

**« Heureuse erreur, douce manie heureuse... » :
inspiration et errance dans les recueils français de
poésie amoureuse des années 1550**

Anne Carrols



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/153>

DOI : 10.4000/lcc.153

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Anne Carrols, « « Heureuse erreur, douce manie heureuse... » : inspiration et errance dans les recueils français de poésie amoureuse des années 1550 », *Les chantiers de la création* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 06 décembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/153> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.153>

**« Heureuse erreur, douce manie heureuse... »¹ : inspiration et errance dans les
recueils français de poésie amoureuse des années 1550**

Anne CARROLS, Aix-Marseille Université

Le mot *erreur* est un *topos* des recueils de poésie amoureuse publiés en France dans les années 1550. Placé au seuil du texte, il installe immédiatement le lecteur dans une convention et programme un certain nombre d'attentes. Il désigne en effet le modèle auquel se réfèrent les auteurs français : Pétrarque et toute la tradition poétique qui, depuis deux siècles, prolonge les *Rerum vulgarium fragmenta*. Cet ensemble, baptisé par la suite *Canzoniere*, ou *Rime sparse* en référence au premier vers, est majoritairement constitué de sonnets, et centré sur la figure de Laure. C'est dès le sonnet initial qu'apparaît le syntagme *giovenile errore* :

Vous qui au fil des rimes éparses écoutez
le son de ces soupirs dont j'ai repu mon cœur
lors de ma juvénile et première erreur (Pétrarque 52-3)².

Ce motif sera désormais indissociable de l'amour pétrarquiste, ainsi marqué d'un signe négatif. L'amour du poète pour Laure, femme mariée qui s'est toujours refusée à lui, est présenté comme une faute morale dont la seule excuse est la jeunesse, et dont l'expiation passe par le recueil : expiation pour le moins ambiguë, puisqu'elle est aussi exaltation de cette femme présentée comme une merveille. La faute soumet le poète à la réprobation populaire et fait de lui une *fable*, l'objet de toutes les critiques et moqueries ; elle appelle surtout un repentir, une *repentance* pour reprendre le mot de Vasquin Philieul, traducteur en 1548 du recueil de Pétrarque. Les connotations religieuses de ce terme rappellent que l'erreur n'est pas seulement morale, mais qu'elle a surtout consisté à « aimer chose mortelle avec une foi / qui à Dieu seul est due » (Pétrarque 419-20). On n'est donc pas loin de l'idolâtrie. D'où l'inflexion qui s'opère dans la 2^e partie du recueil et qui substitue au culte de la femme mortelle une adoration pour la figure mariale. L'erreur est ainsi annulée par une conversion qui permet au poète de connaître le salut et la grâce.

Nous examinerons, dans quelques recueils amoureux français, l'usage de ce *topos* pétrarquiste. Le mot *erreur* y connaît un glissement sémantique qui le rapproche du terme

¹ L'expression provient d'un sonnet des *Amours* de Ronsard placé en position liminaire par Tyard dans le recueil des *Erreurs amoureuses*. Pontus de Tyard, *Œuvres poétiques* (Paris : Champion, 2004).

² Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul moi primo giovenile errore

voisin d'*errance*. Ce déplacement est facilité par la polysémie du mot à la Renaissance : le sens d'*erreur*, par une confusion étymologique, est étroitement lié à celui d'itinéraire spatial ou, métaphoriquement, itinéraire moral et spirituel. Ainsi, le verbe *errer* signifie aussi bien « se tromper » que le fait de suivre un chemin confus, sans but fixe, marqué par les détours et les changements de direction³. C'est également le sens de certains verbes proches, comme *dévier* ou *vaguer*. L'erreur amoureuse, à la faveur de cette ambiguïté sémantique, s'éloigne ainsi de la notion d'écart moral ou de péché pour se situer au cœur d'une réflexion sur l'invention poétique et le parcours créateur.

1 – Déplacements du motif de l'erreur

Louise Labé publie en 1555 un recueil de 24 sonnets, dont le premier, écrit en italien, place directement la Lyonnaise dans le sillage du Toscan. L'ensemble est précédé de trois élégies qui constituent une sorte de cadre temporel préliminaire où s'inscrivent les sonnets. La 3^e commence comme une référence claire au poème liminaire de Pétrarque :

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises
Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises
[...]
Ne veuillez pas condamner ma simplesse,
Et jeune erreur de ma fole jeunesse (Labé 115).

