

**Les *Amours* de 1554, « recueil d'attente »,  
« occasionnel » ou « collectif dispersé » ?  
L'exemple du sonnet 37 (« Les petitz corps... »)**

Si la « monumentalisation » de l'œuvre de Ronsard commença véritablement en 1560, avec la première édition collective de ses *Œuvres* (Paris, G. Buon), le souci de postérité du poète prit auparavant la forme d'une véritable frénésie de (re)publication et d'auto-correction, en particulier autour du Premier Livre des *Amours* et des recueils des années 1554-1556, comme l'ont bien montré les travaux de L. Terreaux<sup>1</sup> et de D. Maira, qui avance à ce propos la notion de « collectif dispersé »<sup>2</sup> de préférence à celle, plus téléologique, de « recueil d'attente » proposée par M. Simonin<sup>3</sup>. À l'égard de cette histoire bien connue, toutefois, la réédition des *Amours* de 1554 (Paris, V<sup>ve</sup> M. de La Porte<sup>4</sup>), ne laisse pas de poser question, tant ses variantes semblent diverger de la trajectoire suivie par les autres. Sans céder toutefois à la tentation un peu rapide de l'« occasionnel », je voudrais tenter ici de montrer que cette réécriture, quoique sans lendemain, a pu jouer un rôle dans la maturation de la pensée du poète et mérite d'être prise en considération dans l'histoire de la genèse des *Amours*.

Je prendrai pour exemple l'un des sonnets les plus travaillés de ce recueil, le sonnet « Les petitz corps... » sur l'atomisme. Voyons-en tout de suite, pour plus de clarté, la version de 1552 transcrite par P. Laumonier avec ses variantes, ainsi que la version de 1554, visiblement réalisée à partir de la version intermédiaire et des graphies de 1553 :

---

<sup>1</sup> L. Terreaux, *Ronsard correcteur de ses œuvres : les variantes des Odes et des deux premiers livres des Amours*, Genève, Droz, 1968.

<sup>2</sup> « Ronsard surintendant éditorial ou la genèse des *Œuvres* (1554-1556) », *Seizième Siècle*, 10, 2014, p. 51-65.

<sup>3</sup> « Ronsard et la poétique des *Œuvres* », *L'Encre et la Lumière : quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 245.

<sup>4</sup> Sur Ronsard et C. Lhéritier (V<sup>ve</sup> M. de La Porte), voir F. Rouget, *Ronsard et le livre. Etude de critique génétique et d'histoire littéraire*, II, *Les Livres imprimés*, Genève, Droz, 2012, p. 27-29, 47-50.

Les petitz corps, culbutans de travers,  
Parmi leur cheute en byaiz vagabonde  
Hurtez ensemble, ont composé le monde,  
S'entracrochans d'acrochementz divers.

L'ennuy, le soing, & les pensers ouvers,  
Chocquans le vain de mon amour profonde,  
Ont façonné d'une attache féconde,  
Dedans mon cucœur l'amoureux univers.

Mais s'il avient, que ces tresses orines,  
Ces doigtz rosins, & ces mains ivoyrines  
Froyssent ma vie, en quoy retournera

Ce petit tout ? En eau, air, terre, ou flamme ?  
Non, mais en voix qui tousjours de ma dame  
Par le grand Tout les honneurs sonnera.

Les petits cors, brumisans de travers,  
Parmi leur cheute en biâis vagabonde,  
Grippés ensemble, ont tapissé le monde,  
Entre-crachés de crachotis divers.

L'ennui, le gel, & les tarins couverts,  
Masquant nos vies d'une peur moribonde,  
Ont enserré d'asepsie pudibonde,  
Dans nos confins nostre anxieux univers.

Mais s'il avient, qu'un coup d'adrenaline,  
Qu'un blues chagrin, hors d'autodiscipline,  
Me desemmure, en quoi évoluera

Ce toussotis ? En eau, aer, terre, ou fiebvre ?  
Non, mais en voix qui toujours de ma plebvre  
Par la grand Toux les honneurs sonnera.

