Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 15 (1989)

Artikel: L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard

Autor: Faisant, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-259017

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'HERMÉNEUTIQUE DU SENS CACHÉ DANS LES DISCOURS PRÉFACIELS DE RONSARD

Tout discours préfaciel, visant à définir un «mode de lecture» [1], 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 et sur le symbole, est toujours en quelque manière une problématique du sens caché [2]. A l'époque de la Renaissance, l'exégèse allégorique – héritée de la tradition patristique et renouvelée par la pensée néo-platonicienne – fait l'objet d'une vaste réflexion théorique. Le problème central – comme l'a bien vu Michel Jeanneret [3] – est de savoir si l'Allégorisme doit s'appliquer uniquement à la *lecture* ou aussi à l'*écriture*. Si pour les humanistes, en général, l'exégèse allégorique doit se limiter à l'interprétation des Livres sacrés et des textes anciens, pour beaucoup d'écrivains, et pour les poètes de la Pléiade en particulier, l'Allégorisme est un principe créateur et même l'un des fondements de toute Poétique. Or sur ce point les déclarations insistantes de Ronsard, selon lesquelles la Poésie est une «Théologie allégorique», qui a pour mission de cacher la «Vérité» sous le manteau de la Fable, appellent le soupçon, dans la mesure où ces proclamations purement théoriques semblent être restées sans effet sur la pratique de l'écriture. Notre propos n'est pas de revenir sur cette apparente contradiction, mais de tenter au contraire de la dépasser en considérant *a priori* le discours préfaciel ronsardien comme 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. Dans cette perspective, il apparaît que l'herméneutique ronsardienne s'ordonne autour d'une représentation architecturale du Sens, distinguant trois niveaux. Au-delà du *sens littéral*, qui, paradoxalement, se constitue lui-même en sens

caché, Ronsard a toujours distingué deux autres niveaux hiérarchisés de Sens, correspondant à deux ordres de connaissance, en même temps qu'à deux types de «Philosophie»: l'une, limitée au monde sublunaire; l'autre, abandonnant «d'un vol audacieux» la Terre pour «se promener aux Cieux» (XII, 71 – 72) [4]. Ce sont ces trois étages du Sens que nous allons tour à tour examiner.

I) *Le sens littéral comme sens caché*

Dès la préface des *Odes* de 1550, Ronsard s'attend à l'incompréhension d'un public à la fois «ignorant» et «envieux». En fait, cette incompréhension, il l'a lui-même cherchée et provoquée: il ne cache pas d'ailleurs qu'il a délibérément rompu toute possibilité de communication immédiate «en prenant stile apart, sens apart, œuvre apart» (I, 45). Ainsi, Ronsard tient-il à présenter d'emblée son œuvre comme une œuvre fermée, dont le sens littéral lui-même n'est pas directement accessible.

1) *L'occultation du sens littéral*

Ce n'est pas là simple défi. Cette occultation volontaire et paradoxale du sens littéral tient à sa conception même de la Poésie: c'est par là, selon lui, que la véritable Poésie se distingue de la «versification». Ronsard ne cesse de répéter que le langage du poète est un langage *fictif* ou *figuré*, qui, même pour dire les choses les plus simples (comme le fait que le jour se lève ou que la nuit tombe), substitue la circonlocution à l'expression «nue», la métaphore à la réalité, le mythe à la vérité [5]. C'est dire que le sens littéral est constamment travesti et brouillé. Ce que recherche Ronsard, ce n'est pas tant l'obscurité comme telle, que l'*estrangeté* d'un langage *codé*, dont les figures et les tropes relèvent de tout un système de conventions implicites.

Aussi, plus encore que l'incompréhension, est-ce la *mécompréhension* (au sens où l'entend P. Ricœur [6]) qui guette le lecteur naïf. Lorsque celui-ci, par exemple, entendra le Poète des *Odes* se louer lui-même avec emphase, il croira tout aussitôt que Ronsard est personnellement un «vanteur et glouton de

louange» (I, 45), s'il ignore que c'est là une hyperbole poétique propre au grand lyrisme de célébration; bref, il interprétera dans un sens naïvement psychologique une intention esthétique cachée et d'un autre ordre. C'est le même type d'erreur que Ronsard reprochera encore douze ans plus tard au Prédicant, qui, prenant au pied de la lettre certains écarts de «fantaisie» du poète, s'effraie de telles monstruosités et tient Ronsard pour littéralement «fou» (XI, 162–163).

Ainsi, le sens littéral est-il bien un sens caché, dans la mesure où il exige d'emblée une lecture seconde. Le paradoxe est que ce sens à la fois caché et cependant littéral ne procède pas ici d'un dédoublement du sens; il ne se dissimule pas derrière un sens premier: il est lui-même premier; et s'il postule dès l'abord une lecture seconde, c'est seulement par opposition à une lecture naïve et fausse, d'avance exclue. C'est, si l'on veut, un sens *dénivelé*.

2) *L'exégèse littérale*

L'accès au sens littéral requiert donc une exégèse, qui suppose elle-même une éducation du lecteur. Voilà pourquoi, au-delà de l'«ignorant envieux», Ronsard en appelle dans ses Préfaces à un tout autre type de destinataire: celui qu'il appelle le «débonnaire lecteur», le «lecteur apprentif» ou «candide». Celui-ci n'est pas un lecteur idéal: il a aussi ses préjugés, il est souvent «frivole». Mais il est de bonne foi et surtout capable de revenir sur son premier jugement. Toujours exposé à l'erreur, mais toujours perfectible aussi, ce lecteur *à demi idéal*, qui est l'interlocuteur privilégié du poète-préfacier, joue en fait le rôle d'un médiateur: il permet à Ronsard non seulement de pressentir les résistances du public réel, mais d'en infléchir surtout les attentes et de modeler ainsi peu à peu une opinion à son écoute [7].