Jusque-là, excepté la féminisation de la parole et du lectorat, c'est la même tonalité que la *captatio benevolentiae* de Pétrarque : on retrouve l'association entre l'erreur et la jeunesse et un appel à l'indulgence du public. Mais le rejet qui suit introduit une rupture par rapport au modèle toscan : « Si c'est erreur : mais qui dessous les Cieus/ Se peut vanter de n'estre vicieux ? » (115). Se développe alors une longue énumération de vices, de l'envie au parjure en passant par la folie guerrière, auprès desquels l'amour apparaît finalement comme un moindre mal, voire une valeur. S'il est une erreur, c'est avant tout par la souffrance personnelle qu'il engendre : il porte atteinte à l'intégrité du *je* qui l'expérimente, mais en aucun cas à un ordre moral ni à un devoir chrétien. Toute forme de culpabilité et de désapprobation est rejetée au nom d'une sorte de fatalité de l'amour, qui ne sert finalement qu'à déguiser sous les atours de la fiction allégorique la naissance d'une

³ Pour une étude lexicologique plus détaillée, voir celle proposée par Jean-Claude Carron dans son étude sur les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard. Jean-Claude Carron, *Discours de l'errance amoureuse. Une lecture du canzoniere de Pontus de Tyard*. (Paris : Vrin, 1986).

vocation pour le chant poétique. Ainsi, l'appel impérieux du dieu Amour à celle qui jusque-là l'ignorait, s'apparente à une sorte d'élection, et l'affirmation : « Je n'ay qu'Amour et feu en mon courage, / Qui me desguise, et fait autre paroître » (117) peut aussi bien suggérer l'aliénation amoureuse qu'un état de possession divine, d'enthousiasme qui préside à la parole poétique.

Le caractère négatif de l'erreur pétrarquiste est remis en question au profit de sa valeur potentielle : au-delà de la souffrance qu'elle engendre et de la condamnation qu'elle peut susciter, elle produit un discours, génère une expérience à la fois morale et poétique qui permet à l'auteur de conclure son recueil par un sonnet porteur d'une parole d'autorité à l'égard de ses lectrices, où l'excuse laisse place à l'avertissement : « Ne reprenez, Dames, si j'ay aimé / [...] / Mais estimez qu'Amour, à point nommé, / [...] / Pourra, s'il veut, plus vous rendre amoureuses / [...] / Et *gardez vous* d'estre plus malheureuses » (134-5).

Scève, qui fait figure de précurseur du pétrarquisme français en publiant en 1544 *Délie, objet de plus haute vertu*, ouvre sur le mot *erreur* le premier dizain qui fait état de l'*innamoramento* :

L'Œil trop ardent en mes jeunes *erreurs*
Girouettait, mal caut, à l'impourvue:
Voici (ô peur d'agréables terreurs)
Mon Basilisque avec sa poignant' vue (Scève Dizain 1).

c'est-à-dire Délie qui soudainement retient à elle un jeune homme inconstant, le fascine et le fige dans un amour unique et hyperbolique. Mais on remarque que l'erreur de jeunesse est déplacée en amont de la rencontre : s'il s'agit bien d'une erreur morale, une forme d'instabilité et de légèreté imprudente, elle prend fin avec l'émergence d'un désir exclusif pour celle qui est « Constituée Idole de ma vie » (Dizain 1). Dès lors, l'erreur n'existe plus comme écart moral : « Blâme ne peut, où n'est aucun défaut, / Ni la peine être, où n'y a coulpe aucune » (Dizain 371), mais comme division intérieure, incertitude : « Mais en mon cœur a mis dissension/ Consentement, qui met en grand'erreur/ Le résolu de mon intention » (Dizain 371). L'erreur s'apparente ici à l'irrésolution du poète désorienté par le pouvoir que Délie a sur lui, et à l'abdication de sa volonté (« intention ») qui le jette dans la confusion. Étrangement, une fois l'œil fixé sur Délie et cessant de « girouetter », un égarement en remplace un autre : « vivant le corps, l'Esprit dévie » (Dizain 1). De cette désolidarisation mystique entre l'esprit et le corps naît une errance qui se lit par exemple dans le dizain 243 : il y est question du vagabondage de la pensée en quête de la dame :

