



**HAL**  
open science

# ”Batir sur l’incertain du sable”. Le songe dans les Amours de Ronsard

Adeline Lionetto

► **To cite this version:**

Adeline Lionetto. ”Batir sur l’incertain du sable”. Le songe dans les Amours de Ronsard. *L’Année Ronsardienne*, 2020, 2. hal-04051955

**HAL Id: hal-04051955**

**<https://hal.science/hal-04051955>**

Submitted on 30 Mar 2023

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

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

*Batir sus l'incertain du sable. Le songe dans les Amours (1553) de Pierre de Ronsard.*

« Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là, et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue une plante. Par là, son sommeil réalisait, dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais j'étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. »

Marcel Proust, *La Prisonnière*.

« - Est-ce que je suis envahissante ?  
-Terriblement, lorsque tu n'es pas là ».  
Romain Gary, *Clair de femme*.

La Renaissance ou l'âge d'or du rêve ? Mais peut-être devrait-on plutôt dire l'âge d'or des rêves. Conceptions antiques, déjà multiples, côtoient en effet interrogations nouvelles et questionnements inédits, notamment sur les mécanismes physiologiques du songe. Cet intérêt ardent pour l'activité nocturne de l'esprit se manifeste dans la multiplication des traités d'oniromancie mais aussi dans le foisonnement des toiles et des gravures de tous ordres représentant, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le sommeil, la nuit et les innombrables merveilles issues des rêves de l'homme<sup>1</sup>. La tradition aristotélicienne qui met en avant le caractère animal du songe côtoie alors le néoplatonisme ficinien qui fait plutôt du rêve un moyen privilégié pour accéder à une réalité supérieure. Les auteurs disposent de références anciennes extrêmement variées, de l'*Onirocritique* d'Artémidore, établissant un lien entre rêve et divination, au *Songe de Scipion* de Macrobie, en passant bien sûr par les textes bibliques qui proposent plusieurs exemples de songes prophétiques.<sup>2</sup>

Ronsard, qui imite Pétrarque dans ses *Amours* de 1552 puis de 1553, reprend évidemment au poète toscan les poses songeuses de l'amant éperdu, qui à défaut de pouvoir l'êtreindre, songe intensément à sa dame. Le rêve constitue ainsi l'un des principaux « symptômes » de l'amour, état extrême qui implique une sorte de stase de l'être qui basculerait alors tout entier dans le monde de la rêverie. On ne sera dès lors pas surpris de trouver dans le recueil de nombreuses occurrences du nom « songe », du verbe « songer » mais aussi d'autres mots qui dénotent une activité intérieure intense tels que « penser » par exemple. Dans son article intitulé « Songe : introduction lexicologique »<sup>3</sup>, Michel Glatigny rappelle qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, le nom « songe » est un strict équivalent du substantif « rêve » dont la première attestation ne date que de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Si le mot renvoie, dans sa première acception, à la vision nocturne qui se déploie dans l'esprit de l'endormi<sup>5</sup>, il désigne également l'illusion, la rêverie, la suite de pensées qui peut rendre l'homme absent au présent, dès lors qu'il est absorbé par une forme de « spectacle intérieur » qui concurrence le réel qui l'entoure<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir le catalogue de l'exposition dont Yves Hersant avait été le commissaire en 2013 au Musée du Luxembourg, *La Renaissance et le rêve*, sous la direction d'Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard, Paris, RMN, 2013.

<sup>2</sup> Voir Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes prophétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 2012.

<sup>3</sup> Michel Glatigny, « Songe : introduction lexicologique », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, décembre 1986, n°23, p. 53-57.

<sup>4</sup> « [...] première attestation actuellement connue : 1674 (Malebranche). Le dictionnaire de Trévoux (éd. de 1732) dit que le mot est « bas » et de peu d'usage », *ibid.*, p. 53.

<sup>5</sup> « « Voir en rêve » est relativement le plus fréquent : environ 40 % des occurrences chez Ronsard », *ibid.*, p. 54.

<sup>6</sup> « Un des sèmes constitutifs de *songer* [est] celui de rupture avec le réel ou ce qui passe pour tel. Le verbe signifie alors « être enfermé dans ses pensées » », *ibid.*, p. 54.

Toutefois la présence du songe au sein du recueil de Ronsard ne doit pas être lue comme la simple reprise d'un énième *topos* pétrarquien. Elle signale l'attrait du poète pour un état profondément ambivalent de l'esprit, ambivalence qui n'est pas lissée dans les *Amours* mais dont Ronsard a su parfaitement témoigner. Le songe est en effet mis en scène dans sa dangerosité mais aussi comme une formidable occasion offerte au poète de prêter sa plume à la traduction des métamorphoses qui le caractérisent. Le rêve, qui se distingue par son inconsistance et son caractère insaisissable, constitue un motif-clé de sa poétique qui lui permet à la fois de nourrir son plaidoyer en faveur du principe de l'inspiration, contre celui du travail, mais aussi de mettre en scène la poésie dans sa rivalité à la peinture. Dire le songe revient en effet à devoir traduire et représenter un spectacle changeant, une suite désordonnée d'instantanés tout aussi difficiles à étreindre que la dame adulée du recueil. C'est un défi devant lequel le poète vendômois ne recule pas dans ses *Amours*.

### PAR LA PORTE D'IVOIRE...

L'image immémoriale de la porte d'ivoire est reprise par Virgile à Homère (*Odyssée*, XIX, 562-567) au moment du récit de la descente d'Enée aux Enfers. Virgile nous rappelle dans ce passage que c'est par cette porte opaque que « les Mânes envoient vers le ciel des songes trompeurs »<sup>7</sup>, ces rêves mensongers qui nous plongent dans une illusion de quelques heures.

Chez Ronsard, cet état d'inconscience, d'absence à soi et au monde, a le plus souvent pour particularité de ne pas survenir uniquement pendant le sommeil mais d'envahir le corps et l'âme de l'amant aussi bien le jour, dans une forme de rêve éveillé, que la nuit. L'amant plongé dans cet état de rêverie incessant apparaît alors comme coupé de la réalité, pris au piège d'une illusion qu'il subit et dont il n'arrive pas à se libérer.