Car le vaste effort pédagogique qui envahit les discours préfaciels et les commentaires, et dont le seul but est apparemment de décrypter le sens littéral, n'est pas simple paraphrase textuelle: il vise à une immense initiation culturelle, à une totale conversion du lecteur, à une révolution herméneutique dans les mentalités. C'est dire que le simple franchissement du seuil de l'œuvre suppose une pénétration lente, progressive, et sans doute jamais totalement achevée: il ne s'agit de rien de moins

que de changer les habitudes d'esprit du lecteur, d'éveiller sa conscience à l'accueil d'une parole poétique encore inouïe. Dès 1550, pour rendre seulement lisibles ses Odes, Ronsard se voit contraint, dans sa préface, non seulement d'expliquer quelques-uns des tropes caractéristiques du lyrisme pindarique, mais d'ébaucher un véritable cours de poétique et d'histoire littéraire (I, 46–47). L'*Abbregé de l'Art Poëtique* et les préfaces de la *Franciade* n'hésitent pas à entrer dans les moindres détails techniques pour éclairer certains effets de style ou de langue à première vue déroutants. Il n'est pas jusqu'à l'orthographe, dont les innovations, pleines d'intentions cachées, n'appellent des éclaircissements (I, 50–55). Les *Commentaires*, qui prolongent le discours préfaciel, ont exactement la même fonction. Jean Martin, Nicolas Denisot, Muret, Belleau conçoivent cette tâche, apparemment fort humble, de scholiaste comme celle d'un grand Initiateur. Dorat, dans des distiques grecs publiés à la suite de la *Préface* de Muret, compare ce dernier aux plus célèbres Herméneutes de la Tradition et assimile son travail à l'interprétation d'«oracles profonds» et «obscurs» [8]. On ne saurait donc douter de la réelle obscurité du langage poétique de Ronsard aux yeux des contemporains, non plus que de l'éminente dignité qu'ils assignaient au sens littéral. Le sens caché n'est pas nécessairement pour eux d'ordre spirituel ou métaphysique. Il est d'abord dans les mots, dans la lettre du texte, voire dans les lettres mêmes des mots: Jean Martin donne comme modèle de commentaire l'exégèse anagrammatique de Dorat (II, 203–204). Et l'on sait l'engouement de l'époque pour les spéculations onomastiques. Si l'on peut parler, à propos de Ronsard, d'une herméneutique du sens caché, c'est au niveau du sens littéral qu'elle se situe.

3) *Le plaisir du lecteur*

Cette observation nous oblige, en fin de compte, à nous interroger sur la véritable nature du plaisir esthétique au XVIe siècle, sur son fondement culturel, et sur la portée allusive que nous attribuons aujourd'hui aux jeux d'intertextualité. Les explications méticuleuses que les commentateurs et Ronsard lui-même croient devoir fournir à propos de la plupart des allusions mythologiques ou des imitations littéraires laissent

douter de la possibilité d'un écho direct chez le lecteur. Muret observe, à cet égard, de façon troublante, que bien des lecteurs soi-disant doctes et qui feignent de tout comprendre chez Ronsard, auraient sans doute été fort embarrassés, si on leur avait demandé de déchiffrer certains sonnets [9]. Du même coup, c'est aussi l'intention du poète qui se trouve remise en question: comment concilier cette occultation délibérée du sens littéral avec l'exigence supposée d'une complicité culturelle avec le lecteur?

Une analyse détaillée des Commentaires permettrait certainement de mieux cerner les contours de l'horizon culturel du lecteur de Ronsard. Certaines limites sont d'ailleurs évidentes: il est clair que c'est surtout l'érudition de source grecque qui faisait difficulté [10]. Mais on s'étonne par ailleurs que les commentateurs éprouvent le besoin d'expliquer des mythes assez communs ou de préciser des allusions littéraires qui nous semblent transparentes, alors qu'ils font au demeurant confiance à l'érudition du lecteur dans des cas plus difficiles. On pressent à travers ces apparentes contradictions des différences de *mentalités* très profondes.

En tout état de cause, il faut surtout concevoir le rôle du Commentaire dans son sens étymologique d'*aide-mémoire*. La surcharge érudite de l'œuvre ronsardienne, les sollicitations incessantes auxquelles elle soumettait la mémoire culturelle du lecteur rendaient sans doute difficile l'identification rapide de tant d'allusions entrecroisées. Belleau le dit assez clairement dans la dédicace de son propre *Commentaire* à Fleurimont Robertet, et il nous permet de mieux comprendre du même coup la nature du plaisir esthétique des lecteurs: j'ai l'assurance, dit-il à Robertet, que, grâce à mes savantes annotations,

> [vous] prendrez *plaisir à recognoistre* une *infinité* de belles et antiques imitations en ce qui a esté estimé le plus vulgaire et moins retiré des anciens [11].

Texte capital, dans la mesure où il nous révèle que, si le plaisir culturel de la *reconnaissance* était bien l'essence du plaisir esthétique au XVIe siècle, il n'était sans doute pas pour autant un plaisir *immédiat*, mais un plaisir différé et conquis. En occultant le sens littéral, Ronsard en appelle à une lecture

curieuse et même studieuse, qui devait amener le lecteur, d'abord dérouté dans sa culture par les surprenantes «inventions» du poète, mais stimulé aussi par l'obstacle, à goûter l'attrait passionnant d'un plaisir culturel sans cesse provoqué et suspendu.

II) *Le sens second: l'Allégorisme «terrestre»*

Si l'«estrangement» du sens littéral exclut par hypothèse l'existence d'un sens primaire – qui ne correspondrait qu'à une lecture naïve et fausse –, l'expression allégorique, au contraire, maintient conjointement deux niveaux de lecture, le sens second étant impliqué dans le sens premier et ne pouvant être donné que par lui. Telle est, en effet, la conception de l'Allégorisme exposée par Ronsard, notamment dans l'*Hymne de l'Automne*, où il rappelle que c'est Dorat qui lui apprit «à bien deguiser la verité des choses / D'un fabuleux manteau» (XII, 50).