Ces tiens, non yeux, mais étoiles célestes,
 Ont influence et sur l'Ame et le Corps ;
 Combien qu'au corps ne me soient trop molestes,
 En l'Ame, las ! causent mille discords,
 Mille débats, puis soudain mille accords,
 Selon que m'est ma pensée agitée.
 Parquoi *vaguant* en Mer tant irritée
 De mes pensées, tumultueux tourment,
 Je *suis* ta face, où ma Nef incitée
 Trouve son feu qui son Port ne lui ment (Dizain 243).

Le couple antithétique discord/accord, qui signifie la « dissension » causée par l'amour aussi bien entre l'âme et le corps qu'à l'intérieur de l'âme elle-même, peut prendre un sens méta-poétique pour désigner la dissonance et le chant, l'éparpillement et l'unité. Dans une étrange dialectique, la dame est à la fois la cause de l'errance, celle qui déclenche l'agitation des pensées et met l'esprit en mouvement, et le repère qui permet au *discours*, compris avec toutes les nuances de sinuosités que suggère son étymologie, de garder son cap, sa cohérence. L'erreur/errance nous parle d'un parcours tout à la fois poétique et amoureux.

C'est dans ce sens-là qu'il faut comprendre le titre choisi par Pontus de Tyard, cinq ans après *Délie*, en 1549, pour son recueil de sonnets, *Les Erreurs amoureuses*. Tyard le dédie d'ailleurs à Maurice Scève, tissant entre Pétrarque et lui-même une continuité qui passe par le poète lyonnais, et s'infléchit avec lui :

Donne, sans plus, une heure à tes deux yeux
 Pour voir l'ardeur, qui me brusle et consume
 En ces erreurs⁴, qu'Amour sur son enclume
 Me fait forger, de travail ocieux.
 Tu y pourras reconnoistre la flame
 Qui enflama si hautement ton âme
 Mais non les traits de ta divine veine.
 Aussi je prens le *blasme* en patience,
 Prest d'endurer honteuse penitence,
 Pour *les erreurs de ma jeunesse vaine* (Tyard 53).

L'association, typiquement pétrarquiste, de l'erreur et de la jeunesse, se rapporte ici à une défaillance stylistique imputable à un auteur encore inexpérimenté, qui accepte la lecture critique que pourra faire le Lyonnais désigné comme son maître. Le sentiment amoureux, lui, n'est pas frappé du sceau de l'erreur, il est d'ailleurs associé dans le premier quatrain à l'idée de noblesse morale, reprise ensuite par l'adverbe « hautement ». C'est une quête,

⁴ Valeur autonymique du terme « erreurs », qui renvoie au titre du recueil.

non un dévoiement et, comme Délie, Pasithée est présentée dans le vœu liminaire à la fois comme source de l'errance (« Calme présage à mes longues erreurs ») et remède à sa confusion incertaine (elle est l' « Estoille adorée » qui guide la navigation chaotique).

2 – Relectures néoplatoniciennes : fureur, mélancolie

L'erreur est toujours là, mais elle n'est plus de même nature. Sa dimension morale et religieuse n'apparaît plus, d'où l'absence de repentir, remplacé par l'éventuelle *emendatio* qui incombe au poète débutant. La différence entre Pétrarque et ses émules français dans le traitement de l'erreur peut s'expliquer par la vogue du néoplatonisme florentin à partir de la fin du XV^e siècle : on a relu l'amour chanté par le Toscan à la lumière (déformante) des théories de Marsile Ficin. L'amour est alors compris comme une étape vers la contemplation de Beauté divine, emblématisée en poésie par la dame. Ficin, dans son *Commentaire du Banquet de Platon*, décrit l'amour en termes d'errance, qui inclut la possibilité de la fausse route ou de la bonne route. En général, quand nous aimons, explique-t-il dans sa dédicace⁵, nous aimons mal.

Cette monstrueuse erreur (à notre malheur) nous advient parce que témérairement nous entrons en ce laborieux voyage d'amour avant que nous en apprenions son but et terme, et la manière de cheminer les périlleux passages de telle voie. [...] Et importe d'autant plus de se dévoyer par cette forêt obscure que non par les autres voyages et sentiers, comme en plus grand nombre et plus souvent on y chemine » (Ficin 2).