#### **Songer : combler le vide de chimères**

La rêverie est présentée dans bon nombre de poèmes comme une activité consécutive à l'absence paradoxalement envahissante de la dame dans l'entourage du poète. Ce vide produit en effet chez l'amant une forme de manque impérieux, de faim inextinguible qui taraude incessamment son corps, son cœur et son esprit. L'amant comble alors cette absence par la production d'un objet de pensée qui remplace la réalité tangible de la dame. Toutefois, ce « variant penser »<sup>8</sup>, insaisissable et inconsistant par essence, ne saurait rassasier le formidable appétit du sujet lyrique<sup>9</sup>. L'image de la faim traverse ainsi tout le sonnet 10, alors dominé par la nécessité de voir l'amant se repaître encore et encore de l'avatar imaginaire de la dame.

De l'avalier je ne me puis lasser,  
Tant le plaisir d'un variant penser  
Mon apétit nuit & jour fait renaître.<sup>10</sup>

Dans ces quelques vers, se mêlent inextricablement le registre du corps représenté par l'image de l'ingurgitation, courante dans la lyrique courtoise<sup>11</sup>, et le registre de la fantaisie, de l'imagination. Ainsi, l'amant ne dissocie plus le vrai du faux, ce qui relève du sensuel et ce qui n'est que le fruit de son esprit troublé par l'Amour. L'insatisfaction, inévitable, rend très vite

---

<sup>7</sup> Virgile, *Enéide*, VI, 562-567.

<sup>8</sup> Sonnet 10, v. 10, p. 88 de l'édition d'André Gendre (Paris, Le Livre de poche, 1993) qui sera, dans tout l'article, notre édition de référence.

<sup>9</sup> On notera que, si dans le sonnet 10 l'amant incrimine la nature changeante de ce « penser », dans d'autres pièces, il lui arrive de se désespérer de son invariabilité. Voir notamment le sonnet 22, v. 1, p. 96 : « Cent & cent fois penser un penser mesme ».

<sup>10</sup> Sonnet 10, v. 9-11, p. 88.

<sup>11</sup> Dans la *Vita Nuova* de Dante, l'amant rêve par exemple que la dame, sollicitée par Amour, est en train de manger son cœur en sa présence. Voir Dante, *Vita Nuova*, édition et traduction de Gérard Luciani, Paris, Gallimard, 1999, p. 54-55.

ce songe insuffisant et ce désir douloureux. Dès le sonnet suivant, ce n'est plus l'amant qui avale et dévore son « penser » mais l'inverse.

Soit que le jour, ou se couche, ou se lève,  
Je sen toujours un penser qui me mord<sup>12</sup>

Ainsi toute une série de monstres vont être utilisés dans le recueil comme autant d'allégories du songe cruel, susceptible de provoquer la mort de l'amant. Dans le sonnet 15, le poète dépeint l'impuissance de la raison à juguler le cœur et à l'empêcher de se jeter entre les bras d'une « Harpie » qui finit par le « devore[r] »<sup>13</sup>. Dans le premier quatrain, le poète rappelle que chez Homère la raison (ici le « penser », au vers 2) était assimilée au héros Bellérophon « qui tua la Chimère »<sup>14</sup>. Si l'on suit tout le système d'équivalences métaphoriques mises en place dans ce sonnet, la raison ne réussit pas à retenir le cœur, et la Chimère, monstre allégorique du songe séducteur, c'est-à-dire qui détourne littéralement de la voie droite, reste donc sauve. Dans le sonnet qui suit, le poète se défie d'ailleurs de ces figures de l'erreur lorsqu'il « veu[t] de miël [s]es oreilles boucher, /Pour n'ouir plus la vois de [s]a Sereine »<sup>15</sup>. L'aimée prend ici la forme d'un être hybride dont la voix est porteuse de mille songes et promesses d'amour. Dans la même idée, les attraits de la dame, au sein du sonnet 18, sont d'abord énumérés et repris dans le dernier vers par une anaphore résomptive qui les dotent d'un pouvoir surnaturel : « De tels sorciers ma raison fut charmée »<sup>16</sup>. Ainsi, la raison s'efface, ou plutôt se trouve ensorcelée par la dame et le songe : les rêveries envahissent alors totalement l'esprit de l'amant. Et le sujet lyrique de demander :

Injuste Amour, fusil de toute rage,  
Que peut un cœur soumis à ton pouvoir,  
Quand il te plaist par les sens émouvoir  
Nôtre raison qui preside au courage ?<sup>17</sup>

Ainsi le songe apparaît comme un moyen privilégié pour réduire la raison au silence, voire pour l'évincer totalement. Dans le sonnet 59, le tableau solaire des premiers vers s'éteint rapidement pour laisser une nuit inquiétante s'étendre et se faire le théâtre d'une lutte déchirante de la raison et du dieu Amour :

Quand le Soleil à chef renversé plonge  
Son char doré dans le sein du vieillard,  
Et que la nuit un bandeau sommeillard  
Des deus côtés de l'Horizon alonge :

Amour adonc qui sape, mine & ronge  
De ma raison le chancelant rempart,  
Pour l'assaillir à l'heure à l'heure part,  
Armant son camp des ombres & du songe.

Lors ma raison, & lors ce dieu cruel,  
Seuls, per à per, d'un choc continuel  
Vont redoublant mille escarmouches fortes<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> Sonnet 11, v. 5-6, p. 88.

<sup>13</sup> Sonnet 15, v. 14, p. 91.

<sup>14</sup> Sonnet 15, v. 4, p. 91.

<sup>15</sup> Sonnet 16, v. 3-4, p. 91.

<sup>16</sup> Sonnet 18, v. 14, p. 93.

<sup>17</sup> Sonnet 28, v. 1-4, p. 100.

<sup>18</sup> Sonnet 59, v. 1-11, p. 121.

« Amour adonc [...] armant son camp des ombres & du songe » : l'obscurité, l'illusion, le mensonge et toutes les chimères que peut porter en lui l'univers nocturne constituent autant de soldats faisant le siège de la raison du sujet lyrique. Littéralement assailli par Amour, le corps et l'âme de l'amant se font en effet le théâtre de batailles extrêmement violentes dont le poète ne nous délivre d'ailleurs pas l'issue dans ce sonnet, préférant laisser le poème s'achever sur une insoluble tension.

