Plusieurs des questions soulevées ici ont, bien sûr, été déjà traitées dans des ouvrages spécialisés. Mais la lente construction du messianisme français est particulièrement bien éclairée par le contraste ménagé par rapport à la vision négative de l'Espagne (la *leyenda negra*) et aux revendications françaises au trône du Saint Empire. À cet égard, les attributions parfois abusives des emblèmes bibliques aux rois de France chez les historiographes prennent un étonnant relief dans la construction du mythe national. L'auteur note avec pertinence les contradictions du discours messianique où une même symbolique peut servir autant à diviniser qu'à diaboliser selon qu'on est chez les adulateurs ou les contempteurs du roi de France. C'était déjà le cas dans les *Discours* du catholique Ronsard et des *Tragiques* du protestant d'Aubigné. La réaction du Roi-Soleil au siège de Vienne de 1683 est emblématique à cet égard : intervenir contre les Turcs serait favoriser son élection au Saint Empire ; en revanche, s'abstenir pour assurer une victoire ottomane pourrait entraîner un partage territorial favorable à la France.

Dans sa conclusion, Alexandre Haran rattache peut-être un peu rapidement le messianisme politique du XVII^e siècle à l'idéologie de la Contre-Réforme et à l'esthétique baroque. On sera cependant surtout frappé par la reprise des tropes du discours téléologique que confectionnent les idéologues et les panégyristes à travers le temps. L'auteur note d'ailleurs, non sans une certaine désillusion, que « la survivance de modes de pensée surannés, anachroniques ou périmés se vérifie dans l'histoire » (p. 344). Mais il constate aussi la « relative pauvreté » du messianisme politique français si on le compare, par exemple, au sébastianisme portugais ou au mysticisme impérial russe (p. 347). Ceci ne diminue aucunement le rôle important qu'a joué cette rêverie mythique et mystique dans la construction de l'absolutisme monarchique français — rôle que cette belle étude éclaire avec conviction en exploitant des sources le plus souvent négligées.

(Nous n'avons relevé que trois coquilles : « nouveau » pour « nouvel » Isaïe (p. 235) ; « rédigé » pour « rédigée » (p. 262) ; « du *libido dominendi* français » pour « de la *libido dominandi* française ».)

FRANÇOIS RIGOLOT, *Princeton University*

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. P. 192.

Le colloque international sur « Les Figures du poète » (mars 2000, Paris X – Nanterre / E.N.S. Saint-Cloud) a donné lieu à deux publications aux titres jumeaux, soit *Les Figures du poète moderne*, parue en numéro thématique dans la RITM, et *Les figures du poète. Pierre de Ronsard*, parue dans série « Littérales » du Centre des Sciences de la littérature de Paris X – Nanterre. Ce dernier recueil contient neuf articles de fond signés par des seiziémistes réputés, encadrés par un avant-propos de J. Céard, une brève réflexion d'I. Pantin sur « quelques jalons des études

ronsardiennes », et des « Conclusions et perspectives » signées par J. Vignes. Le recueil s'organise en trois mouvements successifs : Ronsard et la représentation iconographique, Ronsard par les autres, Ronsard par lui-même.

Dans « Ronsard en Poète : portrait d'auteur, produit du texte », M.-M. Fragonard examine, dossier iconographique à l'appui, les enjeux de l'association entre texte et représentations visuelles de l'auteur, car « l'idée même qu'un texte s'associe au visage d'une personne comme s'expliquant mutuellement, est une construction de lecture qui a une naissance, dans laquelle Ronsard joue un rôle déterminant » (p. 15). M.-M. Fragonard esquisse d'abord une typologie des gravures anciennes, aux enjeux déjà complexes : auteur au travail, intellectuel-professeur, écrivain au service du mécène, auteur-énonciateur, auteur antique. Dans le domaine français, Scève, le premier, fait paraître un portrait de lui-même de facture réaliste, en 1544. Ronsard suit en 1552 avec les fameux portraits de lui-même et de Cassandre : le caractère réaliste des visages favorise la lecture biographique du recueil, tandis que les références picturales à l'antiquité sacrent la poésie, et Ronsard en poète immortel. Il y a chez Ronsard une stratégie nouvelle, réfléchie et efficace, pour mettre l'iconographie au service de l'auteur, de ses aspirations professionnelles et de l'orientation qu'il souhaite donner à la réception de son œuvre. Les portraits parus de son vivant sont autant de constructions d'auteur. Ils ne se comprennent qu'en dialogue avec le texte qu'ils accompagnent et interprètent, en « paratextes » d'exception, et dont ils sont véritablement « le produit ».

