 2001.

BOKIBA André Patient, « Le discours préfaciel: instance de légitimation littéraire », Etudes Littéraires, 24/2, 1991.

BURON Emmanuel, « Éthique et poétique de la publication dans l'avis « Au Lecteur » des *Odes* (1550) », *Lectures des* Odes *de Ronsard*, éd. J. Gœury, Rennes, Presses de l'Université, 2001.

CAYUELLA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lectures en Espagne au XVIIe siècle,* Genève, Droz, 1996.

CIVIL Pierre, « De l´image au texte: portrait de l´auteur dans le livre espagnol des XVIe et XVIIe siècles », *Le livre et l´Édition dans le monde hispanique. XVIe-XXe siècles. Pratiques et discours paratextuels*, (éds.) Michel Moner y Michel Lafon, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 1992.

CIVIL Pierre, « Retratos impresos en los libros españoles del siglo XVI », *Actas del I Encuentro Franco-Alemán de Hispanistas*, Francfurt-sur-le-Main, Vervuert Verlag, 1991, pp. 239-251.

COLARD Jean-Max, « L´apparition du paratexte », L´inscription du regard. Moyen-Age-Renaissance, (éds.) Michèle Gally et Michel Jourde, Fontanay-Saint-Cloud, ENS Editions, 1995, p. 315-35.

DESAN Philippe, *L´imaginaire économique de la Renaissance*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1993.
DESAN Philippe, « Préfaces, prologues et avis au lecteur : stratégies préfacielles à la Renaissance », *What is Literature? 1100-1600*, (éd ) F. Cornilliat, U. Langer et D. Kelly, Lexington, French Forum Publishers, 1993.

FAISANT Claude, « L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard », *Versants*, 15 (1989).

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1990.

GENETTE Gérard, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres,* Paris, Seuil, 1993, pp. 89-115.

GENDRE André, « Lecteur *esthétique* et lecteur *étique* dans les liminaires de la poésie française de 1549 à la fin du siècle », *Versants*, 15, 1989.

*La page de titre à la Renaissance*, éd. Jean-François Gilmont et Alexandre Vanautgaerden, Musée de la Maison d'Erasme, Turnhout, Brepols, 2008.

LANE Philippe, *La périphérie du texte*, Nathan Université, 1992.

MAIRA Daniel, *Typosine, la dixième muse: forms éditoriales des canzonieri français (1544-1560),* Genève, Droz, 2007.

*Paratextos en la Literatura Española (Siglos XV-XVIII)*, eds. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

QUAINTON Malcolm, , « The Liminary texts of Ronsard´s Amours de Cassandre (1552): poetics, erotics, semiotics », French Studies, LIII, July 1999, n°3.

RIGOLOT François, « Le paratexte et l´émergence de la subjectivité littéraire », Paratexte. Études aux bords du texte, éd. M. Calle-Gruber et E. Zawisza, Paris, L'Harmattan, 2000.

RIGOLOT François, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *Esprit Créateur,* XXVII/3, 1987.

RIGOLOT François, « Esprit critique et identité poétique : Du Bellay préfacier », *Du Bellay, Actes du Colloque International d'Angers*, éd. Par G. Cesbron, 1990, v. 1.

RUIZ PEREZ Pedro, « Aristarco y Zoilos : límites y margenes del impreso poético en el siglo XVI », *Bulletin Hispanique*, 102 (2000), pp. 339-369.

*The Ladder of High Designs: Structure and Interpretation of the French Lyric Sequence*, (dir.) Doranne Fenoaltea et David Lee Rubin, Charlottesville, University Press of Virginia, 1991.

## Ouvrages théoriques sur la notion d'auteur

ANDERSSON Benedikte, *l'invention du lyrique : visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Honoré Champion, 2011.

BERNAS Steven, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BARTHES Roland, « La Mort de l'auteur », *Essais critiques IV : le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BERTHON Guillaume, *L'intention du poète. Clément Marot « auteur »,* Paris, Classiques Garnier, 2014.

BROWN Cynthia, *Poets, Patrons and Printers : Crisis of Authority in Late Medieval France*, London, Cornell University Press, 1995.

BROWN Cynthia, « The Reconstruction of an Author : Christine de Pizan in the Fifteenth and Sixteenth Centuries », *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, éd. Marilynn Desmond, Medieval Cultures, vol. 14, 1998.