Plus qu'un instrument de l'amour, le songe peut se trouver doué d'une forme d'autonomie, et même d'une véritable volonté, lorsqu'il apparaît par exemple comme un double maléfique de Cassandre. Dans le sonnet 185, il surgit, apporté par « quelque Démon », pour suppléer à l'absence de la dame. On notera au passage la verticalité du mouvement par lequel la créature intermédiaire du démon ailé, censé se déplacer entre la lune et la terre, place le simulacre devant les yeux de l'amant.

Si le rêve n'est d'abord qu'une « belle image »<sup>19</sup>, une simple apparence qui nécessite la présence du démon pour advenir au cœur de la nuit, il prend ensuite corps de femme pour se laisser êtreindre et caresser par l'amant.

Toutes les nuits, impatient de hâte,  
Entre mes bras je rembrasse & retâte  
Son ondoiant en cent formes trompeur<sup>20</sup>

La recatégorisation en substantif du participe présent « ondoiant » permet de désigner ici ce simulacre d'amante, insaisissable et polymorphe, et qui menace à chaque instant de s'évanouir. Il traduit le subtil mouvement de l'apparence trompeuse qui ne se fige jamais réellement mais qui ondule, comme la surface de l'eau sous le vent. Les derniers vers du poème, enfin, ne laissent pas d'être ambigus, puisqu'on ne sait s'ils achèvent de donner vie au songe, en le dotant de la capacité de voir et du désir de nuire, ou s'ils réfèrent au personnage du démon :

Mais quand il voit que content je sommeille,  
Moquant mes bras il s'enfuit & m'esveille,  
Me laissant plein de vergogne & de peur.<sup>21</sup>

Le pronom personnel « il » pourrait tout aussi bien reprendre en effet « son ondoiant » (vers 11) que « quelque Démon » (vers 5), quoique le second soit plus éloigné, ce qui pourrait nous inciter à penser que seul le simulacre demeure ici. Comme il a d'abord adopté les formes voluptueuses de la dame, le songe lui emprunte alors sa cruauté et sa volonté farouche de nuire à l'amant. Lorsque ce dernier semble trop jouir de cet amour pourtant factice, le songe « s'enfuit », sans plus avoir besoin de l'entremise du démon pour se mouvoir entre ciel et terre.

### **Songe et mensonge : la victoire de l'illusion**

Certes le songe est illusion, mais ce qui le rend d'autant plus dangereux c'est qu'il s'agit d'une illusion douloureuse qui obsède l'amant et dont il a peine à se libérer. Cette souffrance est particulièrement accrue dans le cas des cauchemars qui secouent parfois le sommeil de l'amant. Le sonnet 140 évoque l'un de ces « horrible[s] songer[s] »<sup>22</sup> qui le bouleverse à tel point qu'il souhaite en l'occurrence s'en purifier en se baignant dans l'eau claire d'une fontaine.

Espovanté je cherche une fontaine,  
Pour expier un horrible songer,  
Qui toute nuit ne m'a fait que ronger

---

<sup>19</sup> Sonnet 185, v. 8, p. 210.

<sup>20</sup> *Ibid.*, v. 9-11, p. 210.

<sup>21</sup> *Ibid.*, v. 12-14, p. 210.

<sup>22</sup> Sonnet 140, v. 2, p. 177.

L'ame effroïée au travail de ma peine.<sup>23</sup>

Ce premier quatrain instaure une ambiance des plus sombres où dominent la souffrance et l'angoisse du sujet lyrique littéralement horrifié par le cauchemar qu'il vient de faire : l'adjectif « espovanté », qui a un sens très fort, se trouve en effet redoublé par « effroïée », tandis que le verbe « ronger » mais encore les substantifs « travail » et « peine » laissent deviner les tourments tout à la fois physiques et psychologiques que l'amant est en train d'endurer. Cette tonalité dysphorique est d'autant plus saisissante pour le lecteur que ce sonnet intervient après une pièce sur laquelle nous reviendrons mais dans laquelle le songe est présenté comme une rêverie douceuse (« J'irai toujours, & rêvant, & songeant / En la douce heure, où je vi l'angelette »<sup>24</sup>). En outre, la souffrance de l'amant ne semble pas pouvoir prendre fin puisque le sonnet s'achève avant même que le sujet ait pu trouver ce point d'eau tant désiré dont la fraîcheur et la limpidité doivent faire oublier ce « torrent de feu »<sup>25</sup> dans lequel le sujet blessé s'est vu tomber en songe. On notera d'ailleurs que dans cette expression finale, le terme de « torrent » n'est pas sans évoquer cette eau salvatrice qui manque, remplacée dans l'« horrible songer » par des flots infernaux de flammes et de cendres.

L'absence de discernement entre le vrai et le faux est récurrente. L'illusion se trouve ainsi partout dans l'univers lyrique, mais le véritable drame pour l'amant réside dans le fait que ce mensonge qui se substitue à la vérité ne masque en définitive que le néant et l'absence incompressible de la dame. Dans le sonnet 29, l'image flottante de Cassandra, « ce portrait qui nage devant [l]es yeus »<sup>26</sup> du sujet, n'est rien d'autre qu'une représentation mentale qui trompe l'amant et « fraude toujours [s]a joie »<sup>27</sup>. Dans le dernier tercet, la deuxième personne, qui renvoie tout autant à la dame qu'à cette image mentale que le poète s'en fait, est alors comparée à « l'éclair qui se finit en rien »<sup>28</sup>. Le songe est ainsi assimilé à un simple trait lumineux qui certes vient du ciel mais qui disparaît très vite et dont le caractère éphémère est entériné par le redoublement de la comparaison dans le dernier vers du poème : « comme au vent s'évanoïit la nue »<sup>29</sup>. Ce nuage qui se substitue à l'éclair fait lui aussi référence à une réalité évanescence, inconsistante et impossible à êtreindre, une sorte de fantasme évoqué déjà dans le sonnet 28.

Mais quand mon bras en songe les poursuit,  
Le feu, la nef, & le Tigre s'enfuit,  
Et pour le vrai je ne pren que le vuide.<sup>30</sup>

Tout entier gagné par l'illusion, l'amant ne fait que poursuivre des ombres en une course à la fois vaine et folle. Mais lorsqu'il prend conscience de ce mensonge, il se retrouve alors seul avec lui-même, dans une solitude des plus douloureuses.