1) *L'Allégorisme de la Fiction*

Le but de la Poésie, en effet, n'est pas de décrire directement la nature, mais de l'*imiter*, c'est-à-dire d'en proposer un équivalent imaginaire. Dans son *Art Poëtique*, Ronsard explique que le premier devoir du Poète est d'inventer le réel, de «concevoir par l'imagination» les «Idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant celestes que terrestres [...], pour apres les representer, descrire et imiter» (XIV, 13). *Imaginer*, *imiter*, *representer*, tous ces mots désignent une même opération qui consiste pour le poète à construire une sorte d'*analogon* imaginaire de la Nature. Et c'est en cela que consiste très précisément l'Allégorisme, puisque cet *analogon* se substitue au réel pour en donner une image figurée. La fiction est donc par elle-même allégorie.

Ce devoir de fiction procède manifestement d'un refus systématique du réel. Le Poète, pour Ronsard, est d'abord celui qui déréalise le monde. C'est là ce qui le distingue du «versificateur» et de l'«historien»: «La fable et fiction – répète-t-il – est le seul subject des bons poëtes» (XIV, 16). Et c'est là ce qui explique son dégoût du langage commun, qui, en disant les «choses nues», reste collé au réel (XVI, 333).

Ronsard va jusqu'à dénier le titre de Poète à Lucrèce et à la plupart des poètes latins (sauf Virgile), «qui ont escrit les choses comme elles sont» (XVI, 4 et 338). Aussi le Poète doit-il multiplier les artifices et les «ornements», tels que «Figures, Schemes, Tropes, Metaphores, Phrases et Periphrases» (XVI, 332).

Pourtant, son but n'est pas de tourner le dos au réel, mais au contraire de «representer la chose» par «l'ornement et splendeur des vers» *(ibid.)*. La Poésie ne se détache du réel que pour en proposer finalement une vision plus intense et, pour ainsi dire, plus parfaite. Cette vision, c'est précisément celle à laquelle nous fait accéder l'Imagination «concevant les *Idées* et *formes* de toutes choses». Le vocabulaire platonicien est ici révélateur: si le poète doit se déprendre du réel, c'est que la réalité n'est qu'une ombre ou un leurre, une matière dégradée et inintelligible, à laquelle le Poète a justement pour mission de donner «forme» en la transformant en «Idée». La Poésie est, si l'on peut dire, une *idéation* du réel. Tout le travail de fiction, ou d'ornementation métaphorique, auquel elle se livre n'a pour but que d'éclairer le réel, de l'«illustrer», tout comme la «splendeur» du vers de l'irradier (XVI, 332). Le statut de la description elle-même est typique: Ronsard ne la conçoit qu'«eslongnée presque du tout» de la réalité «triviale et vulgaire», telles les «descriptions florides» ou «extatiques» d'Homère, qui ne valent que parce qu'elles «irritent les naïfves et naturelles scintilles de l'ame» *(ibid.)* – c'est-à-dire les feux de l'imagination. On remarquera dans tous ces textes l'abondance des expressions évoquant l'éclat ou la lumière (*splendeur*, *illustration*, *scintilles*), qui toutes renvoient implicitement à la conception aristotélicienne de l'Imagination en tant qu'illumination intérieure dérivée de l'éther [12]. La mission du Poète est bien d'illuminer, de donner à voir, non pas l'invisible, mais le visible.

2) *Le Mythe: allégorie de la Nature et de l'Histoire*

A côté, ou au-dessus de la fiction proprement dite, le mythe constitue un moyen supérieur de déréalisation et d'évocation indirecte, allégorique, de la Nature. Qu'il se limite à une simple allusion, ou qu'il se développe en un vaste récit, le mythe est lui

aussi une sorte d'*analogon* imaginaire du réel. Les mythes des *Quatre Saisons*, par exemple, ne sont rien d'autre que de gigantesques métaphores [13]. Mais le mythe constitue en même temps un récit des origines, à valeur explicative et fondatrice. Dans les *Quatre Saisons*, le poète substitue, en fait, à la description objective des phénomènes météorologiques un roman étiologique qui en justifie l'existence. La mythologie joue le rôle d'une sorte de Genèse: sa fonction est d'évoquer l'essence primordiale, ou l'Idée même de Saison.

Le mythe épique a exactement la même fonction de substitution allégorique. Il est l'*alibi* de l'Histoire, au double sens du mot: un ailleurs et une justification. La légende de Francus se situe hors de l'Histoire, mais aussi à sa source. C'est d'elle que la France tire son identité originelle et idéale. La fameuse théorie du *vraisemblable*, si longuement développée par Ronsard, insiste à la fois sur le caractère totalement irréel du mythe (il est convaincu que la guerre de Troie n'a jamais existé) et sur la nécessité d'un ancrage dans l'imaginaire collectif, qui accrédite le récit sur le plan d'une Logique supérieure de l'Imaginaire (XVI, 6–7): Homère a rendu la guerre de Troie «vraisemblable», parce qu'il en a tiré l'idée de «quelque vieil conte» populaire «de son temps» (XVI, 339). En prolongeant l'imaginaire collectif de la tradition mythologique, l'imagination individuelle du poète investit le mythe d'un pouvoir de signification allégorique totalement persuasif. Cette Vérité allégorique, dont le mythe est porteur, correspond, en fait, à la finalité politique de l'épopée: que ce soit l'éloge des Eacides chez Homère, celui des Césars chez Virgile, ou celui des Valois chez Ronsard (XVI, 7–8), cette finalité donne un *sens second* à l'Histoire, en lui conférant l'allure d'un Destin supra-historique d'ordre providentiel. La légende de Francus est assurément pour Ronsard un moyen de «penser» l'Histoire nationale.