Éditeur du recueil, M.-D. Legrand convoque dans l'article suivant trois auteurs qui ont contribué à former l'image de Ronsard que le XVI^e et le premier XVII^e siècle ont retenue, et que la mémoire collective a en partie conservée. L'hagiographie ronsardienne trouve ses racines dans les œuvres de Du Bellay : poète *vates*, doué, fervent, Ronsard est portrait d'emblée comme l'héritier et l'égal des plus grands auteurs modèles, porteur d'une ère poétique nouvelle, blâmé parfois lorsqu'il s'éloigne d'une éthique héroïque de la poésie. En filigrane de ce discours, la *persona* de Du Bellay se découvre dans un mouvement subtil d'opposition et de complémentarité. Formé par les mêmes maîtres que Ronsard, mais appartenant déjà à une autre génération, Scévole de Sainte Marthe voue une admiration profonde au prince des poètes, et ses célèbres *Elogia* en témoignent avec un « lyrisme affectif [...] touchant » (p. 55). Cependant, lorsque les questions éthiques entrent en jeu, c'est la figure de Michel de L'Hospital qui l'emporte aux yeux de Sainte Marthe, et le grand politique, lui-même poète respecté, surpasse le vandômois. Né en 1598, près de 15 ans après la mort du grand poète, Guillaume Colletet appartient déjà à une autre époque, mais pas encore à celle qui désavouera Ronsard pour Malherbe. Dans sa *Vie de Ronsard*, le traducteur des *Elogia* de Sainte Marthe cherche à peindre une vie exemplaire, héroïque, où s'incarne « la dignité de l'homme » selon un idéal humaniste et platonicien. Mais si son admiration « prend un tour franchement hagiographique et non exempt de fétichisme », M.-D. Legrand suggère qu'il s'agit surtout d'un fétichisme du livre, du texte, grâce auquel Colletet pratique « une lecture critique qui va à la source » et, au détour d'une annotation manuscrite, « s'enchant de lire une trace du travail du grand poète »

(p. 55, 56). À travers les écrits de ces trois auteurs, une figure de poète idéal prend naissance, se cristallise, se nourrit des réceptions successives de l'œuvre ronsardienne : c'est Ronsard, et beaucoup plus.

L'article de C. Magnien, « Ronsard vu par Pasquier », poursuit l'examen du regard des contemporains sur le grand maître. Grâce à une lecture attentive des documents impliquant les deux hommes — trois lettres de Pasquier à Ronsard, certains passages des *Recherches de la France*, les vers offerts pour le tombeau du poète, mais aussi les sonnets de Ronsard à Pasquier, dont un seul fut rédigé d'abord pour lui — C. Magnien retrouve la dimension humaine de cette relation : la complexité psychologique, l'enchevêtrement du personnel et du professionnel, la fluctuation au fil des ans. Elle découvre chez Pasquier diverses ruses — brouillages temporels, réécritures tendancieuses de certains faits, maniement stratégique de l'éloge et du blâme — au service d'une entreprise inavouable : panser, par ses écrits, un amour-propre blessé, s'inventer une place, un statut que les membres de la Pléiade ne lui ont pas reconnus, composer subtilement, à travers les jugements critiques qu'il porte sur Ronsard, élogieux mais non sans partage, la matière de sa propre louange.

L.-G. Tin interroge une autre époque dans « Aspects de la réception de Ronsard au XVII^e siècle : Ronsard travesti ». Dans la comédie des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (1637), le discours d'Amidor, poète bizarre, accumule à des fins parodiques de nombreux traits de la poésie ronsardienne qui rendent celle-ci impure aux yeux de l'auteur et de ses contemporains. Une nouvelle esthétique prend forme, au fil des rires stigmatisant les travers de ce personnage « repoussoir », où l'on reconnaît maintes caractéristiques de la poésie renaissante, certes, mais aussi burlesque, précieuse, baroque, car « Amidor est [. . .] plus et moins que Ronsard : il est [. . .] le ronsardisme, tel que pouvait l'entendre le XVII^e siècle » (p. 99).

