



BEAUTES ENCLOSES, BEAUTES ECLOSES : *BEAU* DANS *LES AMOURS* (1553)

Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU (U. Paris-Sorbonne)

« Trop tard » pour parler d'elle : c'est par ce constat que s'achève, dans le sonnet 170 des *Amours* de 1553, le bilan par lequel Ronsard retrace le transfert d'inspiration effectué du Parnasse à Cassandre, et de la Toscane pétrarquienne à la France¹. Trop tard, parce qu'en dépit des « beaux rais » de l'« œil » de l'aimée (v. 5), « beauté plus que divine » (v. 12), et des mérites de son chantre, « nostre âge [...] n'est pas digne, / Tant seulement de parler de [s]es yeus » (v. 13-14) : la faute en est aux insuffisances du parler français. Pourtant « Je fu poète », écrit Ronsard (v. 6), installant là sa vocation ; et des « beaux rais » qui l'inspirent à l'absolu de la « beauté » il approfondit, par le passage de l'adjectif au substantif, du pluriel au singulier, et de la métaphore au terme propre, la distance entre l'évidence du beau et les carences du langage. Qu'un recueil amoureux mette en scène le balbutiement face à l'indicible n'est pas pour surprendre ; mais qu'il l'inscrive dans la problématique de l'illustration linguistique invite à regarder de plus près comment les mots viennent au poète. Je partirai pour cela de l'adjectif le plus banal qui soit, *beau*. C'est en effet comme unité lexicale redondante, dans l'*evidentia*, comme terme-pivot d'une rhétorique de la liste, dans les portraits énumératifs de l'aimée, comme base de dérivations dynamiques, et comme élément d'expansions propices au renouvellement tropique, que cet adjectif apparaît représentatif de l'esthétique de la splendeur mise en œuvre dans les *Amours*.

REDONDANTE PANDORE : L'ÉVIDENCE DU MIRACLE

Certains sonnets des *Amours* se donnent comme des concentrés de beauté. Saturés par les variations sur le *beau*, ils mettent en scène la convergence de toutes les beautés du monde sur Cassandre, nouvelle Pandore, qui incarne l'essence de la beauté et la reflète en d'infinies diffractions, déployant son immanence dans la multiplicité des mots pour la dire.

Le sonnet 2 (« Nature ornant... ») et le sonnet 32 (« Quand au premier... »), centré sur le mythe de Pandore², se répondent ainsi : le premier par la focalisation des « beautés les plus belles » (v. 3) et de « Tout ce qu'Amour avarement couvoit / De beau » (v. 5-6) sur un « bel œil » (v. 8), le second par la revue de ses « beautés » qui doivent « embellir les cieus » (v. 2), incluant les « beaux vers » d'Apollon (v. 8) et la rime de la « cruauté » et de la « beauté » (v. 9-10). Les dérivations et les sonorités renforcent cette convergence dans les quatrains avant que la beauté ne s'actualise dans un « bel œil » par la qualification (s. 2, v. 8), et dans la « fiere cruauté » de cette « beauté » par la rime (s. 32, v. 9-10). Les variations sur la base *beau / bel*

¹ Ronsard, *Les Amours et Les Follastries (1552-1560)*, éd. A. Gendre, Paris, LGF, 1993, s. 170, p. 199-200.

² *Ibid.*, p. 82 et 102-103. Voir G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, Genève, Droz, 1972, p. 200 : chacune des qualités énumérées rappelle que Pandore est le produit d'une multitude de dons divins et remotive l'étymologie de son nom.



sont donc marquées par des jeux phoniques, la surenchère des pléonasmes (*beautés les plus belles / de ces beautés [...] embellir*), les jeux de flexion et de dérivation, et leur aboutissement dans un syntagme annonciateur d'événements amoureux (*bel œil / beauté*). Il en est encore de même au terme du sonnet 187 (« Ces flots jumeaus... »), blason du sein en forme d'itinéraire où l'épuisement de la parole face au summum de la beauté produit un effet de clausule, dans la conjonction du substantif abstrait *beauté* et d'un syntagme métaphorique reprenant l'adjectif *beau* : « Et la beauté, si quelqu'une est au monde, / Vole au séjour de ce beau paradis. » (v. 13-14)³. Ce dispositif vise à suggérer l'évidence d'une coïncidence absolue dans les retrouvailles de la beauté avec son lieu propre, de sorte que le syntagme final se donne comme la réalisation et la dilatation de l'idée même de beauté.