Ainsi, le mythe joue-t-il vis-à-vis de la réalité historique le même rôle d'*analogon* symbolique que la fiction par rapport à la réalité naturelle: il constitue aussi une «imitation», c'est-à-dire une «idéation» imaginaire du réel.

3) *L'Allégorisme de l'Ecriture, ou l'Ecriture mimétique*

Ce rapport d'analogie entre le poétique et le réel, qui définit le sens de l'Allégorisme ronsardien, prend cependant une autre

dimension, dans la mesure où il n'est pas seulement d'ordre thématique, mais aussi d'ordre structurel.

L'imagination, la «fureur» créatrice altère la parole poétique, en lui imprimant une allure de fantaisie capricieuse, ou, comme dit Ronsard, de *brusquerie* apparemment désordonnée. Cette *brusquerie* a surtout pour effet de rompre le discours, de l'«entrecouper», d'introduire en lui comme un principe général de «diversité» (XI, 159–162). Dès 1550, Ronsard avertissait le «debonnaire lecteur» de ne point s'étonner des «admirables inconstances» propres au style pindarique, ou de la «copieuse diversité», inspirée d'Homère, qui opposent radicalement la parole du Poète au discours linéaire du «poetastre», «continuant tousjours en son propos» (I, 47–48). C'est encore cette «diversité» qu'il met en relief en présentant sa *Nouvelle Continuation* à Jean de Morel: les ruptures de ton, le passage constant du grave au léger constituent à ses yeux l'essence même du style poétique, en ce que la rupture finit par devenir un principe nouveau d'harmonie (VII, 225–230). Plus tard encore, contre le Prédicant, lui aussi borné à «versifier» en «suivant pas à pas» le fil d'un «sermon sceu par cœur», il revendique hautement le droit à la «brusquerie» dans la *dispositio* et l'*elocutio* (XI, 160). C'est là enfin l'une des marques du génie épique, qui, à l'*ordo naturalis* de l'historien, préfère l'*ordo artificialis*, parce que, dans l'apparente confusion des jeux d'anticipation ou de retours en arrière, il impose un ordre supérieur à celui de la linéarité chronologique (XVI, 336). L'une des images par lesquelles Ronsard aime à évoquer cet art poétique de la rupture et de la diversité est celle de l'Abeille butinant de fleur en fleur.

Or, cette Ecriture de tension, où le désordre est un ordre, où l'harmonie résulte de la discordance, est elle-même une Allégorie du Cosmos. La diversité harmonieuse du style correspond analogiquement à la «copieuse diversité» de la Nature, à cette *varietas* qui est le signe de sa fécondité et de sa toute-puissance créatrice. Dans la dédicace à Jean de Morel, Ronsard éclaire le sens de ce mimétisme: si l'œuvre poétique est un *analogon* du Cosmos, c'est que le Poète, «Imitant en ce point Nature ingenieuse» (VII, 230), retrouve dans l'acte créateur le principe même de la création universelle. C'est dire que le Poète-démiurge refait à son échelle la Création, en en produisant un

analogon, et qu'il est par là même un émule de Dieu. Cette idée de mimétisme entre l'Art et la Nature n'a rien de surprenant: elle s'inscrit sous le signe d'un principe général d'Analogie, que la pensée du XVIe siècle retrouve à tous les niveaux de la Création. On sait que Pontus de Tyard retrouvait même une image du Cosmos dans la structure en triade de l'ode pindarique [14].

Pourtant cette harmonie mimétique entre la Poésie et la Nature, qui agrandit le sens de l'Allégorisme ronsardien, en marque aussi les limites. Car la «diversité» de la Nature apparaît aussi comme un signe d'imperfection: la Nature, dans sa toute-puissance, est pleine de contradictions; elle mêle le Bien et le Mal,

> *[Elle] mect en mesme pré une herbe venimeuse*
> *Tout aupres d'une bonne, et mect dedans les Cieux*
> *Un astre qui est bon pres d'un malicieux* (VII, 230).

La Poésie, comme la Nature dont elle reproduit les contradictions, ne saurait prétendre à l'unité de l'Absolu,

> *Car la perfection appartient seule à Dieu* (ibid.).

Par opposition à l'Harmonie suprême que réalise la musique des sphères célestes, et dont seuls peut-être les tout premiers Poètes, «Poëtes divins», avaient retrouvé le secret, les «Poëtes humains» ne visent qu'à un accord immanent avec leur propre Nature, celle du monde sublunaire, dont les arcanes mêmes leur échappent, mais avec laquelle du moins ils peuvent entretenir un rapport d'analogie par l'écriture.

En définitive, tout est Allégorie chez Ronsard, à commencer par ce qu'on appelle «ornementation», puisque tout est Analogie, et que l'imaginaire même a toujours valeur de figure. Mais cet Allégorisme ne cache aucun secret, aucun sens ésotérique. Le sens second, inscrit dans la structure mimétique de la Poésie, renvoie tout simplement à la Réalité même, qu'elle réinvente. L'Allégorisme ronsardien n'est pas un Allégorisme mystique, mais un Allégorisme spéculaire. Quant au «voile» de la Fable, il sert — au niveau de la «Philosophie terrestre» en tout cas — au moins autant à *montrer* qu'à *cacher*. Car s'il faut «voiler la Verité des choses» (la réalité), c'est

[...] afin que le peuple ignorant ne mesprise
La Verité cognue apres l'avoir aprise (XII, 71–72).