C'est pourquoi le commentaire entend rappeler à tous « l'amour souverain de la Providence divine pour nous réduire à la droite voie par nous délaissée et oubliée » (2). L'amour est une errance au sens de cheminement complexe qui peut conduire à la connaissance et à la vérité, à condition que Dieu soit compris comme l'objectif de cette quête qui, sans cela, peut se transformer en perdition sensuelle.

C'est bien sûr l'aspect positif et triomphant de l'errance que Ronsard transpose dans un sonnet d'hommage placé en tête du recueil de Tyard. Il y joue sur les multiples dérivations et acceptions sémantiques du mot éponyme, dans une perspective néoplatonicienne. Il souligne bien que le terme *erreur* n'est en aucun cas synonyme d'écart ni de défaillance de l'esprit, puisque « la raison errante ne défaut » (Tyard 45), mais parle

⁵ Nous utilisons la traduction française de Guy Le Fèvre de La Boderie, parue à Paris en 1578. Consultée sur Gallica, <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64906q>>.

au contraire du « droit chemin de l'Erreur amoureuse » qui conduit à l'immortalité et dessine un parcours que les autres poètes ont tout intérêt à suivre : « Pour t'imiter tu fais errer mes pas / Après l'erreur de ton erreur si sainte » (45). L'erreur est sainte, c'est-à-dire attachée à un objet noble et pur, la perfection de la dame ; elle est aussi « industrielle », inséparable d'un travail acharné et constant, et elle est enfin « heureuse », associée à une apposition qui fait d'elle une « douce manie heureuse » (45). *Manie* est à comprendre au sens de *furor*, inspiration insufflée par une puissance transcendante. Il y a là un écho direct au *Commentaire* de Ficin et à sa théorie, reprise par Tyard dans son dialogue intitulé le *Solitaire premier*, des quatre fureurs. Par le son comme par le sens, l'*erreur* dans le sonnet de Ronsard se rapproche de la *fureur*, du délire inspiré et du souffle divin qui fait du poète un élu et un prophète des vérités divines. L'erreur apparaît ainsi comme une dynamique liée à l'inspiration, à l'invention poétique.

Malgré le “droit chemin” valorisé par son ami vendômois, Tyard ne cesse de souligner dans son recueil les risques de déviance attachés à l'errance amoureuse et spirituelle du poète. La dame est un objet poétique qui se dérobe, un objectif inaccessible qui finit par pervertir l'esprit au lieu de l'élever. Ainsi, chez Tyard, de manière récurrente, Pasithée cesse d'être « lampegeante lumière/ En mes erreurs, longues erreurs, suivie, / Qui fais ardoir la torche de ma vie » (Tyard 259), pour se muer en une « fuyante image » (229), un « songe illusif », une forme insaisissable qui condamne le poète à l'insatisfaction et au découragement⁶. Par exemple dans une Chanson du *Second Livre des Erreurs amoureuses* (1551) :

⁶ On trouve par ailleurs chez Tyard une illustration assez exacte des réflexions sur la mélancolie dans sa forme médiévale de *l'acedia*, qu'expose G. Agamben dans *Stanze*. Cet état de léthargie, d'ennui et de renoncement à la vie spirituelle frappait les moines dans leur existence ascétique. Il « consistait en un vertigineux et craintif retrait devant l'obligation faite à l'homme de se tenir devant Dieu », une « fuite horrifiée devant ce qui ne peut être éludé ». La dame, dans la perspective adoptée par Pontus de Tyard, étant l'étape qui mène à la contemplation divine, l'analyse s'applique à l'errance/fuite qu'il décrit par exemple dans les vers suivants :

Mais connaissant le but trop haut
Où mon vouloir veut aspirer,
Je fuis ce que suivre il me faut,
Pensant hors d'erreur me tirer :
Combien que désir m'y attire,
Je crains le bien, que je désire,

Désirant ne le désirer (Pontus de Tyard, *Œuvres poétiques* (Paris : Champion, 2004). P.63)

Or, pour mieux se prémunir contre l'incapacité à atteindre le but souhaité, la contemplation de Dieu, le meilleur moyen est de *nier le désir* qu'inspire cet objectif. « Abîmé dans la scandaleuse contemplation d'un but qui lui désigne l'impossibilité même de l'atteindre, et qui l'obsède d'autant plus qu'il est hors de portée, l'*acidiosus* se trouve ainsi dans une situation paradoxale avec [...] un point d'arrivée, mais aucune voie d'accès, et sans issue, puisqu'on ne peut fuir ce que l'on ne peut pas non plus atteindre » (Pontus de Tyard, *Œuvres poétiques* (Paris : Champion, 2004).p. 27).