Ni nuit, ne jour, je ne fai que songer,  
Limer mon cœur, le mordre & le ronger  
Priant Amour qu'il me tranche la vie<sup>31</sup>

Le songe se fait ici réflexion au sens propre : le sujet lyrique se livre à une forme d'introspection qui le conduit à se dévorer littéralement le cœur. Tourné vers sa propre personne, cette intense activité de l'esprit fait de l'amant un bourreau de soi-même qui finit par

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, v. 1-4, p. 177.

<sup>24</sup> Sonnet 139, v. 1-2, p. 176.

<sup>25</sup> Sonnet 140, v. 14, p. 177.

<sup>26</sup> Sonnet 29, v. 10, p. 101.

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. 11, p. 101.

<sup>28</sup> *Ibid.*, v. 13, p. 101.

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 14, p. 101.

<sup>30</sup> Sonnet 28, v. 12-14, p. 100.

<sup>31</sup> Sonnet 48, v. 9-11, p. 113.

appeler de ses vœux sa propre mort. Mais si le songe peut avoir pour conséquence ce retour douloureux à soi, il peut aussi signifier –et c’est le cas le plus fréquent– oubli et dilution de soi. Puisque la dame finit par avoir tout pouvoir sur le contenu et le rythme des rêveries de l’amant, ce dernier est ainsi rendu étranger à lui-même.

L’œil qui tenoit de mes pensers la clef,  
[...]  
Contre un orgueil a fait rompre ma nef.<sup>32</sup>

Surgit alors un « penser » obsessionnel qui torture le sujet de nuit comme de jour, qu’il soit endormi ou éveillé.

Un soin meurtrier, soit que je veille ou songe,  
Tigre affamé, le cœur me mange & ronge,  
Suçant toujours le plus doux de mon sang :  
Et le penser qui me presse & represse,  
Et qui jamais en repos ne me laisse,  
Comme un mâtin, me mord toujours au flanc.<sup>33</sup>

Cet état de songe permanent s’oppose de manière radicale à toute idée de repos. La duplication du verbe, « presse et represse » ainsi que l’emploi du préfixe itératif *\*re* soulignent son caractère lancinant. La comparaison finale avec le « mâtin » achève de peindre sa violence et sa force de destruction toutes entières dirigées contre l’amant qui fait ici figure de proie. Privé de toute substance, le sujet lyrique ne cesse alors d’évoquer son épuisement, notamment dans le sonnet 94, grâce à l’image de la fonte de la cire :

Je tremble tout de nerfs & de genous :  
Comme la cire au feu, je me distile  
Sous mes soupirs : & ma force inutile  
Me laisse froid sans haleine & sans pous.<sup>34</sup>

A la fin de ce quatrain le sujet se peint lui-même comme un cadavre, un corps dépourvu de toute chaleur et de tout signe de vie. La suite du poème vient alors expliciter cette image de la dépouille.

Je semble au mort, qu’on devale en la fosse,  
Ou à celui qui d’une fièvre grosse  
Perd le cerveau, dont les esprits mués  
Révent cela qui plus leur est contraire<sup>35</sup>

Le poète brosse ici un rapide portrait du fou, celui qui perd littéralement ses esprits et se trouve aux prises avec de troublantes visions. Le sujet lyrique est si malmené qu’il en perd toute sa capacité à régir des verbes d’action : ce sont ses « esprits » qui « révent » et pas lui. De surcroît le songe qui se déploie en tout « est contraire » à ces esprits, c’est-à-dire leur nuit au plus haut point. Il ne signifie pour l’amant que la négation de ce qu’il est, la destruction de ce qu’il représente.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Sonnet 103, v. 5 et 8, p. 151-152.

<sup>33</sup> *Ibid.*, v. 9-14, p. 152.

<sup>34</sup> Sonnet 94, v. 5-8, p. 144.

<sup>35</sup> *Ibid.*, v. 9-12, p. 144-145.

<sup>36</sup> Voir à ce propos, sur un corpus de poésie latine, Laurence Beck-Chauvard, « *Crudeles somni* : sommeil, songe et insomnie dans la poésie amoureuse latine » in *Les visages contradictoires du sommeil, de l’Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle, Camenae* n°5, sous la direction de Virginie Leroux et de Christine Pigné, novembre 2008 (<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camenae/camenae-n-5-novembre-2008-les-visages-contradictaires-du-sommeil-de-l-antiquite-au-xviiie-siecle-228.htm>).

Mais si le songe correspond à une réalité parallèle où l'amant ne ferait que perdre son temps, son énergie et sa vie à poursuivre des illusions, il présente aussi la particularité d'être une zone de contact possible entre le visible et l'invisible, et d'offrir ainsi la possibilité au poète d'accéder à tout un cortège de merveilles qui se refuseraient à lui dans le réel.

## LA NUIT ET SES PRESTIGES : LE SONGE ET SON CORTEGE DE MERVEILLES

### Le songe et sa dynamique ascensionnelle

D'après Marcile Ficin, dans sa *Théologie platonicienne*<sup>37</sup>, publiée en 1482 et dédiée à Laurent le Magnifique, au moment où l'homme dort, l'âme se libère momentanément des servitudes de la matière et peut alors accéder à une réalité supérieure, d'ordre divin. Ronsard reprend ainsi au néo-platonisme cette foi dans les vertus libératrices du sommeil en général et du songe en particulier. C'est pourquoi le songe est aussi présenté dans le recueil comme ce qui permet à l'amant de s'élever vers le ciel.