L'Allégorisme a donc d'abord pour fonction d'entretenir chez le vulgaire le respect de la Connaissance, de susciter ce pouvoir d'étonnement philosophique devant le réel, que tendrait à effacer la banalisation du savoir. Et si, en même temps, le Poète doit laisser transparaître la «Verité» sous ce «voile bien subtil (comme les peintres font / Aux tableaux animez», c'est

Afin que le vulgaire ait desir de chercher
La couverte beauté dont il n'ose approcher (ibid.).

Le but suprême est donc d'exciter la curiosité, ou plutôt le Désir de cette «Verité» montrée-cachée, comme dans les toiles de Cranach et les Dames à la toilette de l'Ecole de Fontainebleau, qui laissent désirer la nudité féminine au travers d'une gaze.

Sur le plan pragmatique, la fonction allégorique de la Poésie est celle d'une sorte d'Erotique sérieuse de la Connaissance.

III) *Le troisième sens: l'Allégorisme céleste ou la Théologie allégorique*

A première vue, la fonction allégorique de la «Poésie celeste» est exactement la même que celle de la «Poésie terrestre»: seul change, apparemment, l'objet de la connaissance, qui n'est plus la «Verité des choses», mais une Vérité surnaturelle, dont Ronsard a encore clairement défini le champ dans l'*Hymne de l'Hyver*, en lui assignant pour fin l'intelligence de l'Astrologie, de la Cosmologie et de la Théologie (XII, 70–71). Il n'en reste pas moins que ce changement de visée modifie, en fait, radicalement la mission et le statut même du Poète.

1) *L'Allégorisme prophétique*

On connaît le texte célèbre de l'*Art Poëtique*, où Ronsard évoque cette fonction supérieure de la Poésie en tant que «Theologie allegoricque»:

> La Poësie n'estoit au premier aage qu'une Theologie allegoricque, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secretz qu'ilz ne pouvoient comprendre, quand trop ouvertement on leur descouvroit la Verité (XVI, 4).

On constate d'emblée qu'il ne s'agit pas ici d'une définition de la Poésie en général, mais uniquement de la Poésie du «premier aage»: celle des Poètes que Ronsard qualifie de «divins» et dont il a souvent donné la liste *ne varietur*: Eumolpe, Orphée, Musée, Linée, Homère et Hésiode [15]. Ce sont, à ses yeux, les seuls poètes-théologiens et prophètes qui soient «apparus au monde». Eux seuls eurent le don d'être initiés par Dieu (comme les Prophètes bibliques) et de retransmettre les secrets de cette initiation aux hommes, précisément par le moyen de l'allégorisme mythologique. Ce type d'allégorisme est d'ailleurs unique dans l'histoire, puisqu'il est lié à la création même de la mythologie par ces «premiers poètes»; et c'est cette mythologie primitive, et elle seule, qui peut être définie comme «Theologie allegoricque», puisque cette expression désigne l'annonce anticipée de la Révélation chrétienne, dont les «premiers poètes» auraient caché le message au travers des mythes qu'ils inventaient tout exprès. C'est ainsi que les noms des dieux antiques désignent allégoriquement les attributs de Dieu, que certains mythes contiennent l'annonce du dogme chrétien et que d'autres prophétisent très précisément la venue du Messie et la vie même du Christ [16]. Cette théorie de la mythologie poétique n'a d'ailleurs rien d'original: c'est, à quelques variantes près, celle de toute l'exégèse patristique et médiévale.

Il est évident que, pour Ronsard, la poésie moderne ne saurait en aucun cas prétendre à une telle fonction: la Révélation étant advenue, le temps des Prophètes et de la poésie prophétique est passé. En dépit de vagues ressemblances, qui ont pu faire illusion, il n'y a surtout aucun rapport entre la pratique allégorique des «premiers poètes» et celle des poètes modernes. Alors que la poésie primitive utilisait la fable pour tenter de *révéler*, au moins indirectement, un mystère encore impénétrable, la poésie moderne s'applique au contraire à *cacher* et à laisser seulement entrevoir la Vérité sous le voile de la fable, de peur que, sitôt comprise, cette Vérité ne soit méprisée du vulgaire. La fable, qui était originellement une

voie d'accès à l'Inconnu, est devenue un rempart contre une vulgarisation immédiate. L'opposition est évidente.

Le Poète moderne, poète *humain* et non plus *divin*, n'en a pas moins sa dignité propre et sa grandeur. Son statut est, en particulier, incomparablement supérieur à celui des poètes grecs et latins du «second âge», qui, ayant perdu le don de prophétie, et n'ayant pas encore connu la Révélation, se complurent pour la plupart dans une poésie terrestre et profane, oubliant complètement les annonces voilées de leurs grands prédécesseurs [17]. La poésie moderne, au contraire, dans la fonction supérieure que lui assigne la «Philosophie celeste» et qui l'amène à franchir les bornes du monde sublunaire, demeure un don de Dieu. Bien qu'elle soit désormais assujettie à la nécessité de l'art et du travail, elle conserve le privilège de la «fureur». Et si cette «fureur» elle-même n'est plus un don supérieur de voyance mettant directement le Poète en contact avec l'Esprit saint, du moins garde-t-elle la mystérieuse puissance d'incitation et d'évocation qui atteste son origine surnaturelle. Le Poète lui-même est un prêtre, et c'est la raison pour laquelle il doit se montrer vertueux. Il est, plus encore, l'Interprète de Dieu; et sa mission est, non plus certes de prophétiser à l'antique, mais de chanter la gloire du Dieu révélé, de préserver et d'entretenir le message de la Révélation [18].