1. 54 brumisans – 60 voletans – 67-72 Les corps volans çà & là de travers - 78-87 Ces petits corps qui tombent de travers
2. 67-87 Par leur descente en biais vagabonde
- 3-4. 54 Grippés ensemble (57 Postillonnés, 60 Entre-heurtez), ont tapissé le monde, Entre-crachés de crachotis (57 crachementz - 60 accrochementz) divers – 67-87 Hurtez (*et* Heurtez) ensemble ont composé le monde, S'entr'acrochans de liens tous divers
5. 54 le gel, & les tarins (60 souciz) couverts – 84-87 le soin, & les pensers couverts
6. 53-60 Croisans le vain (54 masquant nos vies) de mon amour profonde (54 d'une peur moribonde) – 67-87 Tombez espais en mon amour profonde
7. 54 Ont enserré d'asepsie (57 d'atache) pudibonde – 67-87 Ont acroché d'une atache (78-87 agrafe) feconde
8. 54 Dans nos confins (57 dedans mon cœur) un anxieux (60 l'amoureux)
- 9-10 Mais s'il avient, qu'un coup d'adrenaline, Qu'un blues chagrin (57 Sans chloroquine), hors d'autodiscipline
11. 54 Me desemmure (57 desvergonde), en quoy retournera – 78 Me rendent mort en servant leur beauté – 84-87 Rompent ma trame en servant leur beauté
12. 54 Ce toussotis ?... ou fiebvre ? – 60 ou flame ? – 78-87 Retourneray-je en eau, ou terre, ou flame ?
13. 54 de ma plebvre – 60 retour à de ma dame – 84 qui là-bas – 87 *texte primitif*
14. 54 par la grand Toux – 78 Par l'univers criera la cruauté – 84-87 Accusera l'ingrate cruauté

Cohérente avec les variations graphiques que Ronsard imprima en 1553 à son recueil sous l'influence des débats contemporains sur l'orthographe, ainsi qu'avec des choix formels précoces qu'il réorientera plus tard, en 1578, selon un plus grand souci de la coïncidence entre la syntaxe, le mètre et la strophe (v. 11-12), cette version présente cependant des différences non négligeables avec les versions antérieures et postérieures. L'étude des variantes montre néanmoins la cohérence des retouches ronsardiennes, et notamment le rôle intermédiaire des variantes de 1557 avant l'édition collective de 1560 qui stabilise le propos du sonnet, et avant la « classicisation » formelle de 1578. On voit ainsi très bien comment Ronsard

- passe, au vers 1, de l'idée de « culbute » à celle de pulvérisation, en reformulant peu à peu le participe initial (« brumisans », « voletans », « volans çà et là »), et ainsi comment son information sur la durée de vie des aérosols dans l'air progresse jusqu'à la prise en considération de leur retombée sur les surfaces et la nécessité de désinfecter, par exemple, les poignées de portes
- ose le néologisme de sens sur « postillons » (un terme qui dénote plutôt les cochers au XVI<sup>e</sup> s., mais dont Agrippa d'Aubigné s'est sûrement souvenu pour sa belle métaphore des vents, « postillons de l'ire du grand Dieu » dans les *Tragiques*, à propos de la mort du C<sup>al</sup> de Lorraine, « Vengeances », v. 1047) en tournant autour des idées d'agrippement, d'accrochage et de heurt, sans doute inspirées par les carambolages de l'époque
- hésite entre les métaphores du « crachotis » (ou « crachement »), de l'« accrochement » et finalement de l'accroc, tandis que se précise une isotopie vestimentaire, redéployée à partir

du verbe *tapisser* dans l'évocation des sur-blouses, gants, charlottes, etc., au fur et à mesure qu'ils arrivaient de Chine

- introduit de même très tôt (1554) la préoccupation des « masqu[es] », passant du néant intersidéral (« vain ») à la réalité quotidienne (« nos vies ») selon les arrivages, point de départ d'une intériorisation de plus en plus assumée (« peur » / « amour ») au fur et à mesure que l'isotopie des surprotections se file – sans jeu de mots – dans la trame du sonnet, jusqu'à la résignation de l'assimilation finale (en 1584 ! soit trente ans plus tard) du *moi* à un amoncellement de couches protectrices (« ma trame »)
- concilie l'angoisse (« mort[elle] », 1578) et la déclaration d'amour, à la faveur des figures de contradiction pétrarquistes, et s'inspire aussi de Pétrarque pour la double préfixation du verbe *désemmurer* – brièvement remplacé en 1557 par *dévergonder*, en une velléité nostalgique vite dépassée – qui résonne significativement avec le s. 8 (sonnet de Méduse)
- abandonne avec le temps la tentation du déconfinement au profit d'une expression plus raisonnable, plus intimiste et aussi plus sensuelle, dans la transfiguration de l'isotopie vestimentaire en métaphore du déshabillage
- et s'habitue à l'idée d'une contagiosité durable, finalement étendue au macrocosme après la personnification cosmique provisoire de la « grand Toux », nécessairement datée