Espoir trompeur, inutile secours,
Que je voulus à mes travaux choisir :
Songe illusif, ombre de mon désir,
Ta promesse faillie,
Ne m'a laissé du fruit de mes discours
Que la mélancolie (Tyard 223).

Tyard relie donc plusieurs motifs littéraires : celui du désir, celui de l'erreur et celui de la mélancolie. Cette rencontre s'opère dans le cadre d'une théorie médicale reprise par Ficin au sujet de l'amour, qui établit une parenté essentielle entre les pathologies érotique et mélancolique. Dans le Discours VI, chapitre 9 du *Commentaire*, il décrit les mécanismes humoraux provoqués par l'amour, et en conclut :

De là le corps se seiche et devient blesme : de là les amants deviennent melancholiques, d'autant que l'humeur melancholique se multiplie par le sang sec, grossier et noir. Et telle humeur aveques ses vapeurs remplit la tête, desseche le cerveau et ne resiste jour ny nuit d'affliger l'ame d'images noires et épouvantables. [...] Ce qu'observans les antiques Medecins disent que l'amour est une espece d'humeur melancholique, & de folie (Ficin 238-39).

Le dérèglement amoureux et mélancolique est en rapport avec une erreur de l'imagination, perturbée par les vapeurs de bile noire ; privée de l'action régulatrice de l'entendement qui ne parvient plus à discerner entre le vrai et le faux, la vérité et le fantasme, elle produit une image surévaluée de la femme aimée, une image fausse, excessivement exaltée. Certes, Ficin précise que le risque de déséquilibre humoral ne frappe que l'amour dégradé en désir charnel : « Ce scandale advient à ceulx lesquels usent mal de l'amour ; & transportent ce qui est de la contemplation à la concupiscence du touchement » (239). Or, malgré l'aspect épuré de son amour, le poète ne cesse d'évoquer en filigrane les tentations charnelles liées à son désir. Cette dimension est clairement mentionnée dans une ode néoplatonicienne de 1552, « De ses affections », qui retrace le combat entre le cheval blanc, symbole de la raison et de l'aspiration au bien, et le cheval noir, emblème de l'imagination concupiscente :

L'espoir d'un fruit vicieux
Ha longuement combatu
L'autre espoir ambitieux
D'atteindre le mont de vertu,
Pendant que l'aage lascif,
L'inutile sejour oisif,
(Deux succulentes nourrisses)
D'une trompeuse douceur,
Allettoient dedans mon cœur

Le mol troupeau des delices (Tyard 401).

Avec la mention de « l'aage lascif », on en revient à l'association pétrarquienne entre erreur et jeunesse, si ce n'est que l'erreur n'est pas corrigée ultérieurement, avec l'âge de la maturité, mais combattue et dépassée dans un même temps, aboutissant à l'oxymore de « jeunesse chenuë » (Tyard 402). Car le renoncement à la mauvaise voie amoureuse rend immédiatement vénérable, mais pas pour autant fécond : le poète déplore de n'être couronné que d'un cercle de cheveux blancs à la place du laurier espéré.

Le risque de dévoiement lié au caractère inaccessible de l'image féminine autant qu'à l'emprise des sens, confère à la poésie amoureuse de Tyard une dimension élégiaque, dont on pourrait résumer la teneur par ces explications de Giorgio Agamben :

L'erreur de la faculté estimative (qui gouverne l'imagination, laquelle à son tour régit les autres vertus) déclenche en effet le désir ; et le désir entraîne imagination et mémoire dans une ronde obsédante autour du fantasme qui s'imprime en elles toujours plus fortement, selon un cercle tellement vicieux, qu'Eros finit par se couvrir du masque saturnien de la pathologie mélancolique (Agamben 189).