Dans une étude que l'on ne pourra plus ignorer, J.-C. Monferran revoit et résout un problème d'histoire littéraire, soit la paternité de la *Deffence et Illustration de la langue françoise*, en l'abordant sous l'angle de la représentation. De nombreux critiques, dont Sainte-Beuve, M. Raymond et H. Chamard, ont considéré que Du Bellay n'était pas le seul auteur de la *Deffence*, mais qu'un groupe de jeunes poètes, et particulièrement Ronsard, avaient fortement influencé les idées et peut-être la formulation de ce « manifeste ». Or, cette thèse dérive d'une certaine « mythologie littéraire » qui tend à réduire, en la simplifiant, la figure des deux grands poètes. Mélancolique, Du Bellay ne saurait être véritablement l'auteur de la *Deffence*, car ce dernier revêt au contraire une « persona héroïque » (héraut d'armes, voyageur, chantre de la nation), place l'« œuvre héroïque » au sommet de la hiérarchie des genres, et fait de son art poétique même, par mimétisme envers son sujet, une sorte de parcours épique. Cet élan vers l'héroïque serait la signature de Ronsard. En cinq contre-arguments d'une éloquente simplicité, J.-C. Monferran dépouille Ronsard de cette *persona* dont, sans doute, il n'avait que faire, celle du grand inspireur de la *Deffence*, et il nous invite à relire un texte fondateur, et un

poète de premier plan, dans une perspective renouvelée : la *Deffence*, œuvre du seul Du Bellay ; Du Bellay, auteur à part entière de la *Deffence*.

Après le concert des voix d'autrui, celle de Ronsard lui-même : la polyphonie demeure, s'amplifie. Dans « Ronsard en fileuse », A.-P. Pouey-Mounou recense les images de fileuses qui parsèment l'œuvre de cet auteur pour en dégager une réflexion sur le travail poétique. Si le travail comme « sempiternelle fin en soi » est condamné dans le personnage de Pénélope, la nourrice de L'*Hymne de l'Autonne* « préconise une quête infiniment ouverte » et le poète célèbre en elle « une continuité exploratrice et disponible » (p. 123–25). Semblable à l'araignée qui secrète son fil, tisse sa toile et attend sa proie, le poète compose son œuvre à partir de lui-même. Mêlant la ruse et la patience, il accueille le hasard aux cheminements capricieux, et dans cette conjoncture le destin peut faire signe, la nécessité s'accomplir. Et lorsqu'il s'agit d'« allong[er] la toile » dans le poème héroïque, « l'image du filage instaure une connexion profonde entre un art de l'amplification, un souci de la convenance ou de l'*aptum* et une poétique vivante », une *mimesis* : « cette imitation qui atteint à la réalité de la vie elle-même » (p. 132–33).

Chez Ronsard, les figures du poète sont les lieux privilégiés d'une réflexion et d'un travail sur soi ; elles s'approfondissent, elles changent. Dans un article très dense intitulé « Ronsard en Protée : le poète et ses doubles (Orphée, Protée, l'abeille et le jardinier) », F. Rouget se penche sur la décennie 1560–1570, semée d'épreuves diverses et pourtant riche d'une belle moisson poétique, dont les divers livres du *Recueil des nouvelles Poesies* et les *Sixiesme et Septiesme livres des Poemes*. Retiré de la cour, Ronsard repense « les liens entre le pouvoir et la poésie », entre celle-ci et la nature (p. 137). Il cesse de se peindre en nouvel Orphée rassembleur et cherche au contraire, suivant Narcisse ou Protée, à se fondre dans la nature, épousant les métamorphoses de celle-ci pour conjurer la menace de l'histoire en mouvement. La *persona* mélancolique qu'il adopte se diffracte en une multitude d'images du poète et de son travail : Ronsard récrit son passé, médite sur sa vie, et trouve dans cette traversée solitaire la force et le goût d'un « grand retour » (p. 141). Celui-ci prend forme dans un cadre pastoral où le poète « parvient [. . .] à surmonter ses contradictions, et à réconcilier ses exigences créatrices avec ses contraintes de poète officiel » (p. 144). Lors des grandes célébrations nationales, la Cour parle en ses mots et se meut dans les jardins qu'il invente : Ronsard devient roi au moment où il accepte de s'effacer. Lieu de réconciliation politique, source de guérison physique par les vertus médicinales de ses plantes, le jardin est aussi le cadre par excellence d'une réflexion sur le travail poétique placé sous le signe de l'abeille butineuse : « à travers elle, Ronsard redéfinit le génie, non plus divin mais naturel, en ce qu'il est produit par l'exercice humain » (p. 150). Dans ce jardin varié mais harmonieux, qui reçoit et accorde les contraires, le poète entend suivre sa propre nature et trouver les voies d'un lyrisme renouvelé « qui se dédouble entre la peinture du moi dans son repli [. . .] et l'aspiration à un ordre nouveau dans la requête » (p. 154).