Plus largement, l'isolexisme – qui consiste dans la répétition d'un même lexème sous différentes conditions, à l'échelle de la phrase – constitue un trait caractéristique des *Amours*⁴, et il s'y concentre singulièrement sur l'idée de beauté. A l'échelle du syntagme, ces figures combinent une expression de la beauté (par le substantif *beauté*, un groupe nominal incluant l'adjectif *beau* ou cet adjectif substantivé) à son expansion adjectivale ou prépositionnelle : *beautés les plus belles* (s. 2, v. 3), *beau sein de ma belle Cassandre* (s. 20, v. 3), *le beau de leur beau* (s. 23, v. 11), *la beauté des beautés* (s. 91, v. 11), *la beauté des plus belles* (s. 107, v. 4), *la beauté de la belle* (s. 115, v. 11), *une beauté si belle* (s. 118, v. 7), *beauté trop belle* (s. 182, v. 8), *la beauté d'une Dame si belle* (s. 220, v. 11). A partir de l'une ou l'autre des deux acceptions du mot *beauté* (l'essence du beau ou une très belle femme en laquelle cette idée s'incarne), elles érigent Cassandre en parangon de beauté, que ce soit par la remontée de ses séductions à la reconnaissance de la beauté absolue en elle, par le rapport de la partie et du tout dans les génitifs d'appartenance, par comparaison, ou par saturation dans un adjectif pléonastique. Dans le sonnet 91 (« De ses cheveux... »), qui décrit la rivalité de l'Aurore avec Cassandre selon le *topos* de la belle matineuse⁵, le génitif hébraïque « la beauté des beautés » fournit ainsi par le complément pluriel (des « beautés » parmi lesquelles se trouve reléguée l'Aurore) un point d'appui à l'assomption de la beauté de l'aimée. Et de même les relatives déterminatives incarnent la *beauté* en elle : *cette beauté qui me tient en servage* (s. 28, v. 8), *qui tant me fait de guerre* (s. 31, v. 8), *qui les anges egale* (s. 45, v. 4), *qui m'enflame* (s. 76, v. 6), *qui me tue* (s. 132, v. 14, et s. 165, v. 6)⁶, *qui [...] me dénoüa les liens d'ignorance* (s. 174, v. 10-11), et par analogie, *celle qu'en l'ame [Apollon] sentoi[t]* (s. 36, v. 7), ou *dont [le] cœur [de Pâris] fut espris* (s. 84,

³ Ronsard, éd. cit., p. 211.

⁴ Sur ces figures de répétition, voir O. Pot, *Inspiration et Mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990, p. 165-172 ; U. Langer, « De la métamorphose. Le polyptote comme figure du plaisir (Pétrarque, Scève, Ronsard) », *Esprit généreux, esprit pantagruélique, Mél. F. Rigolot*, Genève, Droz, 2008, p. 39-55. Ces figures analysables comme des figures de diction constituant le « nombre » « par l'harmonie de semblables sons répétés » selon la *Rhétorique* de Fouquelin (*Rhétorique française*, 1555, éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, LGF, 1990, p. 352 sq.) aboutissent à la prééminence de la lexie, du fait de la « synthèse [effectuée] entre le principe sonore, qui joue sur la sensibilité auditive, et le principe lexical, qui opère sur le plan sémantique » : voir V. D. Le Flanchec, « A propos du nombre oratoire en français : quels substituts à l'accent syntagmatique dans le discours en vers à la Renaissance ? », *L'Expérience du vers en France à la Renaissance*, éd. J.-Ch. Monferran, *Cahiers V.-L. Saulnier*, 30, 2013, p. 89-103, ici p. 94.

⁵ Ronsard, éd. cit., p. 142-143. Sur ce *topos*, voir Y. Bellenger, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tübingen-Paris, G. Narr et J.-M. Place, 1979, p. 148-152, et sur les motifs voisins qui se rapportent au matin, *ibid.*, p. 58-61.

⁶ Voir J. Rieu, « La 'beauté qui tue' dans les *Amours* de Ronsard », *RHLF*, 86-4, 1986, p. 693-708 [repris dans *Ronsard. Les Amours de Cassandre*, éd. M. Simonin, Paris, Klincksieck, 1997, p. 106-119] ; ainsi que G. Castor, « Le pétrarquisme et la quête de la beauté dans les *Amours* et dans les *Sonnets pour Hélène* », *Ronsard aujourd'hui*, éd. G. Gadoffre, Loches, Institut collégial européen, 1972, p. 2-5 [repris dans « Petrarchism and the Quest for Beauty in the *Amours* of Cassandre and the *Sonnets pour Helene* », *Ronsard the Poet*, éd. T. Cave, Londres, Methuen & Co, 1973, p. 79-120].



v. 6).