Ces éléments vont dans le sens d'une éclosion peut-être « occasionnelle » du sonnet, mais convertie en adaptation durable, et véritablement matricielle pour les versions suivantes, jusqu'en 1584. Plus déconcertante est en revanche l'énonciation spécifique de ce texte, qui tranche avec les habitudes énonciatives du poète ; on reconnaît cependant bien sa tonitruance, aussi quinteuse soit-elle, dans les tercets, et l'ensemble des autres observations stylistiques que l'on peut faire sur ce sonnet va dans le sens d'une réécriture expérimentale certes un peu audacieuse, mais néanmoins féconde dans le développement d'un idiolecte et d'un imaginaire bien reconnaissables ainsi que des métaphores associées. C'est dans cette perspective que je proposerai quelques pistes pour une micro-lecture de ce texte, espérant apporter ma pierre aux études génétiques sur Ronsard en même temps que faire œuvre utile en prévision du jour, certainement prochain, où ce recueil enfin réhabilité sera mis au concours de l'agrégation.

### **Dimension collective et solipsisme : une présence-absence**

On peut à bon droit être déconcerté par la posture « collective » que le poète adopte dans ce sonnet, lui qui se singularise ordinairement par la tonitruance du *moi*. Cette fois, c'est par un *nous* inclusif qu'il entre en scène, pour ainsi dire masqué sous le souci d'un « monde » globalisant, dont les « crachotis divers » semblent subsumer – voire sur-humer – toute auto-sternutation spontanée. L'analogie du macrocosme et du microcosme est donc ici complétée par la prise en considération du troisième des mondes corporés, enrhumé certes, mais magnifié dans la « grand Toux » finale en une personnification hallucinée, jusqu'à l'allégorie. Il faut dire aussi que les marques du pluriel disséminées dans le premier quatrain, ainsi que l'adverbe « ensemble » (v. 2) et le préfixe « entre- » (v. 4, un préfixe que le poète a d'ailleurs été tenté de répéter, en 1560, au v. 3) offraient à l'expression de la P4 un véritable bouillon de culture en puissance, propre à transmuter le ressenti individuel en expérience partagée. De là l'intérêt de la syllepse de sens sur le participe adjectivé « grippés », qui introduit au figuré l'isotopie d'un « grand corps malade » tout en développant au propre l'idée de contagion par une métaphore verbale qui est d'ailleurs déjà discrètement personnifiante, et tout en préparant l'assomption de la métaphore du « tapis » dans le deuxième hémistiche.

Tel quel, le texte développe un paradoxe, que l'on pourrait appeler le « paradoxe des confins », dont témoigne magistralement le mouvement du sonnet. Celui-ci amplifie en effet dans les quatrains une expérience collective du repli individuel, non comme recentrement, mais au contraire comme occasion de communion – dans l'expérience forte de l'« ennuy », notamment, mais aussi du froid (« gel »), de la « peur » et de l'« asepis », un néologisme hellénisant dont il faut

relever le préfixe privatif – tandis que la sortie mortifère hors de soi se transhume – si j’ose dire – dans les tercets en occasion communicative, ô combien gratifiante, de médiatisation universelle. On peut ainsi discerner – ou plutôt sous-entendre, musicalement s’entend – dans l’allégorie conclusive de la « grand Toux » la promesse d’une prosopopée onomatopéique implicite, *analogon* de nos moyens médiatiques actuels, en même temps, bien sûr, que réactualisation enfiévrée de la Renommée virgilienne.

L’expérience des « confins » se renverse alors en un « [dé]confin[ement] » qui ne peut apparaître que comme une évidence : on reconnaît bien là Ronsard. Il va en effet de soi que la préoccupation collective concentrée dans les quatrains – où l’on remarquera l’accent mis sur le verbe *enserre* et le nom d’*asepsie* par l’allitération en [s] – doit aboutir en expectoration explosive de la première personne, quintuplée par la quinte du poète. Plus encore, la tentation bien ronsardienne de magnifier ce qui se veut malgré tout un chant cacophonique passe par la remotivation du *blues* spleenétique, quasi baudelairien, du second quatrain en genre vocal jazzy (la « voix », « sonn[ant] » et trépidant, à la conquête du monde. Jamais Ronsard n’a à ce point mis en avant sa fibre – sans jeu de mots ! – cosmopolite. Ainsi, s’il adoptait un profil bas au début du sonnet, il tombe littéralement le masque au terme de celui-ci, exhibant à la fois sa « voix », sa « fièvre » et sa « pleuvre » – une rime plutôt rare dans le recueil –, faisant de ses poumons la source d’une paradoxale et crachotante plénitude du monde.