DELGADO MONTERO Juan, « Sobre imprenta y poesía a mediados del siglo XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras* de Jorge Montemayor) », *Bulletin Hispanique*, juin 2004.

DELGADO MONTERO Juan, « El libro en el Siglo de Oro. Estado de la Investigación (1980-2005) », *Etiopicos : revista de letras renascentistas*, n. 2, 2006.

DUNN Kevin, *Pretexts of Authorship : The Rethoric of Authorship in the Renaissance Preface*, Stanford University, 1994.

*European Literary Careers : The Author from Antiquity to the Renaissance*, ed. Patrick Cheney and Frederick A. de Armas, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

*El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, (eds.) Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

EZELL M. J. M., *Social Authorship and the Advent of Print,* Baltimore, The John Hopkins University, 1999.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, n. 63, juillet-septembre, 1969.

FRAGONARD Marie-Madeleine, « Ronsard en poète : portrait d'auteur, produit du texte », *Les figures du poète. Pierre de Ronsard*, Éd. Marie-Dominique Legrand, Centre des Sciences de la Littérature, Université Paris X – Nanterre, Littérales, n. 26, Nanterre, Imprimerie de l'Université, 2000.

GARCIA AGUILAR Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

LECOINTE Jean, *L'idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

PREISIG Florian, *Clément Marot et les metamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance*, Genève, Droz, 2004.

RIGOLOT François, « Clément Marot et l'émergence de la conscience littéraire à la Renaissance », *La Génération Marot : Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Actes du Colloque international de Baltimore – 5-7 décembre 1996, (éd.) Gérard Defaux, Paris, Honoré Champion, 1997.

RIGOLOT François, « Histoire et conscience littéraire des poètes », *Poésie et Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

ROSENTHAL Olivia, « L'auteur devant son œuvre : l'exemple Jean Lemaire de Belges », *Nouvelle Revue du XVIe siècle*, 17, 2, 1999.

RUIZ PEREZ Pedro, *La rúbrica del poeta – la expresión de la autoconsciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.

RUIZ PEREZ Pedro, « El concepto de autoría en el contexto editorial », *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914,* dir. Victor Infantes y J.- F. Botrel, Madrid, Fundación Germán Sanchez Ruipérez, pp. 66-76.

RUIZ PEREZ Pedro, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

RUNCINI Romolo, *Il sigilo del poeta. La missione del letterato moderno dalle corte alla città nella Spagna de Siglo de Oro*, Roma, Solfanello, 1991.

VELEZ SAINZ Julio, *El Parnaso español : canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

STROSETZKI Christoph, *La literatura como profesión : Em torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literária en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichnberger, 1997.

## Ouvrages théoriques sur le livre, la lecture et l'imprimerie

ARMSTRONG Adrian, *Technique and Technology : Script, Print and Poetics in France, 1470-1550*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

BLECUA Alberto, « Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI, I, 1967-1968, pp. 113-138.

*Book ant Text in France, 1400-1600 : Poetry on the Page*, eds. Adriam Armstrong and Malcolm Quainton, Hampshire, Aldershot, 2007.

CHARTIER Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV-XVIIIe siècle)*, Paris, A. Michel, 1996.

CHEVALIER Maxime, *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

DADSON Trevor J., « La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII », *Bulletin Hispanique*, Tome 113, n. 1, juin 2011, pp. 13-42.

DADSON Trevor J., « The Dissemination of Poetry in Sixteenth-Century Spain », *Journal of the Institute of Romance Studies*, n. 8, 2000, pp. 47-56.

DADSON Trevor J., *Libros, lectores y lecturas : Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 1988.

DADSON Trevor J., « La imprenta manual y los textos poéticos », *Edad de Oro*, n. 28, 2009, pp. 73-104.

EISENSTEIN Elizabeth, *The Printing Press as an Agent of Change : Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

GARCIA AGUILAR Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de oro. La poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto/Universidad de Minnesota, 2006.

GARCIA AGUILAR Ignacio, « Poesía impresa y redes literarias », *La ''Idea'' de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, (dir.) Begoña López Bueno, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2012.

GRAFTON Anthony, « Le lecteur humaniste », *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, eds. G. Cavallo – R. Chartier, Paris, Seuil, 1985, pp. 109-57.

INFANTES Victor, « En busca del lector perdido : la recepción de la poesía culta (1543-1600) », *Edad de Oro*, XII (1993).