C'est au jardin qu'on entendra chanter « Ronsard en rossignol : une figure dans le temps », à la suite de M. Jourde. Réfléchissant sur « le processus de

figuration lui-même », fondé sur ressemblance *et* différence, M. Jourde montre que l'aptitude du rossignol à figurer le poète repose sur la nature contradictoire de cet oiseau dans la tradition poétique : un corps malingre mais un chant puissant, beau et laid, gai et triste, perpétuel et interrompu. À la fois complice et rival du rossignol, le poète peut grâce à lui inscrire son poème dans une temporalité autre, « libérée de l'histoire des hommes, soumise seulement aux saisons, aux jours et aux nuits » (p. 160), et dans le paysage sonore de la nature. Chez Ronsard, le rossignol figure généralement dans des poèmes amoureux. Dans ce contexte, la quête d'identité liée au processus de figuration se double d'une quête érotique, où le désir de possession s'affirme parfois de façon brutale. Avec en toile de fond la légende de Philomèle, violée, réduite au silence puis métamorphosée en rossignol, le poète célèbre aussi en cet oiseau la pérennité de la parole poétique, qui se transforme, se redouble et se perpétue, et dont le silence ne peut être que momentané (saisonnier) car elle est, en elle-même, défi au silence. « Et je dirois, si j'estois un bragard, / Que Rossignol vient du nom de Ronsard » : dans ce rapport au rossignol, le poète exprime enfin un « désir de maîtrise [. . .] sur son nom et sur son renom » (p. 169). Comment la figure du rossignol se module-t-elle d'un poète à l'autre ? Après avoir évoqué des poèmes de Ventadour et de Leopardi, M. Jourde conclut en évoquant les « sortilèges des métamorphoses qui, chez Ronsard, parv[iennent] toujours à maintenir sarcasmes et discordances dans le cadre heureux d'une dynamique figurative » (p. 171).

Avec humour, D. Ménager invite son lecteur à quitter ce cadre naturel pour découvrir un Ronsard peu connu, « poète de la ville ». Dans les œuvres postérieures à 1560, D. Ménager observe un changement de valeur autour des représentations de la réalité urbaine. L'image de la ville est négative dans les *Discours des Misères de ce temps* : c'est le « théâtre des fureurs civiles », de la rumeur, c'est le cloaque, et Ronsard s'en détourne pour retrouver la nature. Mais dès les *Nues ou nouvelles* de 1565, les rumeurs qui s'emparent de la ville en l'absence du roi échappent à la dichotomie du vrai et du faux : elles se situent dans le domaine du vraisemblable, infiniment riche, apte à nourrir chacun. Ce poème « marque la réconciliation de Ronsard avec la ville, réconciliation qui se fait sous le signe de l'immanence » (p. 178). Dans le poème « À Monsieur de Belot », la philosophie s'installe en ville et la poésie l'y rejoint, non pour réformer l'espace urbain de manière utopique, mais pour le représenter. La séduction de la cité opère enfin dans la poétique ronsardienne : le poète apprend les métiers urbains, les arts de la ville dont il tire ses comparaisons, car « pour représenter adéquatement les choses de l'homme, il faut rester dans son domaine » (p. 181) ; c'est dans les « villes, bourgades et citéz » que le poète puise la langue riche, vivante et variée dont se nourrissent ses conceptions ; le vraisemblable, qui fonde le poème héroïque, appartient aussi en propre à l'espace urbain où fleurissent « la renommée » et « l'opinion ».