Songe divin, [...]  
Avecque toi je volerois aus cieus<sup>38</sup>

Véritable prélude à l'ascension, le rêve ne se présente plus cette fois-ci comme cet objet céleste déchu puis transporté par quelque démon. Au contraire, il constitue le moyen privilégié de l'élévation de l'amant. La figure du démon est d'ailleurs remplacée, dans le sonnet 30, par celle de l'« ange divin », sans aucun doute connotée de manière beaucoup plus positive. Si le poète continue à s'interroger dans cette pièce sur le caractère véridique ou mensonger de son rêve nocturne (« De quelle porte es-tu coulé des cieus, /Pour soulager les peines de mon ame ? »<sup>39</sup>), il ne s'en adresse pas moins à cet ange, « truchement & [...] heraut des Dieus »<sup>40</sup> qui lui délivre ses visions nocturnes, comme à une entité tutélaire et salvatrice. On notera que l'adjectif « divin » est repris, dans la même position épithète et en début de vers, au sonnet précédent (le vocatif « songe divin » au vers 8 du sonnet 29 devient « Ange divin » au premier vers du sonnet 30). Cette reprise constitue sans doute une manière d'insister sur l'origine céleste du songe qui descend des hautes sphères avec la facilité d'un liquide (d'où l'image de la coulure au vers 3) pour s'instiller dans un esprit ainsi élevé vers un principe divin qui est d'ailleurs l'origine, chez Ficin, de l'inspiration poétique. Ainsi le songe est placé au cœur de la création poétique, ne serait-ce, dans un premier temps, que parce qu'il l'inspire directement et lui fournit sa matière (pensons au sonnet de l'« horrible songer » qui s'appuie tout entier sur la narration du cauchemar de la nuit précédente).

Dans le sonnet 139, la dame prend la place de cet ange pour glisser dans l'esprit de l'amant des visions doucereuses et célestes.

J'irai toujours, & rêvant, & songeant  
En la douce heure, où je vi l'angelette<sup>41</sup>

Le poète prend ici plaisir à se remémorer le moment où il entrevoit la dame présentée dès le deuxième vers comme une « angelette », une créature céleste qui là encore fait le lien entre les dieux et les hommes, en véritable Béatrice. Mais là où le suffixe hypocoristique \*-ette

---

<sup>37</sup> Marcile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, édition de R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964-1970, 3 vol.

<sup>38</sup> Sonnet 29, v. 8-9, p. 101.

<sup>39</sup> Sonnet 30, v. 3-4, p. 101.

<sup>40</sup> *Ibid.*, v. 2, p. 101.

<sup>41</sup> Sonnet 139, v. 1-2, p. 176.

signale qu'il ne s'agit ici que d'une métaphore, la suite du texte s'attache réellement à donner à Cassandre le statut de véritable ange.

Ce n'étoit point une mortelle femme  
Que je vi lors, ni de mortelle dame  
Elle n'avoit, ni le front, ni les yeus :

[...] c'étoit vraiment un Ange  
Qui pour nous prendre etoit volé des cieux.<sup>42</sup>

Nouvelle Béatrice, la dame sert de passeur entre l'invisible et le visible. Le songe quant à lui est présenté comme un moyen de rentrer en contact avec cette réalité intangible qu'elle représente. Ainsi, le désir d'atteindre ces sphères supérieures auxquelles la dame permet d'avoir accès apparaît de manière récurrente dans le recueil<sup>43</sup>. Le songe est donc ici synonyme de libération de l'âme. S'élevant loin du terrestre, l'âme effleure ainsi des réalités de nature divine que le poète, cet être d'élection, peut alors entrevoir à son aise, avant de les traduire dans ses vers.

S'il est associé à cette libération et à cette élévation, le songe se trouve aussi présenté dans le recueil comme cet espace où tous les codes et les interdits moraux s'abolissent, celui où la résistance de la dame n'est plus qu'un vague souvenir et où le poète peut se permettre d'imaginer la réalisation de son désir charnel.

### **Le songe, espace délicieux du fantasme**

Comme le rappelle Henri Weber, « [l]e songe, chez Ronsard, est le plus souvent l'accomplissement d'un désir insatisfait »<sup>44</sup>. S'inspirant des élégiaques latins mais aussi des épigrammes amoureuses de l'*Anthologie grecque*<sup>45</sup>, des poètes néo-latins tels que Navagero et Angeriano ou encore de Bembo imitant Pétrarque, Ronsard développe le thème d'une satisfaction sexuelle qui ne serait possible qu'en rêve. Sous la plume du poète vendômois, un érotisme puissant est ainsi associé à l'espace onirique, qui représente sans doute le seul lieu de satisfaction du désir. Le sonnet 127 met ainsi à l'honneur, sur le mode du songe, l'union charnelle du sujet lyrique et de l'objet de son désir.

Quand en songeant ma follâtre j'acolle,  
Laisant mes flancs sus les siens s'allonger,  
Et que d'un branle habilement leger,  
En sa moitié ma moitié je recolle<sup>46</sup>

Dès les premiers mots de cette pièce, le lecteur constate que le réel s'esquive totalement devant un songe extatique qui repose sur la fusion des corps des deux amants. La dame surgit très vite au sein de cette rêverie grâce à l'expression « ma follâtre ». Le déterminant possessif souligne d'emblée une proximité forte des deux instances masculine et féminine, un rapport totalement absent du poème précédent où Cassandre était par exemple mise à distance dans

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, v. 9-14, p. 176.

<sup>43</sup> On peut citer les vers 1 et 2 du sonnet 168, p. 198 : « Ce fol penser pour s'en voler plus haut / Apres le bien que hautain je desire », le dernier tercet du sonnet 174, p. 202 : « Par lui me vint ce vertueus penser, / Qui jusqu'au ciel fit mon cœur élançer, / Aelé de foi, d'amour & d'esperance », ou encore les vers 9 à 12 du sonnet 201, p. 221 : « Par le moins beau, qui mon penser aela, / Au sein du beau mon penser s'en vola, / Epoinçoné d'une manie extreme : / Là, du vrai beau j'adore le parfait ».

<sup>44</sup> Henri Weber, « Le songe dans les Amours de Ronsard », Op. cit. revue de littératures française et comparée, Pau, Publications de l'Université de Pau, novembre 1997, n°9, p. 57.

<sup>45</sup> Voir notamment dans le livre V (*Anthologie grecque*, texte établi et traduit par Pierre Waltz et Jean Guillon, Paris, Les Belles Lettres, 1960), cette pièce, évoquée par Henri Weber dans son article (*Ibid.*, p. 57), où une prostituée dont les faveurs sont trop onéreuses les offre gratuitement en rêve (V, 11), ou encore celle où une jeune fille se laisse caresser en songe jusqu'à ce que le dieu Eros ne la fasse disparaître en réveillant l'amant (V, 143).