3 – L'image de la dame et les errances de l'imagination

De cette dégradation humorale du désir indissociable d'une erreur de l'imagination, Ronsard propose une interprétation toute autre. La “fuyante image”, engendrée par les égarements de l'esprit amoureux, devient un moteur d'émulation, et une représentation des errements féconds de son invention prolifique. Nous rejoignons ici les analyses d'Olivier Pot lorsqu'il souligne qu'à partir de la *Continuation* et *Nouvelle Continuation des Amours* (1555-1556), Ronsard « substitue au principe transcendantal du *furor* la perspective médicale d'une corruption physiologique des facultés mentales, d'une perversion humorale, » et que dans cette perspective, « l'imagination mélancolique puise alors dans ses propres erreurs le principe même de son plaisir, de sa jouissance » (Pot 156-7). Il s'appuie sur une Chanson de la *Nouvelle Continuation* qui décrit les illusions d'optique auxquelles le poète est confronté à cause de son obsession amoureuse : tout objet croisé lui fait croire qu'il aperçoit sa dame

Comme celui qui contemple les nues
Pense adviser mille formes là sus
D'hommes d'oyseaux, de chimeres cornues,
Et ne voit rien, car ses yeux sont deceuz (Ronsard 1993 424).

Et de conclure :

Voilà comment pour estre fantastique
En cent façons ses beautés j'apperçoy.
Et m'esjouys d'estre melancolique
Pour recevoir tant de formes en moy (425).

Le fait d'être « fantastique », apte à imaginer, s'apparente à une capacité à produire des formes, que l'on doit attribuer à un tempérament mélancolique⁷. La mélancolie est source de méprises qui, loin de détourner l'esprit de son objet, en sont autant de représentations défilant dans l'imagination. Les visions suscitées sont fausses, et pourtant réjouissantes. Déjà, en 1549, un des tout premiers poèmes de Ronsard, *Fantaisie à sa dame*, souligne cette parenté entre les errements de l'imagination, capable de générer de multiples formes illusoires, et poursuite de la dame par l'esprit du poète. Il s'agit d'une énumération des métamorphoses que le poète subit à l'occasion d'un songe centré sur sa dame.

Il estoitt nuict, & le present des cieulx,
Plus doux que miel, couloit dedans mes yeux,
Lors que par l'air je me senty ravy,
Et transformer en nue je me vis (Ronsard, 1924, 35).

Les différentes formes que prend alors l'amant dans son rêve sont autant d'allégories possibles de la fidélité et du dévouement qu'il veut réaffirmer sans cesse à sa dame : un nuage qui éclate en pluie d'amour et de persévérance ; un rocher de constance amoureuse que les éléments déchaînés ne parviennent pas à ébranler ; une fontaine dont le murmure répète obstinément le nom adoré, un cygne qui s'envole et chante la louange de la dame par tout l'univers « Pour lui monstrier combien estes sacrée, / Vous seule idole à l'amour consacrée », une fleur de souci, qui s'oriente en fonction de la trajectoire du soleil, métaphore de l'étroite dépendance qui unit le poète et celle qu'il honore, l'ombre du corps de la dame qui s'attache obstinément à ses pas, et enfin un navire secoué par la tempête :

Je perissoy, si je n'eusse avisé,
Parmy l'obscur de la trouble menace,
Le port heureux de votre bonne grace.
En vous voyant d'assez loin me sembloit
Que vostre corps à Venus ressembloit,
Qui me tendit la main blanche & vermeille
Pour me sauver, & sur ce je m'eveille (38-9).

⁷ Ici Ronsard est moins proche de Platon que d'Aristote qui, dans son *Problème XXX*, remarque que la mélancolie est à l'origine des pires folies comme des plus grands génies.