Il est bien vrai qu'à maintes reprises Ronsard reconnaît au Poète moderne – et se reconnaît à lui-même – un certain don de *prophétie*. Mais ce pouvoir de prédiction n'a plus rien à voir avec celui des «Poëtes divins» ou des Prophètes bibliques. Ce don, qui (comme le dit expressément Ronsard) consiste surtout dans la prévision du «destin», est lié à l'Astrologie. Et certes, l'Astrologie a un caractère «divin»: les astres médiatisent la Providence, ils sont l'Ecriture de Dieu. L'Astrologie elle-même fait partie (on l'a vu) de la «Philosophie celeste». Mais elle reste fort en-deçà de la Théologie. En fait, le prophétisme astrologique du Poète moderne est différent par essence du prophétisme théologique. Le prophétisme astrologique ne touche pas, en effet, à l'Histoire même de la Foi, de la Rédemption, du Salut: son propos est terrestre et pragmatique, puisqu'il consiste à prévoir le destin humain. De plus, le prophétisme astrologique n'implique pas une communication directe avec Dieu et l'Esprit saint: il est de l'ordre du pressentiment ou de

l'intuition. Enfin et surtout, ce prophétisme allégorique n'a rien à voir avec l'allégorisme *mythologique* qui caractérise les prophéties des oracles antiques, où les mythes sont entièrement codés [19]. Dans la haute poésie religieuse moderne, le mythe n'est plus suggestion mystérieuse, mais allusion transparente. L'allégorisme moderne exclut donc par principe tout ésotérisme, et le «troisième sens» est ici un sens pleinement révélé. Ronsard le dit sans nulle ambiguïté: les «inventions» du Poète ne doivent point être obscures ou chimériques,

> et bien qu'elles semblent passer celles du vulgaire, elles ne seront toutesfois telles qu'elles pourront estre facilement conceues et entendues d'un chascun (XIV, 13).

La Poésie n'est plus un mode de connaissance initiatique ou un acte de «voyance». Elle est un hymne à Dieu ou un instrument de catéchèse. Ronsard n'est ni Hugo, ni Rimbaud.

2) *L'Allégorisme «fantastique»*

Cela est si vrai que Ronsard a justement condamné les poètes modernes qui, emportés par leur «frenaisie» ou par une folle outrecuidance, prétendaient usurper le rôle anachronique de prophètes de Dieu. Ce type de poète, qu'il n'a cessé de dénoncer comme un mystificateur ou un charlatan, il le désigne habituellement sous le nom de poète «fantastique».

Le terme de *fantastique* ne désigne pas seulement chez Ronsard une aberration esthétique, visant certains excès baroques ou pré-baroques de la littérature contemporaine; il renvoie aussi à toute une conception, ou plutôt à une mystique de la Poésie: consciemment ou non, le poète moderne qui s'abandonne à mimer le délire orphique ou biblique est victime d'une véritable mystification spirituelle, qu'on pourrait appeler le *néo-prophétisme*. Ronsard assimile expressément, en effet, cette poésie «pleine de songes monstrueus et de paroles piafées» à un «jargon de Gueux ou de Bohémiens», diseurs de bonne aventure (XVI, 337–338). Ce poète qui, en plein XVIe siècle, joue les prophètes antiques de la Foi, ne peut être qu'un imposteur ou un illuminé, qui, oubliant l'Evangile, continue à vaticiner comme les oracles antiques. Du moins, ces derniers étaient-ils porteurs d'un message, alors que pour «interpreter les resveries» de ces nouveaux prophètes, Apollon lui-même «y seroit

bien empesché avec tous ses oracles et Trepieds» (XVI, 347). L'ambiguïté même du mot *fantastique* est d'ailleurs révélatrice, comme l'a fort bien observé F. Joukovsky [20]: il n'est, en fait, réellement péjoratif (comme les termes de *frénésie* ou de *folie*) que lorsqu'il est employé à propos des poètes modernes [21]. Inversement, il n'est réellement emphatique que pour qualifier les premiers poètes divins, et notamment Homère.

Ronsard ne nomme pas ces néo-prophètes. Il se borne à traiter ainsi l'Arioste pour des raisons plus particulièrement esthétiques (XVI, 4) et une fois il désigne globalement sous ce titre les «poètes espagnols» (XVI, 347). On a songé à Du Bartas... Il est, du moins, un cas absolument typique: celui de Nostradamus. Or précisément, Ronsard qui nourrissait pour lui, comme on sait, une réelle sympathie, se montre hésitant à son sujet: Nostradamus est-il animé – se demande-t-il – d'un don prophétique exceptionnel, ou n'est-il qu'un «esprit sombre et melancolique, / D'humeurs grasses repeu», bref un poète «fantastique» (X, 358–359)? Dans le doute, il se contente d'admettre que sa parole étrange rappelle – rapprochement révélateur! – celle des «oracles antiques». Une telle exception n'irait d'ailleurs nullement à l'encontre de la règle. La position de Ronsard à l'égard des nouveaux prophètes est tout à fait comparable à celle de l'Eglise face aux «visions» ou aux miracles: *a priori* sceptique, précisément par respect du surnaturel toujours possible. On sait, au reste, que telle était la position de bien des contemporains, à commencer par Henri III, dont on a beaucoup trop accusé le penchant à la superstition.

Cette critique du néo-prophétisme et de la mystique poétique situe bien Ronsard à l'opposé de tout occultisme exégétique. Sa foi chrétienne, son catholicisme profond et son orientation nettement contre-réformiste ne sont sans doute pas étrangers à cette attitude herméneutique, qui est, en fin de compte (et au sens fort du mot), une herméneutique du sens *révélé*.

3) *L'Allégorisme herméneutique*

Dans cette perspective cependant le recours à la mythologie antique pose un ultime problème. Si le mythe devient, pour le poète moderne, un moyen d'allusion transparent, dans un sens

politique, moral ou religieux, tous les mythes ne sont pas susceptibles d'une telle adaptation: certains sont même parfaitement immoraux ou scandaleux. Comment leur reconnaître dès lors la moindre trace d'une inspiration «divine» ou prophétique?