INFANTES Victor, « Edición poética y poética editorial », *Analecta Malaciana*, XXII, 1 (1999).

JAURAULDE POU Pablo, « El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII », *Edad de Oro,* n. 1, 1982, pp. 52-68.

JEANNERET Michel, « Chantier de la Renaissance, les variations de l'imprimé au XVIe siècle », *Genisis*, 6, 1994.

*Le Livre dans l'Europe de la Renaissance*, actes du XXVIIIe colloque international d'Études Humaines de Tours, Paris, 1988.

MARTIN Henry Jean, *La naissance du livre moderne (XIVe-XVIIe siècles) : mises en page et mise en texte du livre français*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.

MCLUHAN Marshall, *La galaxia Gutemberg. Génesis del « homo typographicus »*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.

MOLL Jaime, « El libro, entorno del texto », *Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVIe-XXe siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, Numéro hors-série de TIGRE, pp. 9-19.

MOLL Jaime, « El libro en el siglo de oro », *Edad de Oro*, n. 1, 1982, pp. 38-56.

MOLL Jaime, « Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro », *Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVIe-XXe siècles)*, CNRS, Paris, 1989, pp. 15-25.

RODRIGUEZ MOÑINO Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965.

VIGNES Jean, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVIe siècle : essai de typologie », *Le poète et son œuvre. De la composition à la publication*, actes du colloque de Valenciennes (20-21 mai 1999), éd. J. E. Girot, Genève, Droz, pp. 173-198.

## Ouvrages théoriques sur la notion de recueil et sur les recueils italiens

ALBANICO Simone, « Sulla struttura dei *canzonieri* nel Cinquecento », *I canzonieri di Lucrezia. Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII.* Unipress, Ferrara, 2005.

ANTONELLI Roberto, « Bifrontismo, Pentimento e Forma-canzoniere », *La palinodia – Atti del XIX Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1991)*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 1998.

AVALLED D' A. S., « I canzonieri : definizione di genere e problemi di edizione », *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce (22-26 Ottobre, 1984).

BAROLINI Teodolinda, « The Making of a Lyric Sequence. Time and Narrative in Petrarch's R. V. F. », *Modern Langage Notes*, CIV, 1, 1989.

BERTOLUCCI Valeria, « Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali », *Lyrique Romane*, 1991, pp. 273-302.

BRUGNOLO Furio, « Libro d'autore e forma canzoniere : implicazioni petrarchesche », *Lectura Petrarce*, 11 (1991).

CANNATA Nadia, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Dipartamento di Studi Romanzi, Università di Roma « La Sapienza », Filologia materiale I, Roma, 2000.

CANNATA Nadia, « La percepizione del *Canzoniere* come opera unitaria fino al Cinquecento », *Critica del testo*, 1 (2003), pp. 155-176.

CORTI Maria, « Testi o macrotesto ? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino », *Strumenti critici* 9 (1975), pp. 182-97.

COWLING David, *Building the texte : Architecture as metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

CUNNINGHAM Mélanie et Françoise Drumont, « La Problématique du recueil : repères bibliographiques », *Études littéraires,* XXX, 2, hiver, 1998.

DANZI Massimo, « Petrarca e la forma canzoniere fra Quattro e Cinquecento », *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, Brescia, La Scuola, 1992.

*Études Françaises. Le simple, le multiple : la disposition du recueil à la Renaissance*, numéro spécial préparé par Jean-Philippe Beaulieu, 38, 3, 2002.

FEDI Roberto, *La memoria della poesia. Canzonieri lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990.

FRENAUD André, « Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes », *Sainte face*, Paris, Gallimard, 1985.

GENOT Gérard, « Strutture narrative della poesia lírica », *Paragonel,* XVIII, 212, (1967).

GORNI Guglielmo, « Le forme primarie del testo poetico : Il canzoniere », *Letteratura Italiana*. *Le forme del testo. Teoria e Poesia*, (dir.) Alberto Asor Rosa, Torino, Einaude, 1984.

GREENE Roland, *Post-Petrarchism : Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton University, 1991.

*Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, sous la direction d'Irène Langlet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

*Le Recueil poétique*, textes réunis par Didier Alexandre, Madeleine Frédéric et Jean-Marie Gleize, *Méthode !,* II, juin, 2002.

*Le Recueil poétique à la Renaissance*, (éd.) Daniel Maira et Nathalie Dauvois, *R. H. R.,* LXII, juin 2006.