La main secourable que la dame idéalisée tend dans la tempête s'avère un leurre dissipé par le réveil. Les rêveries autour du corps désiré ont suscité une prolifération d'images qui, derrière les protestations d'honnête amour, suggèrent la puissance et la fécondité du désir : le nuage qui se transforme en pluie déverse certes « l'espérance, la foy, l'amour et la perseverance », mais rappelle surtout l'une des nombreuses métamorphoses érotiques de Jupiter. Plus loin, l'image de l'ombre qui dit la fidélité à la dame permet surtout une intrusion privilégiée dans son intimité, et autorise une très suggestive évocation de sa nudité. Le fait que le réveil se produise au moment, tant attendu, où la dame allait toucher de sa main le poète, peut être lu comme l'illustration d'une erreur, d'un dévoiement contre lequel Ficin met en garde à la fin du chap. 15 du Discours VII : par contraste avec l'amour noble qui consiste à « voler à la divine beauté, excité en nous par le regard de la beauté corporelle », « l'amour faux et pervers est une chute de la vue au touchement ». Mais contrairement à la conception ficinienne qui dissocie le « désir de voir » et la « convoitise de voir et de toucher » (Ficin 239), le désir dans ce texte est indissociablement contemplatif et charnel, et c'est ce qui crée la dynamique de l'invention. L'inspiration, chez Ronsard, est tout à la fois exaltation et erreur, ardeur et égarement, et c'est ce qui fait sa spécificité dès les premiers écrits.

Le désir joue un rôle essentiel autant qu'original dans les images ronsardiennes de l'inspiration, ce qui renouvelle peut-être la conception du *furor*. [...] La mystique néoplatonicienne de l'amour et du *furor*, telle que la décrivent le commentaire de Ficin au *Banquet* ou le *Solitaire premier* de Pontus de Tyard, identifie certes l'Eros à l'inspiration. Mais l'amant reste passif. Il lui revient seulement de s'épurer de tout désir charnel. Ici, le désir est actif (Fanlo 30-31).

La multiplication des formes aussi labiles que des nues, en 1549 comme en 1556, souligne le dynamisme du désir, et apparente la dame au corps aérien et volatil des démons, ces créatures intermédiaires entre les anges immatériels et les corps terrestres. Ronsard leur consacre un hymne en 1555, reprenant le traité de Psellos, père de l'Eglise et néoplatonicien du XI^e siècle. Les démons sont des êtres hybrides : « Des hommes & de Dieu, les Daimons aériens / Sont communs en nature » (Ronsard 1984 125). Leur corps composé d'air les rapproche de « l'exercite des nûes » qui « se forment/ En cent diversités, dont les vents les transforment/ En centaures, serpents, oiseaux, hommes, poissons, / Et d'une forme en l'autre errent en cent façons » (120). Les nuages constituent une métaphore fréquente à la Renaissance pour penser les caprices de l'imagination. Substance médiane

entre le corporel et l'incorporel, cette instance assure la transition entre les sens et l'âme. C'est exactement ce à quoi sont occupés les démons, qui

[...]font leurs masqueuses voir
A notre fantaisie, apte à les recevoir:
Puis notre fantaisie à l'Esprit les rapporte
De la même façon et de la même sorte
Qu'elle les imagine, ou dormant, ou veillant (122).

Fumée, vent, illusion, songe creux, la dame est faite de la même matière que les démons qui profitent de l'état de somme pour produire des songes et leurrer notre esprit ; elle se trouve, comme les démons et comme l'imagination, à la frontière entre le corporel et l'incorporel, corps matériel à la source des images fausses que conçoit notre esprit. Ce qui, est, déjà dans la *Fantaisie* de 1549, c'est une représentation de l'imagination comme erreur féconde, génératrice d'un discours poétique sous le signe de la variété et de la profusion. L'esprit égaré par le songe produit tout un travail sur les formes et les figures, indéfiniment reprises, remodelées, transformées, et trouve dans ses propres errements une puissance créatrice apparemment sans bornes. Des motifs réapparaissent et circulent d'une métamorphose à l'autre, se rapportant tantôt au corps de la dame, tantôt à celui du poète : si le soleil est conventionnellement mobilisé à plusieurs reprises pour figurer l'éclat de la dame, qui fait fondre le nuage ou tourner la fleur de souci, la neige se superpose d'abord au nuage qui fond, avant de métaphoriser la blancheur parfaite de la poitrine féminine. L'onde peut correspondre au poète qui de ses larmes fait une fontaine, mais elle dit aussi le mouvement régulier que la respiration insuffle aux seins de la dame. Ces métamorphoses éphémères montrent comment l'imagination procède d'une représentation à l'autre sans vrai fil conducteur, à l'instar des démons qui « d'une forme en l'autre errent en cent façons » (Ronsard, 1984, 120). Le rapport à la dame est une métaphore de l'esprit qui vagabonde à l'improviste. L'errance est apparentée au dérèglement d'une imagination malade, et ce dès 1552, dans ce sonnet des *Amours* :

Je suis semblable au malade qui songe,
Lequel ses doigts moqués en vain allonge
Pour tâtonner l'idole qui n'est pas.
L'un fuit, l'un suit d'une vaine poursuite,
Ainsi suivant l'espoir qui est en fuite
Et qui ne suit, je *perds en vain* mes pas (Ronsard, 1993, 239).