La pensée de Ronsard est, sur ce point, assez peu connue. Elle intéresse pourtant directement son herméneutique et sa poétique. A maintes reprises, en fait, Ronsard dénonce la mythologie antique comme mensongère et falsifiée par les païens eux-mêmes. Le fameux poème de l'*Hercule chrestien* est éclairant sur ce point. Selon Ronsard, tous les épisodes du mythe d'Hercule, qui originellement constituaient une annonce symbolique de la vie du Christ, se sont trouvés détournés de leur sens primitif par les «poètes humains», grecs et latins, qui, prenant ces indications allégoriques au pied de la lettre, ont édifié sur ces bases un mythe purement idolâtrique. Le mythe d'Hercule est ainsi devenu comme une monstrueuse contrefaçon caricaturale de lui-même. Ce scandaleux détournement de sens, cette vaste mystification collective sont imputables à la crédulité et au matérialisme des païens. Aussi l'hymne de l'*Hercule chrestien* n'est-il rien d'autre qu'une entreprise systématique de démystification: une à une, Ronsard réinterprète les analogies déformées entre le mythe herculéen et l'histoire christique, non pas – comme on l'a trop dit – pour y déceler des annonces cachées, mais, comme il l'écrit lui-même, pour «rendre à Jésus-Christ» ce que les Anciens lui ont «desrobé» en «convertissant» à un faux dieu les prédictions symboliques des Prophètes. De là le caractère ridicule et grotesque de toutes ces analogies, entachées d'idolâtrie, et dont Ronsard, scandalisé, rectifie à chaque fois le sens. Un à un, il arrache ainsi les oripeaux de la légende et les masques du faux dieu [22].

Cette attitude n'est point unique chez Ronsard. Dans le poème *Hylas* (XV, 234–238), il revient sur un autre épisode du mythe d'Hercule, également perverti par les Gentils et les mythographes antiques: celui de sa rencontre avec Théodame, roi des Dryopes. Les Anciens prétendaient, en effet, qu'Hercule avait tué ce roi, violé son fils et mangé ses bœufs. C'est que, prisonniers d'une exégèse littéraliste et idolâtrique, les païens n'ont pas su interpréter le sens symbolique du mythe primitif [23]. Ronsard réinterprète: l'épisode signifie – au second degré –

qu'Hercule, dieu civilisateur, avait enseigné l'agriculture au roi (en qui il a seulement tué le vieil homme fainéant), qu'il a ensuite «forcé» son fils à «apprendre toutes vertus» et qu'il a enfin fait maigrir ses bœufs en les mettant au travail de la charrue. Ainsi réinterprété, Hercule retrouve sa véritable figure mythique de héros de la Civilisation. – De même, dans la *Prière à la Fortune* des *Hymnes*, Ronsard réinterprète complètement le vieux mythe inique de la déesse, reine capricieuse du Hasard; il arrache à celle-ci les attributs barbares que lui avaient conférés les païens (le bandeau sur les yeux, les ailes, le rouet), tous ces symboles trompeurs, dit Ronsard,

> *[...] dont furent inventeurs,*
> *En te peignant, les vieux peintres menteurs* (VIII, 114).

Et il restitue au mythe sa pure signification originelle: celle d'une allégorie de la Providence.

Ainsi se définit pour le poète moderne une nouvelle mission herméneutique, qui constitue en même temps une nouvelle «mythopoïèsis». Dans cette fonction de réinterprétation et de réfection des mythes, Ronsard rejoint d'une certaine manière la situation des «Poètes divins». Car il s'agit bien d'une re-création: à travers le mythe déformé que nous ont légué les Anciens – et qui est le seul que nous possédions –, Ronsard s'efforce de remonter à l'archétype et de reconstruire hypothétiquement le vrai modèle prophétique à partir du produit dégradé. Mais là s'arrête le rapport avec les premiers poètes. La tâche du Poète moderne est purement herméneutique, non prophétique.

On pourra s'étonner de cette conception, chez Ronsard, d'une mythologie dégradée et falsifiée. C'est une conception qui remonte, au-delà de la Renaissance et du récent Moyen Age, jusqu'à certains Pères de l'Eglise, comme saint Justin ou Tertullien, et qui témoigne de l'intransigeance des premiers chrétiens à l'égard d'une mythologie réputée tout idolâtrique, dénuée de sens second [24]. On sait d'ailleurs que Ronsard connaissait fort bien saint Justin et Tertullien. En fait, cette attitude correspond parfaitement à la logique de son herméneutique: c'est en effet la falsification des mythes qui explique la décadence de la poésie grecque et latine après l'âge des

«Poètes divins». A plusieurs reprises, Ronsard est revenu sur cette histoire de la Poésie, qui est en même temps une histoire de l'Herméneutique (notamment dans l'ode *A Michel de L'Hospital* et dans l'*Art Poëtique*). Or, il est frappant de constater que, dans ce dernier texte, pour qualifier tous ces «poëtes humains» décadents, Ronsard emploie exactement les mêmes termes que pour qualifier les néo-prophètes «fantastiques» du monde moderne: eux aussi sont «enflez», et «vains», et «chimériques» (XIV, 5). De même, dans la dernière préface de la *Franciade*, Ronsard déclare que, faute de pouvoir égaler Virgile, la plupart des autres poètes latins «se sont tournez à l'enflure et à je ne sais quelle poincte et argutie monstrueuse» (XVI, 338–339). Jugement étrange en apparence, si on l'envisage isolément. En fait, le rapport entre ces latins décadents et les néo-prophètes est évident. L'erreur de ces derniers est en tous points comparable à celle des latins, à ceci près que les uns oublient la Révélation en continuant à vaticiner, alors que les autres avaient oublié la Pré-Révélation symbolique et diffuse impliquée dans les mythes, en glorifiant avec une emphase grotesque de fausses divinités.