LONGHI Silvia, « Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa) », *Strumenti critici*, 39-40, 1979.

MARTIN Daniel, « Le recueil poétique à la Renaissance. Orientation bibliographique », *R. H. R.*, LXII, juin, 2006.

MARTIN Daniel, « Le recueil poétique au XVIe siècle : fixité, plasticité, mobilité, modularité », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 57, décembre 2003, pp. 169-172.

MINER Earl, « Some Issues for the Study of Integrated Collections », *Poems in their Place : the Intertextuality and Order of Poetic Collections*, North Carolina Press, 1986, pp. 18-43.

PETRUCCI Armando, « Typologie du livre et de la lecture dans l'Italie de la Renaissance : de Pétrarque à Politien », *From Script to Book. A Symposium*, ed. H. Bekker-Nielsen, M. Borch et B. Algot Sorensen, Odense, Odense University Press, 1986.

*Poétiques du recueil*, dir. François Dumond, Érudit, vol. 30, n. 2, 1998.

QUONDAN Amadeo, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma « antologia »*, Roma, Bulzoni, 1984.

RICARD François, « Le recueil », *Études française*, XII, 1-2, avril, 1976.

SANTAGATA Marco, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione du un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1979.

SANTAGATA Marco, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napolitana del secondo Quattrocento,* Padova, Antenore, 1979.

SANTAGATA Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992.

SEGRE Cesare, « Système et structure d'un *canzoniere* », *recherches sur les systèmes signifiants*, Simposium de Varsovie 1968, présenté par J. Rey-Deboye, Paris, Mouton, 1973.

TONELLI Natascia, « Petrarca, Properzio e la struttura del *Canzoniere* », *Rinascimento*, XXXVIII, 1988, pp. 249-315.

WILKINS E. H., *The making of the « Canzoniere » and Other Petrarchan Studies*, Roma, Lancellotti, 1951.

## Ouvrages théoriques sur les recueils français

ALDUY Cécile, *Politique des Amours*, Genève, Droz, 2009.

ALDUY Cécile, « Les *Amours* au XVIe siècle ou le recueil comme genre macrotextuel », *Le Recueil Littéraire – pratiques et théorie d'une forme*, Irène Langlet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

ALDUY Cécile, « L'Adolescence de Marot mise en recueil : ordre du livre, fiction d'auteur », *L'information littéraire*, 2006/3 (Vol. 58), pp. 10-18.

BAÏCHE André, « *Les Amours* (1552-1553) de Ronsard : du titre au projet. Préliminaires d'un style », *Champs du signe*, VIII, 1998, pp. 33-43.

BIRGE VITZ Evelyn, « Ronsard's *Sonnets pour Helène* : Narrative Structure and Poetic Language », *The Romantic Review*, LXVII, 4, 1976, pp. 249-267.

BRUNEL Jean, « De la diversité à l'unité. Contenu et disposition des recueils poétiques de Scévole de Sainte-Marthe de 1569 à 1579 », *La Licorne*, 46, 1998.

CARRON Jean-Claude, *Discours de l'errance amoureuse : une lecture du* Canzoniere *de Pontus de Tyard*, Paris, Vrin, 1986.

CEARD Jean, « D'une ode à l'autre : la disposition des livres des *Odes* », *Ronsard. Colloque de Neuchâtel,* éd. André Gendre, Genève, Droz, 1987, pp. 179-191.

CEARD Jean, « La disposition des livres des *Hymnes* de Ronsard », *Cahiers Textuel*, 1, 1985, pp. 83-99.

CERQUIGLINI Jacqueline, « Quand la voix s'est tue : la mise en recueil de la poésie lyrique au XIVe et XVe siècles », *Présentation du livre. Actes du colloque Paris X Nanterre, du 4 ou 6 décembre 1985*, actes présentés par Emmanuèle Baumgarter et Nicole Boulestrau, Paris, Centre de recherches du département de français Paris X Nanterre (Littérales), 1987, pp. 313-327.

COLTRO Laura, « Structures narratives dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », *Museum Patavinium*, II, 2, 1984, pp. 229-250.

DASSONVILLE Michel, « Pour une interprétation nouvelle des *Amours* de Ronsard », *B. H. R.*, XXVIII, 1966.

DAUPHINÉ James, « Le beau désordre des *Regrets* », *Du Bellay. Autour des* Antiquités de Rome *et des* Regrets, Actes des secondes journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau les 2 et 3 décembre 1994, Biarritz, J & D Éditions, 1994, pp. 161-167.