### **Une néologie mimétique : pour un imaginaire médical ronsardien**

Un autre trait déconcertant de ce sonnet – quoique un peu moins, tant Ronsard nous a habitués à tout en matière de néologie – est constitué par ses choix lexicaux. Ce sonnet mêle en effet une création verbale bien caractéristique de la poétique de la Pléiade à une élaboration périphrastique. On peut classer ces choix selon qu’ils concourent à des effets mimétiques, à une actualisation paradoxale ou encore à une assomption métaphorique.

Le mimétisme est le fait des dérivations, bien faites pour souligner, par les préfixes pétrarquais (*enserre / désemmeure*) la pénibilité du « confin[ement] », et par les substantifs dérivés de fréquentatifs (*crachotis / toussotis*), le caractère récurrent d’une angoisse qui prend à la gorge – il faut en effet prendre en son sens étymologique le latinisme *anxieux*, tout à fait cohérent avec l’isotopie dominante du sonnet. De son côté, la figure dérivative sur la forme verbale à morphème initial autonome *entre-crachés* et le substantif suffixé *crachotis* est bien faite pour mimer les contacts aériens suggérés ainsi que, par la forme substantivale, une force de concrétion qui aboutit à la métaphore du « tapis », tandis qu’à l’autre extrémité du sonnet, la figure dérivative sur la base *toux* va dans le sens d’une épuration, par retour à une base magnifiée, jusqu’à la Toux telle qu’en elle-même l’éternité change Ronsard. Il faut enfin faire une place aux conversions de verbes (*tapisser, masquer*, v. 3 / 5), à partir de bases nominales dénotant des pièces de tissu, et qui introduisent maille à maille – si l’on me passe l’expression –, par une obsession subreptice, ce qui deviendra une métaphore structurante de la version finale du sonnet, ainsi que la part prédominante des substantifs dans une métaphorisation remarquable par sa force de concrétion – autant que d’excrétion.

Les emprunts sont quant à eux si nombreux qu’ils semblent s’éternuer, par salves, pour ainsi dire, en particulier à partir du second quatrain, d’une manière qui vise à actualiser le sonnet dans les préoccupations contemporaines. C’est évidemment le cas des hellénismes en *-ine* à la rime (*adrénaline : autodiscipline*) – d’ailleurs brièvement augmentés, en 1557, à la césure, par le mot *chloroquine*, dans une rime interne sans lendemain – qui résonnent avec les nombreux substantifs en *-in* à la rime et à la césure (*tarins, confins, chagrin*) dans les strophes centrales, en un effet de rime senée éparpillée qui joue sur un faux effet de flexion – pour ne pas dire de fluxion. Mais c’est aussi le cas des latinismes en *-onde* du second quatrain (*moribonde : pudibonde*), où il est impossible de ne pas entendre le mot *onde*, dont on retrouvera un synonyme dans l’interrogation élémentaire du vers 12 (*eau*), et annonciateur du succès radiophonique suggéré par le *blues* – un anglicisme exceptionnel dans les *Œuvres* – comme on l’a vu tout à l’heure. Or, ce lexique relève d’une

terminologie technique, et même de deux, les latinismes et hellénismes (auxquels il convient d'ajouter *asepsie* et *plebvre*) connotant la préoccupation médicale tandis qu'un anglicisme sirupeux – pour ainsi dire – remédie au souci de la « toux » en le tournant vers la « grand Toux ».

Tel est précisément le rôle des périphrases, et en particulier de celles qui encadrent le sonnet, les « petits corps » des aérosols lançant l'analogie macrocosmique et la focalisation sur le corps du poète jusqu'à sa « plebvre » époumonée en « Toux », tandis que la « grand Toux » constitue elle-même une gigantesque périphrase de l'innommable où les poumons se co-vident. D'autres périphrases plus discrètes sont répandues dans le texte, et l'on remarquera en particulier le caractère « masqué » de la référence aux masques mêmes, sous les « tarins couverts », avant l'émergence du mot propre, mais sous forme verbale. C'est en ce sens que l'on peut dire que les périphrases concourent à l'avènement des métaphores vestimentaires, compris comme emmitouflage tropique du contenu rhématique – ou rhumatique – du sonnet dans une anticipation grandiose et médicalisée du « fabuleux manteau ». Il est en effet frappant de voir comme Ronsard tourne ici une ornementation qui relève habituellement chez lui de la mythologie païenne ou de la cosmologie antique vers une actualisation médico-cryptique, en vertu d'un imaginaire médical qui mériterait d'être ausculté : il y a assurément là une vraie question.