Face à cette double aberration, les Poètes modernes – et c'est là toute leur grandeur – ont enfin restauré la véritable poésie théologique, en lui donnant pour claire mission, soit de réinterpréter les vieux mythes falsifiés, soit d'enseigner aux hommes, à travers le voile indispensable de la fiction ou du mythe, le respect et le désir de la Vérité révélée.

L'architecture du sens chez Ronsard, telle qu'elle apparaît à travers les discours préfaciels, est le contraire de la polysémie, puisque l'allégorisme qui en est le principe désigne un sens unique, transparent, révélé. Tous les commentateurs contemporains insistent d'ailleurs sur l'univocité du texte ronsardien et sur l'éminence d'un sens canonique. – S'il y a chez Ronsard une herméneutique du sens caché, elle ne concerne que l'interprétation du sens littéral de sa propre poésie d'une part, et, de l'autre, la réinterprétation du sens des mythes antiques falsifiés. Mais dans le second cas le Poète se transforme lui-même en Herméneute et la Poésie devient Herméneutique. L'Herméneutique générale, à laquelle se réfère donc explicitement cette

œuvre, est une Herméneutique du sens montré-caché, c'est-à-dire du sens *voilé*, et finalement révélé. Le mode d'exégèse qu'elle postule ne relève pas de l'occultation, mais de l'entrevision: la mission du Poète est d'aviver chez le lecteur, par un jeu de distanciation séducteur, l'amour de la Vérité à tous les niveaux. C'est dire que, quelle que soit la teneur du discours (érotique, politique, «scientifique», théologique...), l'essence même de l'art poétique réside dans un travail quasi matériel d'enrichissement du *sens littéral*, d'épaississement du voile textuel. Travail d'autant plus nécessaire que l'allégorisme «terrestre» et l'allégorisme «céleste» sont en continuité profonde et que le voile, devenant signe, révèle d'un coup au lecteur-exégète l'unité des sens.

† *Claude Faisant*
Université de Nice

NOTES

[1] Voir G. Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, notamment pp. 194–218. Nous entendons le terme de *discours préfaciel* en un sens large, englobant l'ensemble du paratexte, y compris les annotations et les commentaires – auctoriaux ou allographes – qui prolongent le discours préfaciel proprement dit.

[2] Voir P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, pp. 15–16.

[3] «Du Mystère à la mystification. Le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais», *Versants*, 2, 1981, pp. 31–52.

[4] Toutes nos références à Ronsard renvoient à l'édition Laumonier (Paris, Didier, 1914–1975): les chiffres romains aux tomes, les chiffres arabes aux pages.

[5] Cf. XVI, 333. En fait, toute la théorie de l'imitation dans la préface des *Odes*, celle de l'ornementation poétique dans l'*Art Poëtique*, celle des artifices de la narration et de la description épiques, ainsi que la théorie de la «vraisemblance» dans les préfaces de la *Franciade* vont dans le même sens.

[6] *Op. cit.*, *ibid.* Cf. aussi *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 51.

[7] Cf. I, 45–59; XII, 23; XVI, 353; XVIII, 246. Sur ce type de lecteur, ainsi que sur le contre-type de l'«ignorant envieux» évoqué plus haut, voir notre article sur «L'Instance du lecteur à travers l'œuvre de Ronsard», dans les Actes du Colloque Ronsard de 1985 (à paraître chez Droz).

[8] Cf. II, 203 et 210–211; III, 41. Pour les *Commentaires* de Muret et de Belleau, voir l'éd. due à Gisèle Mathieu-Castellani (Genève, Droz, 1985, 2 vol.), et notamment la «Preface» de Muret en tête de son Commentaire. Il faudrait aussi tenir compte des auto-commentaires de Ronsard (p. ex. III, 44; VII, 225; X, 293, etc.). On trouvera les distiques de Dorat dans l'éd. Laumonier, V, XXVI.

[9] *Préface* citée (non paginée).

[10] Cf. Muret, *Préface* cit., et Ronsard, XVI, 342.

[11] Cité par P. Laumonier, éd. cit., X, p. XXII.

[12] Voir Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 65–88 et 394–402.

[13] Cf. Françoise Joukovsky, «Ronsard *fantastique* dans les Hymnes des Saisons», *Studi di Letteratura francese*, XII, 1986, pp. 115–142.

[14] Voir Gilbert Gadoffre, «Le Cosmos et l'imaginaire chez Ronsard», *ibid.*, p. 70.

[15] Cf. notamment III, 149 et XIV, 4.

[16] Sur cette conception de la poésie, cf. aussi II, 158–159; VIII, 207 *sq.*; XIV, 196–197; XVI, *passim*; XVIII, 96 *sq.*

[17] Cf. III, 150–151, VIII, 212–215; XIV, 5; XVI, 338–339.

[18] Cf. XIV, 5–6 et 196–197; XVIII, 96–97.

[19] Voir Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1977, pp. 192-226.

[20] Art. cit., pp. 115–116.

[21] Il faut naturellement excepter: 1) les emplois ironiques que Ronsard place dans la bouche du vulgaire ou du Prédicant (pour qui tout poète est «fou»), ou qu'il retourne par jeu contre lui-même; 2) les emplois proprement psychologiques ou médicaux, qui sont d'ailleurs eux-mêmes le plus souvent péjoratifs.

[22] Voir notre article sur «Le sens religieux de l'*Hercule chrestien*», *Autour des Hymnes de Ronsard*, Paris, Champion, coll. «Unichamp», 1984, pp. 243–257.

[23] On retrouve presque les mêmes termes que dans l'*Hercule chrestien* pour dénoncer cette «conversion» idolâtrique: cf. VIII, 212 (v. 85 *sq.*) et XV, 237 (vv. 71–74).

[24] Voir M. Simon, *Hercule et le christianisme*, Paris-Strasbourg, 1955.