<sup>46</sup> Sonnet 127, v. 1-4, p. 167-168.

l'expression vocative « ô déesse » (v. 12). Le substantif « follâtre » ne laisse pas d'être lourd de sens : mot dérivé par suffixation du nom « folle », il signale un état second qui, dans le recueil est toujours synonyme de la présence d'une féminité libérée, sensuelle et laissant libre cours à l'expression de son propre désir charnel. Ce terme constitue le signe que l'on ne se trouve pas dans l'un de ces textes où Cassandre apparaît hiératique, froide, véritable « rêve de pierre » qui glace le sang du poète par son dédain et son refus d'aimer, mais dans une pièce où la dame se livre aux assauts de l'amant et laisse s'épancher ses charmes érotiques<sup>47</sup>. A partir du deuxième quatrain et de la formulation de la principale (« Amour adonc si follement m'affolle »), on remarque que cet état de « folie » se déplace de la dame (dite « follâtre » au vers 1) vers le sujet lyrique lui-même qui est bien l'objet de ce verbe « affoller » du vers 5. Dès lors, par ce déplacement, l'extase et la transe que vit le sujet en rêve, sans aucune compromission avec un réel qui s'avère trop souvent déceptif, se disent dans leur intensité et leur puissance de suggestion.

Mon dieu, quel heur, & quel contentement,  
M'a fait sentir ce faus recollement,  
Changeant ma vie en cent metamorphoses ?<sup>48</sup>

Et pourtant, ce tercet nous indique bien que le sujet lyrique est pleinement conscient du mensonge qu'il est en train de vivre, ce qui ne l'empêche pas de faire de cet espace fictif celui de la satisfaction pleine et entière du désir. Peu importe l'illusion, pourvu qu'on ait l'ivresse... Le songe, espace des métamorphoses, s'érige ainsi dans certains poèmes en un lieu où le réel est soigneusement recomposé au gré des aspirations de l'amant. Il devient souvent synonyme d'une formidable puissance d'imagination qui permet de pallier les insuffisances et les interdits qui accompagnent la réalité.

Le simple fait de convoquer la dame en pensée peut ainsi procurer un plaisir ineffable au sujet qui profère son poème. Le sonnet 23 se fonde ainsi sur ce bonheur du souvenir, mimé dans le poème par l'énumération des attraits de la dame.

Ce beau corail, ce marbre qui soupire,  
Et cet ébène, ornement d'un sourci,  
Et cet albâtre en voute raccourci,  
Et ces zaphirs, ce jaspé, & ce porphyre :

Ces diamants, ces rubis, qu'un Zephyre  
Tient animés d'un soupir adouci,  
Et ces œillets, & ces roses aussi,  
Et ce fin or, où l'or mesme se mire :

Me sont au cœur en si profond esmoi,  
Qu'un autre objet ne se presente à moi,  
Si non le beau de leur beau que j'adore<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Ainsi, dans le sonnet 46, au sein d'un univers nocturne dominé par l'érotisme, l'adverbe « folatement » apparaît dans une périphrase qui évoque l'acte charnel : « Toute une nuit, folatement m'ayant / Entre ses bras, prodigue, ira paiant / Les intérêts de ma peine avancée » (v. 12-14, p. 112). C'est le même adverbe que l'on retrouve au vers 8 du fameux sonnet du nombril, « Tes flancs jumeaux folastrement j'honore » (sonnet 72, p. 130), au vers 4 du sonnet 90, lorsqu'il s'agit de mimer le mouvement des cheveux de Cassandre qui tombent en cascade sur sa poitrine, « Et sur le col nagent folatement » (p. 142) ou encore dans le sonnet 195, lorsque c'est cette fois-ci Amour qui « petit se cacheoit / Folatement dans le sein de la belle » (v. 5-6, p. 217). Enfin, l'on peut évoquer la chanson de l'accolade et des baisers à profusion, qui commence par « Petite Nymfe folastre » et où lèvres et corps ne cessent de s'entrechoquer : « Las ! revien, mon sucre dous, / Sur mon sein, sur mes genous, / Et de cent baisers apaise / De mon cœur la chaude braise. / Donne m'en bec contre bec, / Or un moite, ores un sec » (v. 31-36, p. 229).

<sup>48</sup> Sonnet 127, v. 9-11, p. 168.

<sup>49</sup> Sonnet 23, v. 1-11, p. 96-97.

L'énumération des beautés féminines se déploie sur les deux quatrains. Les déictiques « ce » ou « ces » accompagnent à chaque nouvelle mention un geste de désignation destiné au lecteur, invité à considérer lui-même la splendeur du spectacle offert par la dame, merveille qui ne saurait se dire. Le sonnet se clôt alors sur l'extase procurée par cette pensée, ce spectacle mental où la dame apparaît si belle :

Et le plaisir qui ne se peut passer  
De les songer, penser, & repenser,  
Songer, penser, & repenser encore.<sup>50</sup>

A l'abondance des charmes succède l'abondance de songes qui ne cessent de se renouveler et ne semblent jamais vouloir s'épuiser.

L'amant préfère en effet jouir de son aimée en rêve, au creux d'un joli mensonge, plutôt que pas du tout. C'est ce qu'il exprime très clairement dans le sonnet 30 :

[...] Aten encor un peu,  
Que vainement je me soie repeu  
De ce beau sein, dont l'apetit me ronge :

Et de ces flancs qui me font trépasser,  
Sinon d'effet, seuffre au moins que par songe  
Toute une nuit je les puisse embrasser.<sup>51</sup>

La fin du poème nous permet de comprendre que ce sein et ces flancs dont jouit l'amant ne sont en fait que des avatars qui ne s'offrent pas « d'effet » mais « par songe ». La nuit, temps des prodiges, permet ainsi à l'amant de se laisser bercer par des rêves d'étreinte qui lui procurent une jouissance similaire à un acte d'amour réel. Parfaitement conscient du mensonge qu'il contribue lui-même à créer, le sujet n'en profite pas moins pleinement des fantasmes qui peuplent ses nuits et de l'« idole gaillarde »<sup>52</sup>, ce simulacre de femme, qui visite alors sa couche, « mi-tirant sa langue fretillarde »<sup>53</sup>. Cette fois, c'est le suffixe *\*-arde* qui vient signaler le basculement d'une féminité froide et adorable vers une sensualité affirmée et expansive de la dame. Comme dans d'autres sonnets, les deux tercets consistent alors en interrogations qui manifestent une modalité exclamative à peine voilée :

Que de coral, que de lis, que de roses,  
Ce me sembloit, à pleines mains decloses,  
Tastai-je lors entre deux maniments ?