DASSONVILLE Michel, « Pour une interprétation nouvelle des *Amours* de Ronsard », *B. H. R.*, XXVIII, 1966.

DAUVOIS Nathalie, « Ordre et désordre dans les *Odes* de Ronsard, l'élan et la règle », *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, actes du colloque de l'Association Renaissance, Humanisme, Réforme, réunis et présentés par G. – A. Pérouse avec la collaboration de F. Goyet, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996, pp. 285-294.

EYMARD Julien, « L'édifice des *Hymnes* de Ronsard », *Littératures*, 11, automne 1984, pp. 19-29.

FENOALTEA Doranne, *Du palais au jardin : l'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

FENOALTEA Doranne, « Les modes d'organisation des *Odes* de 1550 », *Ronsard en son IVe centenaire*, tome 2, Genève, Droz, 1989, pp. 91-100.

FONTAINE Marie-Madeleine, « Le Système des *Antiquités* de Du Bellay, l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil », *Sonnet à la Renaissance : des origines au XVIIe siècle. Actes des troisièmes journées rémoises, du 17 au 19 janvier 1986*, Yvonne Bellenger (dir.), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, pp. 67-81.

GOYET Francis, « Sur l'ordre de l'*Adolescence Clémentine* », *Clément Marot, « Prince des poètes françois » 1496-1996*, (éd) Gérard Défaux et Michel Simonin, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 21-25 mai 1996, Paris, Champion, 1997, pp. 593-613.

JOUKOVSKY Françoise, « La structure du recueil », *Maurice Scève, Délie object de plus haulte vertu*, édition critique par Françoise Joukovsky, Paris, Dunod, 1996.

KUSHNER Eva, *Pontus de Tyard et son œuvre poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

KUSHNER Eva, « Y a-t-il chez Pontus de Tyard une poétique du recueil ? », *Pontus de Tyard – poète, philosophe, théologien : colloque international de l'Université de*

*Créteil-Val-de-Marne, 19-20 novembre*, études réunis par Sylviane Bokdam, Paris, Honoré Champion, 2003.

MAIRA Daniel, « Les erreurs rhétoriques de Pétrarque et de Pontus de Tyard ou la collection éditoriale des *Juvenilia* », *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunis par Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, pp. 171-183.

MARTIN Daniel, « Sur quelques effets d'agencement dans les premières *Erreurs Amoureuses* de Pontus de Tyard », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 14/2, 1996, pp. 177-187.

MARTIN Daniel, « Le roman feuilleton d'un canzoniere : les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 48, juin 1999, pp. 11-24.

MCFARLAINE D., « Mythology and Structure in Ronsard's *Les Amours* 1552-53 », *Myth and Legend in French Literature, Essays in Honor of A. J. Steele,* éd. K. Aspley, London, The Modern Humanities Research Association, 1982.

MELANÇON Robert, « Sur la structure des *Amours* de 1552 de Ronsard », *Renaissance et Réforme*, I, 2, 1997.

MELANÇON Robert, « L'édification d'un monument : les *Œuvres* de Ronsard (1560) », *Les voies de l'invention aux XVIe et XVIIe siècles, Paragraphes*, 9, 1993, pp. 69-84.

MILLET Olivier, « Du Bellay et Pétrarque, autour de *L'Olive* », *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004.

MOISAN Jean-Claude, « L'organisation des Amours de Cassandre », *Études littéraires*, Québec, vol. 4, 2 (août 1971).

PETEY-GIRARD Bruno, « Philippe Desportes. Un exemple de stratégie éditorial », *L'Europa del libro nell'età dell'Umanismo*, ed. Luisa Secchi Tarugi, Florence, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 473-488.

ROUGET François, *Ronsard et le livre : étude de critique générique et d'histoire littéraire*, Genève, Droz, 2012.

ROUGET François, « Ronsard et le livre », *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, atti del XIV convegno internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza 16-19 luglio 2002), éd. L. Secchi Tarugi, Florence, Franco Cesati, 2004, pp. 381-396.

ROUGET François, « Ronsard et la poétique du monument dans les *Œuvres* de 1578 », *Ronsard, figure de variété*, Genève, Droz, 2003.

ROUGET François, « L'art de la *dispositio* formelle dans l'œuvre poétique de Pontus de Tyard », *Pontus de Tyard, poète, philosophe, théologien,* Paris, H. Champion, 2003, p. 121-136.