Pour étudier les figures du poète au XVI^e siècle, le choix de Ronsard s'imposait pour de nombreuses raisons, et promettait d'entrée de jeu une riche moisson. Les articles réunis sont à la hauteur de leur sujet, solides en leur érudition, abondants en perspectives mûries et clairement articulées sur la question de la représentation comme sur l'œuvre de Ronsard dans son ensemble, dont ils parviennent à refléter

la prodigieuse variété ainsi que l'unité profonde (le phénomène de la métamorphose et la réflexion poéticienne, par exemple, traversent plusieurs articles, plusieurs œuvres évoquées). Ainsi, longtemps après avoir refermé ce recueil, le lecteur demeure habité par « l'extraordinaire ampleur de la question [...] comme si la figure du poète portait en elle-même toute la variété du monde » (J. Vignes, p. 186, 187).

CLAUDINE JOMPHE, *Saint Louis University*

Joyeusement vivre et honnêtement penser. Mélanges offerts à Madeleine Lazard. Éd. Marie-Madeleine Fragonard et Gilbert Schrenck. Paris, H. Champion, 2000. P. 340.

On ne remerciera jamais assez M.-M. Fragonard et G. Schrenck d'avoir réuni un certain nombre d'articles de Madeleine Lazard sous la forme d'un volume de *Mélanges* qui lui a été offert récemment. Judicieusement choisis, ils complètent le portrait intellectuel et moral de notre collègue et amie.

L'ouvrage est composé de cinq parties. I : *Rire* ; II : *Comédies privées et publiques* ; III : *L'Opinion sociale* ; IV : *Vivre au quotidien* ; V : *Femmes et savoir*. On attendait bien sûr le théâtre de la Renaissance, dont Madeleine Lazard est l'une des meilleures spécialistes dans le monde. Mais il y a longtemps que d'autres centres d'intérêt retiennent son attention. Ce volume, qui a dû opérer un choix, montre à celui qui ne la connaîtrait pas sa curiosité multiforme.

D'un côté, un goût jamais démenti pour les *realia*. La littérature n'est pas pour Madeleine Lazard un objet existant en vase clos, ce qui explique par ailleurs sa pratique de la biographie. Elle est, souvent, un miroir de son temps. Cela est vrai de la comédie, et du théâtre en général. Voilà pourquoi on peut s'intéresser aux « Nourrices et nourrissons d'après le traité de Vallambert (1565) et la *Paedotrophia* de Scévole de Sainte-Marthe (1584) », ou aux conditions de la vie théâtrale en Poitou à l'époque de Jean Bouchet. L'érudition joue ici tout son rôle. A l'autre extrémité, ce volume révèle le goût de l'auteur pour les aspects les plus sophistiqués de la littérature, qu'il s'agisse d'un manifeste féministe de Marguerite de Valois, ou (perle de cet ensemble) des « Ventes et demandes d'amour », communication faite au colloque de Tours sur les *Jeux à la Renaissance* (1982), et dont je peux dire, pour l'avoir entendue, qu'elle eut un beau succès. On avait un peu oublié ce jeu courtois, où les règles les plus précises président à l'avènement de la sincérité amoureuse. Madeleine Lazard a su magnifiquement le faire revivre.

Où se trouve alors l'unité de ce volume ? Dans la place qui est faite au rire et à la comédie. Chacun sait que la conversation de notre collègue n'engendre pas la mélancolie. Mais elle n'ignore pas que le rire est une conquête fragile sur celle-ci, qu'il est, si on en croit Joubert, étudié dans un autre article, un mélange de joie et de tristesse. Les analyses toujours très fines que lui consacre Madeleine Lazard s'inspirent parfois de Charles Mauron et de ses pages si belles sur la « fantaisie de triomphe » à l'œuvre dans certaines comédies. Il s'agit d'un rire qui « doit l'em-