### **Le poète sous tous ses aspects : une image autoréférentielle**

Pour en dire simplement quelques mots, voyons déjà comment Ronsard réinvestit dans son texte un imaginaire qui lui est propre, pour ainsi dire « atomisé » dans un sonnet où le poète se réfléchit lui-même en feignant de réfléchir au monde, avec une indéniable duplicité. On remarquera, tout d'abord, la sensualité paradoxale de ce texte, qui, bien que tourné vers des désordres *a priori* peu enthousiasmants du corps – plus exhalants qu'exaltants – ne cesse de mettre la corporéité en avant, de manière presque dérangeante. Il apparaît ainsi régi par un double mouvement, optique dans un premier temps, et même « haptique », comme le suggère le verbe *gripper*, servi par un imaginaire particulière que l'on peut interpréter aussi bien du point de vue des théories de la vue que du rhume – dans une logique de figuration visuelle proprement fébrile –, puis autoptique, du larmolement physique au pétrarquisme larmoyant et des lèvres entrouvertes sur le « toussotis » à la « grand Toux » d'une plèvre débondée. C'est aussi pourquoi, d'ailleurs, ce texte en définitive très fortement autocentré se trouvera, dans ses récritures ultérieures, un débouché sentimental – fictif évidemment, du fait de la nécessaire subordination de la « dame » à la « grand Toux » masculinisée en « grand Tout » proprement *panique* – comme on l'avait compris.

Au-delà de cette sensualité littéralement débordante, la vocation du poète à se fondre dans la « grand Toux » du monde – pour commencer – passe naturellement par les évocations cosmologiques habituelles, en l'occurrence élémentaires : les quatre éléments dont procède le monde sublunaire sont énumérés au vers 12, où non seulement la « fiebvre » du poète prend, significativement, la place du feu, mais où elle rime avec sa « plebvre » d'une façon qui confirme le rôle moteur des éléments de l'air et de l'eau dans ce sonnet, centripète dans son inspiration et centrifuge dans ses ambitions. A ces deux éléments s'ajoutent, comme on l'a vu, les « ondes », haussées des « crachotis » aux « toussotis » et à la « Toux » sèche – en une élévation supralunaire – et du « gel » au « blues » dysphorique et cacophonique, et de là à une internationalisation euphorique. Il faut noter, en outre, la force évocatoire de l'enjambement strophique (corrigé en 1578) – mimétique du franchissement des obstacles constitués par le gel, les masques, le « confin[ement] » et autres mesures « barrières » que la « grand Toux » renverse dans une réconciliation hautement fictionnelle de la maladie et du monde.

Cette réorchestration – au sens propre – symphonique, et même polyphonique, en « grand Toux » du « Tout » d'une œuvre encore « atomisée » à cette date ne laisse pas, enfin, de nous parler des *Œuvres* à venir, sur lesquelles on voit bien que déjà Ronsard s'interroge, comme le montrent la question oratoire (v. 11-12) et le dialogisme, qui n'est morbide qu'en apparence. Le poète multiplie d'ailleurs les métaphores esthétiques, visuelles d'abord, par la métaphore du « tapis », métaphore traditionnelle du texte – qui se double ici de suggestions picturales – que

prolongeront plus tard explicitement les métaphores de la « trame », puis par celle des ornements vestimentaires d'une *elocutio* médicalement assistée où se dessinent en filigrane les linéaments de sa théorie du mythe automnale – après le printemps des *Amours* –ici campée en charlotte et surblouse, et là en piège arachnéen, et enfin acoustiques et même tactiles, comme on l'a vu. Il est ainsi plus que probable que la « Toux » de Ronsard doit être interprétée comme une métaphore de ses productions disséminées – « postillonnées », comme le dit si bien la métaphore véhiculaire de 1557, si propre à métaphoriser les « transports » ou la « fièvre » de la « fureur » – et comme une incarnation provisoire, quasi tutélaire et incantée par la toux, de l'édifice des *Œuvres* à venir.

J'espère ainsi avoir montré que ce sonnet, sous ses dehors d'« occasionnel », traduit en réalité une intention d'auteur monumental, et que peut-être même le recueil de 1554 se situe à l'instant-charnière où fébrilement émerge, entre « collectif dispersé » et « recueil d'attente », le projet de l'édition collective des *Œuvres* ultérieures. Il est rarement donné d'assister d'aussi près à la naissance d'un projet d'auteur, et c'est aussi pourquoi ce recueil mériterait, à mon sens, une étude approfondie, les autres sonnets qui le composent étant du même tonneau.

Anne-Pascale Pouey-Mounou  
Paris Sorbonne Université