Mon dieu, mon dieu, de quelle douce aleine,  
De quelle odeur estoit sa bouche pleine,  
De quels rubis, & de quels diamants ?<sup>54</sup>

Le poète peine à dire une extase qui se refuse aux mots et que seule la mise en suspension de la valeur de vérité du réel saurait traduire. Là encore, en dépit du mensonge que constitue le rêve, sa valeur érotique demeure extrêmement forte et représente un véritable défi posé au langage poétique.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, v. 12-14, p. 97.

<sup>51</sup> Sonnet 30, v. 9-14, p. 101.

<sup>52</sup> Sonnet 186, v. 3, p. 210.

<sup>53</sup> *Ibid.*, v. 6, p. 210.

<sup>54</sup> *Ibid.*, v. 9-14, p. 210.

## LE SONGE, UN FORMIDABLE DEFI A LA POESIE

### La plasticité du motif onirique

Le rêve, en tant que surgissement d'images, relève de l'ordre visuel. Quelques décennies avant la publication des *Amours*, le 8 juin 1525, Dürer nous livre la première figuration d'un songe vécu, une aquarelle connue aujourd'hui sous le titre de *Rêve de déluge*.<sup>55</sup> La poésie quant à elle s'appuie donc tout naturellement d'abord sur le vocabulaire pictural pour tâcher de traduire la vivacité des visions imposées par le songe, par essence particulièrement plastique.

Devant les yeus, nuit & jour, me revient  
L'idole saint de l'angelique face,  
Soit que j'écrive, ou soit que j'entrelasse  
Mes vers au luth, toujours il m'en souvient.

[...]

O le grand mal, quand une affection  
Peint nôtre esprit de quelque impression !  
J'enten alors, que l'Amour ne dedaigne

Sutilement l'engraver de son trait :  
Toujours au coeur nous revient ce portrait,  
Et maugré nous, toujours nous acompaigne.<sup>56</sup>

Dans ce sonnet 98, il est tout d'abord remarquable, dans le premier quatrain, qu'un lien indéfectible semble unir le songe et l'activité d'écriture et de composition musicale qui accompagne la poésie. La véritable Muse du poète n'est autre que l'« idole saint de l'angélique face », une image sacrée mais non moins fantasmée du visage féminin tant aimé. La poésie est donc d'abord et avant tout inspirée par cette *imago* qui occupe incessamment les pensées de l'amant poète. Mais avant de tenter de transposer cette vision inspiratrice en mots, le poète nous expose comment l'Amour, en véritable artiste, a littéralement représenté ce rêve de femme sur le support du corps de l'amant. C'est d'abord « l'affection » qui « [p]eint nôtre esprit de quelque impression » puis Amour qui grave le portrait de la dame sur le cœur de l'amant ainsi écorché vif et devenu la toile vivante d'un artiste démiurgique. L'image rêvée est alors littéralement incarnée en l'amant qui ne peut s'en défaire. Il faut bien entendu relier cette évocation aux théories médicales en cours sur l'*innamoramento* à partir du *Quattrocento*, théories sur lesquelles le poète se plaît ici à opérer de subtiles variations. On sait que dans la physique de l'époque, on se représentait en effet l'*innamoramento* comme la réception par les yeux de l'amant de rayons de lumière dardés par le regard de la dame et le passage de ces rayons depuis les yeux jusqu'au cœur et du cœur à l'âme, où ils imprimaient l'image de l'aimée.<sup>57</sup> Ronsard reprend ici clairement ce motif mais en insistant sur sa dimension artistique, au détriment de son caractère originellement médical : le songe de la dame suscite une représentation picturale dont l'Amour est l'auteur et l'amant le support. C'est l'affinité de « l'image à la vision et au rêve »<sup>58</sup> et donc la possibilité de faire du songe une transposition picturale qui l'intéressent ici.

---

<sup>55</sup> Albrecht Dürer, *Rêve de déluge*, 1525, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Voir sur cette première représentation d'un rêve vécu : Yves Hersant, « Peindre le rêve ? », *La Renaissance et le rêve*, op. cit., p. 14-15.

<sup>56</sup> Sonnet 98, v. 1-4 puis 9-14, p. 147.

<sup>57</sup> Voir sur ce sujet Thomas Hunkeler, *Le Vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève*, Genève, Droz, Cahiers d'Humanisme et Renaissance, n°66, 2003.

<sup>58</sup> Yves Hersant, art. cité, p.14.

De présence fantomatique et évanescence, le songe se fait véritable toile, portrait de la dame, image médiatisée en somme, adaptée et transformée par l'art. Car, qu'il soit représenté par les mots ou la peinture, le songe « échappe [toujours en définitive] à la saisie »<sup>59</sup>. Vouloir représenter le rêve, c'est en effet « vouloir objectiver l'inobjectivable »<sup>60</sup>, impossibilité qui suscite sans doute chez les artistes et les poètes le désir de relever le défi et de conférer à leurs œuvres une puissance capable de frapper l'imagination et de suggérer au spectateur ou au lecteur les mille et une merveilles du rêve.

### **Le poète, véritable artisan de sa rêverie**

Dans un contexte intellectuel où l'on reprend le débat ancestral de la supériorité de la peinture ou de la sculpture<sup>61</sup> et à comparer poésie et peinture en reprenant abondamment la célèbre formule horacienne, « *Ut pictura poesis* »<sup>62</sup>, Ronsard se saisit du motif du songe pour déployer dans certaines pièces des *Amours* toute l'étendue de son art. Plus que la peinture qui reste rivée à la matière -toile, pigments, huiles- que le peintre est contraint de manipuler et de sublimer, la poésie a cette capacité de se plier plus directement aux caprices de l'esprit et de traduire les merveilles et métamorphoses caractéristiques du songe, sans avoir à magnifier un ou des objet(s) du réel préexistant(s). Spirituelle et immatérielle, elle parle à l'esprit et permet d'infuser dans l'imagination du lecteur des visions à la fois grandioses et impalpables. Si le poète, on l'a vu, se met parfois en scène comme la victime passive de ces rêveries qui l'assaillent sans qu'il ne les maîtrise, il se présente ailleurs comme le véritable artisan de ses songes. Dans le sonnet 20 par exemple<sup>63</sup>, il suscite et modèle ces visions oniriques en fonction de son seul désir.