ROUGET François, « La poétique de Pontus de Tyard dans les *vers liriques* (1555) et les *Nouvell'œuvres poetiques* (1573) : de la célébration lyrique aux adieux à la poésie », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 15/2, 1997, pp. 277-299.

ROUSSET Jean, « Jean de La Ceppède et la chaîne des sonnets », *L'intérieur et l'Extérieur*, Paris, José Corti, 1968.

SIMONIN Michel, « Ronsard et la poétique des œuvres », *Ronsard en son IVe centenaire. Études ronsardiennes I : Ronsard hier et aujourd'hui*, actes du colloque International Pierre de Ronsard, Paris & Tours, septembre 1985, sous la direction de Jean Céard, Yvonne Bellenger, Daniel Ménager et Michel Simonin, Genève, Droz, 1988-1989.

SKENAZI Cynthia, *Le poète architecte en France. Constructions d'un univers monarchique*, Paris, Champion, 2003.

VIGNES Jean, « « Tel comme un jardinet planté diversement ». Répartition et organisation de la matière poétique dans les *Euvres en rimes* de Baïf », *La licorne. La constitution du texte : le tout et ses parties. Renaissance-âge classique,* 46, 1998.

VIGNES Jean, « En belle forme de livre : la composition de l'*Adolescence clémentine* », *Op. cit.*, n. 7, novembre 1996, pp. 76-86.

# Ouvrages théoriques sur les recueils espagnols

AIDAR FILHO João, « Religión, Sevilla, imperio y poesía : una lectura de las canciones incluidas en *Algunas obras* de Fernando de Herrera », *e-Spania*, 32, février 2019.

ALONSO Alvaro, « Cómo se construye un cancionero : sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral », *Convivio : estudios sobre la poesía de cancionero*, (coord.) Vicenç Beltran, Juan Salvador Paredes Núñez, 2006.

ARMÍSEN Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Pórtico, Universidad de Zaragoza, 1983.

BERNAL Gaspar Garrote, « La poesía amorosa de Vicente Espinel como cancionero petrarquista », ed. José Lara Garrido y Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación de Málaga, 1993.

BUENO Begoña López, « Más sobre el orden de los cancioneros poéticos : el caso de *Algunas obras* de Fernando de Herrera », *Calíope*, Vol. 13, 1, 2007.

BUENO Begoña López, « Problemas específicos de la edición de textos poéticos : la ordenación del *corpus* », *Críticon*, 83, pp. 147-164.

DÍEZ FERNÁNDEZ José Ignacio, « Disposición y ordenación de *Las Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLIX, 1993, pp. 53-85.

GARRIDO José Lara, « Manierismo estructural y desarollo manierista del signo en las *Diversas rimas* de Vicente Espinel », AA. VV., *Estudos sobre Vicente Espinel*, Málaga : Anejos de *Analecta Malacitana*, 1979.

LEFÈVRE Matteo, *Una poesia per l'imperio : lingua, editoria e tipologia del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Manziana, Vecchiareli, 2006.

LEFÈVRE Matteo, « Boscán doppiamente pentito. Palinodia letteraria e conversione ‘’borghese’’ in una lettura del « Libro II » delle *Obras* del 1543 », *Philologica Hispalensis*, 17, 1, 2003.

LEFÈVRE Matteo, « Boscán ante Petrarca. El proyecto de cancionero imposible », *Studia aurea*, 2013, Vol. 7.

MORROS MESTRES Bienvenido, « El *Canzoniere* de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543) », Revista de filologia española, Tomo 85, Fasc. 2, 2005.

MOSQUERA Santiago Fernández, « De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras* de Herrera como cancionero petrarquista », *Insula* 610 (octubre 1997), pp. 14-17.

MOSQUERA Santiago Fernández, « El Cancionero, una estructura dispositiva para la lírica de oro », *Bulletin Hispanique*, 92. 2 (1995).

NAVARRETE Ignacio, « Boscán’s Rewriting of the *Rime Sparse* », *Orphans of Petrarch : Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkley, University of California Press, 1994, pp. 74-90.

PEPE Inoria, « Itinerario di un amore. *Algunas obras* di Fernando de Herrera come canzionere », *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di Inoria Pepe, Roma, Bulzoni, 1990, II, pp. 479-493.