Et pourtant, en 1565, dans son *Abrégé de l'Art poétique français*, Ronsard met en garde le poète apprenti contre les risques de décousu liés aux errances de l'imagination.

L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les Idées et les formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant célestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, décrire, imiter : [...] car le [but] du Poète est d'imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, qui peuvent être, ou que les anciens ont estimées comme véritables [...] Quand je te dis que tu inventes choses belles et grandes, je n'entends toutefois ces inventions fantastiques et mélancoliques, qui ne se rapportent non plus l'une à l'autre que les songes entrecoupés d'un frénétique, ou de quelque patient extrêmement tourmenté de la fièvre, à l'imagination duquel, pour être blessée, se représentent mille formes monstrueuses sans ordre ni liaison (Ronsard, 1990, 435).

« Entrecoupés », « sans ordre ni liaison » : le motif principal de cet avertissement semble être le danger du fragmentaire, de la discontinuité. Mais comme souvent, les conseils et théories des arts poétiques sont moins audacieux que la création littéraire en acte. L'erreur est effectivement liée à la question de la diversité : les formes imaginaires sont toujours décousues, d'un enchaînement incertain et imprévu. Mais c'est là une richesse, le témoignage d'une liberté du poète, qui va où son désir le pousse, quel que soit le risque du disparate. Détaché de toute connotation morale ou chrétienne, le mot « erreur » est déplacé au cœur d'une conception de l'imagination conçue comme errance à l'origine d'une riche variété. Ainsi revalorisée par une poétique qui privilégie les caprices de l'imagination et envisage l'invention comme un trajet erratique, profus, varié, l'erreur n'est ni une faute de conduite, ni un raté stylistique, ni une perversion de l'amour néoplatonicien, mais une pleine et entière revendication.

Ouvrages cités

Agamben, Giorgio. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Traduction de Y. Hersant. Paris : Rivages poche, 1998.

Carron, Jean-Claude. *Discours de l'errance amoureuse. Une lecture du canzoniere de Pontus de Tyard*. Paris : Vrin, 1986.

Fanlo, Jean-Raymond. « "Admirables inconstances" : les plaisirs de l'inspiration dans les *Odes* de Ronsard ». *Littératures*. N° 45, 2001 : p. 23-36.

Ficin, Marsile. *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon, à la sérénissime royne de Navarre. Traduits de toscan en françois par Guy Le Fèvre de La Boderie*. Paris : J. Macé, 1578. Consulté sur Gallica, <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64906q>>.

Labé, Louise. *Œuvres complètes*. Edition de F. Rigolot. Paris : GF-Flammarion, 1986.

- Pétrarque, François. *Canzoniere*. Edition bilingue de P. Blanc. Paris : Classiques Garnier, 2004.
- Pot, Olivier. « Mélancolie et inspiration chez Ronsard ». *Ronsard en son IV^e centenaire*. Vol. 2. Paris : Droz, 1984.
- Ronsard, Pierre de. *Odes et Bocage de 1550*. Edition de P. Laumonier. Paris : Hachette, 1924.
- . *Les Hymnes de 1555. Le second Livre des Hymnes de 1556*. Edition de P. Laumonier. Paris : STFM, 1984.
- . *Les Amours*. Edition d'A. Gendre. Paris : Le Livre de Poche, 1993.
- . *Abrégé de l'Art poétique français*. Edition de F. Goyet dans *Traité de poétique et de rhétorique*. Paris : Le Livre de Poche, 1990.
- Scève, Maurice. *Délie, objet de plus haute vertu*. Edition de F. Charpentier. Paris : Gallimard, 1988.
- Tyard, Pontus de. *Œuvres poétiques*. Paris : Champion. Edition sous la direction d'E. Kushner. Vol. 1 d'*Œuvres complètes*, 2004.