Je voudroi bien richement jaunissant  
En pluie d'or goutte à goutte descendre  
Dans le beau sein de ma belle Cassandre,  
Lors qu'en ses yeus le somme va glissant.

Je voudroi bien en toreau blandissant  
Me transformer pour finement la prendre,  
Quand elle va par l'herbe la plus tendre  
Seule a l'escart mille fleurs ravissant.

Je voudroi bien affin d'aiser ma peine  
Estre un Narcisse, & elle une fontaine  
Pour m'i plonger une nuit à sejour:

Et voudroi bien que cette nuit encore  
Durât tousjours sans que jamais l'Aurore  
D'un front nouveau nous r'allumât le jour.<sup>64</sup>

L'anaphore de « Je voudroi bien », ou de « voudroi bien » dans le dernier tercet, impulse au début de chaque strophe une nouvelle vision érotique. Bien qu'il soit au conditionnel, le verbe « vouloir » conjugué à la première personne met à l'honneur un désir masculin assumé et presque triomphant que le poète ne rougit pas de formuler à plusieurs reprises. En dépit du

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>61</sup> Il s'agit du fameux *paragone* qui a fait couler beaucoup d'encre au XVI<sup>e</sup> siècle. Voir à ce sujet *Le Paragone, le parallèle des arts*, textes traduits par Nathalie Bauer et Lauriane Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1990.

<sup>62</sup> Voir Marie-Claire Thomine, « Musique, poésie, peinture : la rencontre des arts dans les *Amours* de Ronsard (1552-1553) », *Revue des amis de Ronsard*, Société des amis de Ronsard au Japon, XXX, 2017, p. 17-33.

<sup>63</sup> Sur ce sonnet, voir Elizabeth Guild, « Cassandra. Variants, Difference, Different Variants », in *Ronsard in Cambridge*, Philip Ford et G. Jondorf (dir.), Cambridge, Cambridge French Colloquia, CUP, 1986, p. 123-131.

<sup>64</sup> Sonnet 20, p. 94-95.

caractère répétitif de l'expression de cette aspiration sensuelle, une gradation se fait jour. En effet, si le poète se rêve d'abord en « pluie d'or » faisant de Cassandre une nouvelle Danaé, il s'animalise ensuite pour prendre l'apparence d'un « toreau blandissant » et achève cette série de métamorphoses dans le premier tercet en se faisant Narcisse, c'est-à-dire en reprenant une forme humaine. Alors que l'amant s'humanise progressivement au gré de ces transformations, opérées dans l'ordre de la rêverie érotique, la dame, quant à elle, suit un chemin parfaitement inverse. Si elle est d'abord assimilée à Danaé, à une autre femme donc, la métaphore suivante lui donne les traits d'Europe, la génisse honnie de Junon, sa rivale. Enfin, lorsque l'amant se veut Narcisse, elle n'est plus qu'une fontaine, un objet qui ne sert plus qu'à permettre à l'amant de s'y mirer et de s'y « plonger ». L'allusion sexuelle est évidente : la dame, réifiée, n'est plus qu'un contenant, empli de liquide. Le dernier tercet, pour finir, correspond au souhait de l'amant de ne voir jamais cesser cet état de doux songe amoureux. Dans ce sonnet, tout est donc fantasme, à tous les sens du terme : fantôme, hallucination, construction imaginaire permettant au sujet qui s'y met en scène de satisfaire un désir qu'il n'est pas à même de combler dans ce qu'il nous présente comme la réalité. Hors le rêve, la dame est en effet bien souvent l'absente ou l'insaisissable. Le langage poétique permet alors la production d'une réalité alternative et rêvée où la métaphore se fait métamorphose et confère au locuteur le pouvoir quasi-surnaturel de se projeter dans une multitude d'apparences et d'existences.

Se présenter ainsi en Zeus métamorphique souligne la puissance et la supériorité du poète qui semble ne rencontrer, en songe, aucun obstacle à ses désirs. Plus loin dans le recueil, toujours en filant ce parallèle avec Zeus, le poète finit même, en utilisant toujours le mode de l'irréel, par se rêver en puce, seul animal capable de « baisot[er] » et de « mordr[e] » les tétins de la dame en passant parfaitement inaperçu. Mais là encore, l'état animal précède le retour à l'apparence humaine :

[...] Hé, que ne sui'-je puce!

La baisotant, tous les jours je mordroi  
Ses beaux tetins, mais la nuit je voudroi  
Que rechanger en homme je me pusse.<sup>65</sup>

Le conditionnel réapparaît alors ainsi que la formule quasi magique et performative, véritable embrayeur du songe, « je voudroi ». La poésie est présentée comme capable de porter et traduire tout rêve : grâce à elle et en elle, le poète se fait véritable démiurge. Il recrée le songe dans son évanescence et son caractère éphémère même – puisque les métaphores se succèdent et font se défiler de multiples apparences, comme si les unes engendraient les autres- et peut, en plus de ses rivaux artistes et poètes, triompher de surcroît des résistances d'une dame qui ne saurait réellement se donner que dans cet ordre fantasmatique de la rêverie poétique.

Vaste succession de cauchemars, de rêves éveillés, d'imaginations doucereuses, le recueil des *Amours* pourrait se lire tout entier comme un seul et même songe, tantôt effrayant, tantôt enchanteur. Ronsard réussit en effet à y déployer toute la palette des rêves : il s'illustre ainsi non seulement comme un grand poète -le meilleur, l'espère-t-il sans doute-, capable de se confronter au défi de la transposition en art de cette expérience paradoxale et complexe du rêve, mais aussi comme un fin observateur des différents états de l'amour, de l'âme et du cœur humains.

Adeline LIONETTO, Sorbonne Université

---

<sup>65</sup> Sonnet 41, v. 11-14, p. 108-109.