PRIETO Antonio, *La poesía española del siglo – Aquel valor que respecto el olvido*, Madrid, Cátedra, 1998.

PRIETO Antonio, « El *Desengaño de amor en rimas,* de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista », *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 403-412.

REYES CANO José María, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Diputación Provincial, 1980.

RICO Francisco, « A fianco di Garcilaso : poesia spagnola e poesia italiana nel primo Cinquecento », *Studi petrarcheschi*, IV, 1987.

RIVERA Valentín Núñez, « Los poemarios líricos en el siglo de oro : disposición y sentido », *Philologia hispalensis*, Vol. 11, n. 1, 1996-1997, pp. 153-166.

RIVERA Valentín Núñez, « 1582 (Poesía, imprenta y canón) », *El canón poético en el siglo XVI : VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

RIVERS Elias L., « Garcilaso divorciado de Boscán », *Hommage à Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, II, pp. 121-129.

ROMERO J. L., « Soneto-prólogo y cancionero petrarquista en la lírica de la Edad de Oro », *Trivium*, 6, 1994, pp. 427-435.

ROZAS J. M., « Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de oro », *Homenajes Estudios de Filología Española*, I (1964), pp. 57-75.

RUIZ PÉREZ Pedro, « De la teoría a la práctica : modelos y modelización en *Algunas obras* », (dir.) Begoña López Bueno, *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Editorial Universidad de Sevilla, 1997.

# TABLE DES MATIÈRES

Remerciements p. 2

INTRODUCTION p. 3

PREMIÈRE PARTIE

LES PARATEXTES : PROTECTION DU PROJET POÉTIQUE, INVITATION À LA LECTURE ET MIMÉTISME DE LA STRUCTURE DU LIVRE

Introduction de la première partie p. 27

CHAPITRE I – À la recherche du lecteur inconnu : séduction et invitation à la lecture au seuil du recueil p. 33

A . *Lecteur, Ami Lecteur, Discreto Lector, Sabio Lector, Estudioso Lector (...).* Représentation du lecteur et invitation à la lecture de l'œuvre : la séduction par la construction de son image p. 33

B . « quand tu m'appelleras le premier auteur Lirique François » : séduction du lecteur et présentation de l'œuvre p. 48

CHAPITRE II – La lecture du recueil : guider sa réception, assurer sa défense et ouvrer à sa pérennité p. 67

A . « Y no te espantes de aver dicho esto, ni me lo atribuyas a querer adivinar lo por venir » : imaginer et anticiper les réactions négatives du public p. 67

B . Comment lire mon recueil : stratégies d'un auteur qui veut contrôler la lecture de son œuvre p. 87

CHAPITRE III – « Véritable métaphore architecturale du monument littéraire » : les paratextes et la structure interne du recueil p. 109

a . Le sonnet d'ouverture et le titre de l'œuvre: Ronsard et Du Bellay p. 110

b . Les clôtures des paratextes et du recueil : Ronsard et Du Bellay p. 115

c . Boscán et la comparaison avec les auteurs français p. 119

DEUXIÈME PARTIE

L'ORGANICITÉ DES RECUEILS AMOUREUX

Introduction de la deuxième partie p. 128

CHAPITRE I – Les premiers sonnets du recueil : le sonnet-prologue et le « prologue amplifié » p. 130

A . Les sonnets prologue : une comparaison p. 130

a . *Qui veult savoir* : l'adresse au public et l'exemplarité du sujet lyrique – Montemayor, Tyard et Ronsard p. 131

b . Ronsard et Fernando de Herrera : le dessin rhétorique des poèmes et les tensions instaurées au commencement du recueil p. 140

B . Le prologue amplifié : Le « pétrarquisme de Boscán et l'anti-pétrarquisme » bellayen p. 146

CHAPITRE II – La structure globale du recueil p. 158

A . *Algunas obras* de Herrera *Les Amours* de Ronsard p. 158

a . Les liens entre le début et la fin du recueil : la vaine tentative de se libérer de l'amour p. 160

b . La coexistence d'éléments opposés, ciment de la structure du recueil p. 164

c. Le centre du recueil : une place névralgique p. 175

d. La deuxième moitié du recueil p. 182

B . Boscán et Tyard : la sublimation du sentiment amoureux p. 200

a . Tyard et Boscán : la présentation du personnage exemplaire et les premiers poèmes du recueil p. 203

b. Les *Erreurs* et le bouleversement du discours p. 208

c. L'instauration de l'impasse chez Tyard p. 211

d. Boscán et l'instauration de l'impasse p. 223

e. La deuxième moitié du livre de Tyard p. 237

f. Boscán et la deuxième moitié du livre p. 244

# TROISIÈME PARTIE

## LA STRUCTURE GLOBALE DU LIVRE : SES SIGNIFICATIONS

CHAPITRE I – La séparation des différentes sections du recueil p. 255

A. Du Bellay et Boscán : l'architecture du recueil et le projet poétique de l'auteur p. 255

B. Lomas Cantoral et Pontus de Tyard : l'architecture du livre et l'essai de faire concurrence au modèle p. 268

a. Une première division générale de l'œuvre : la générique p. 269

b. Une deuxième division : la division thématique p. 273

c. Une division plus profonde p. 276

CHAPITRE II – Les passages entre les sections du livre p. 292

CHAPITRE III – Le recueil et la construction de l'image d'auteur

A. Ronsard et Herrera : le poète manie la lyre d'Apollon p. 314

B. La transmutation des pleurs en écriture : *Obras de Juan de la Cueva* et *Les Amours d'Olivier de Magny quercinois et quelques Odes de luy* p. 340

a. Cueva et Magny : la conversion des larmes en chant et en écriture poétique p. 343

b. « Je n'escri rien qui du vray ne derive » et que no do al Vulgo mis querella » : l'écriture et ses enjeux dans les premiers sonnets de Magny et de la Cueva p. 346

c. Les derniers poèmes du recueil p. 352

## CONCLUSION GÉNÉRALE

CONCLUSION p. 362

Bibliographie p. 371

Table de matières p. 392

# « En belle forme de livre » : écrire et publier un recueil de poésie en Espagne et en France au XVIe siècle


## Résumé

Les années 1540-1550 représentent un moment clé pour les traditions poétiques espagnoles et françaises car l'on voit paraître *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso (...)* (1543) et *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques* (1549). Ces recueils partagent un même projet de défense et illustration de la langue à partir de l'acclimatation des poèmes italiens et antiques. Ils représentent un modèle pour les recueils ultérieurs et, dans ce travail, nous analysons la « poétique du recueil » dans les ouvrages rassemblant, en Espagne et en France au XVe siècle, un *canzoniere* (sonnets et chansons) et une section de poèmes antiques. Nous comparons ces recueils en attirant l'attention sur ce que représente, pour un poète, le fait de confier ses poèmes à l'imprimerie et de les disposer soigneusement à l'intérieur du recueil. Imposer au *canzoniere* et aux différentes sections du recueil une disposition architecturale implique une conscience nouvelle. Celle-ci laisse sa marque dans la présentation matérielle du livre, dans les paratextes et dans la nouvelle image d'auteur que le poète se forge dès l'ouverture du recueil.


**Mots-clés :** poésie ; recueil ; imprimerie ; paratextes ; Renaissance ; sonnet ; ode ; chanson ; Canzoniere ; pétrarquisme ; auteur ; arrangement ; Boscán ; Du Bellay ; Herrera ; Ronsard

# "En belle forme de livre": write and publish a book of poetry in Spain and France in the 16th century


## Summary

From 1540 to 1550, the Spanish and French poetic traditions had a key moment with the release of two poetry collections: *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso (...)* and *L'Olive et quelques autres oeuvres poétiques* (1549). These poetry collections share the same project of defense and illustration of the language, having as reference the acclimatization of Italian and ancient poems. They represent a model for subsequent collections and, in this work, we analyze the "poetics of the collection" in books bringing together, in Spain and in France in the 16th century, a *canzoniere* and a section of ancient poems. When comparing these collections, it is important to pay attention to what it means for a poet to entrust his poems to the printing and to arrange them carefully within the collection. The novelty of this process is the imposition of an architectural layout on the canzoniere and the different sections of the collection. This makes a difference in the material presentation of the book, in the paratexts and in the new author image that the poet forges from the opening of the collection


**Keywords :** poetry ; collection ; printing ; paratexts ; Renaissance ; sonnet ; ode ; chanson ; Canzoniere ; petrarchism ; author ; sequencing ; Boscán ; Du Bellay ; Ronsard ; Herrera ; Tyard ; Cantoral

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
**ÉCOLE DOCTORALE :**
ED III – Littératures françaises et comparée
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE
**DISCIPLINE :** Littérature comparée