Beauté absolue dégagée des beautés relatives, Cassandre n'est pas qualifiable, comme le marquent les balbutiements du pléonasme (des « beautés les plus belles », s. 2, v. 3, à sa « beauté trop belle », s. 182, v. 8), l'exacerbation des comparatifs (de sa « beauté divine », s. 18, v. 8, à sa « beauté plus que divine », s. 170, v. 12) et des qualificatifs (« grand' beauté », s. 25, v. 6, s. 84, v. 6, s. 134, v. 8), les tâtonnements du balancement adjectival (« Ne sai quel plus, las, ou cruelle, ou belle », s. 124, v. 3), et les désarrois des épithètes exprimant la tension pétrarquiste entre le désir et l'obstacle (« beauté cruelle », s. 34, v. 11, et s. 124, v. 2 ; « fiere beauté », s. 7, v. 14, et « beauté si fiere », s. 208, v. 11 ; « beauté depiteuse », s. 144, v. 13), jusqu'à l'affrontement à l'informulable que suggèrent les adverbes à support adjectival (« beauté si fierement humaine », s. 16, v. 8). Rares sont les adjectifs qui échappent à cette logique : la « douce beauté » elle-même n'est pas stable – elle rime avec la « cruauté » (s. 50, v. 9-10) ; seule la « jeune beauté » (s. 129, v. 1), pareille au mois d'avril, fait exception. Le plus souvent, la parole s'épuise dans la contemplation.

Objet d'une désignation redondante et insuffisante, la beauté de Cassandre apparaît le plus souvent avec une valeur récapitulative et conclusive, et vaut aussi par une série de reprises fragmentaires, qui la font miroiter. Les figures de dérivation bien connues du sonnet du miroir (s. 76)⁷ tirent ainsi leur sens du diptyque que ce sonnet forme avec le précédent : en allant de l'affirmation que le « miracle » de l'œil de Cassandre « son parangon ne treuve » au choix de lui « parangonner » le miroir, et en jouant sur le « crystal » (métaphore de l'œil et synecdoque du miroir), le sonnet 76 fonde la polysémie des verbes *mirer* (regarder et refléter) et *admirer* (considérer avec un étonnement ici mêlé d'envie, ou contempler avec estime), et diffracte le « miracle » en une multitude de dérivés de ce verbe, pour exploiter la polysémie du substantif *miroer*, tantôt « crystal » où la belle « se mire », tantôt miroir du monde qu'elle est elle-même, beauté sans parangon devenue parangon du monde. Ce mouvement d'incarnation et de diffraction est porté par les effets de clausule, jamais définitifs, qui de l'envol final du premier de ces sonnets (« Jusqu'au giron des plus belles Idées ») à la chute du second (« Pour avoir trop ses beaux yeux admiré ») établissent, par la répétition, la flexion et la réaffectation de l'adjectif *beau* aux yeux de l'aimée, un dialogue entre ciel et terre toujours recommencé.

BEAUTES VS. BEAU : LA DYNAMIQUE DU DETAILLEMENT VISUEL

De son côté, le substantif pluriel « beautés » fonde, dans les portraits énumératifs, un jeu sur l'un et le multiple qui fait du corps de Cassandre un concentré de « beaux » fragments anatomiques à détailler, par les reprises adjectivales. Le sonnet 9 (« Le plus toffu... »)⁸, où les « beautés par Denisot encloses » explosent en « mille metamorfoses » (v. 12-13), récapitule ainsi par cette rime caractéristique des *Amours*⁹ le procédé explosif qui génère les expansions de ce sonnet : il consiste d'abord à extraire la beauté picturale du monde de qualités érigées en

⁷ Ronsard, éd. cit., p. 132-133. Voir G. Mathieu-Castellani, « Jeux de miroir et écriture précieuse dans *Les Amours* de Ronsard », *Les Fruits de la Saison, Mél. A. Gendre*, Genève, Droz, 2000, p. 195-208. Voir aussi plus largement J. O'Brien, « *Theatrum Catoptricum*. Ronsard's *Amours* de Cassandre », *MLR*, 86-2, 1991, p. 298-309, et sur la poétique de la merveille, V. Denizot, « *Comme un souci aux rayons du soleil* ». *Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003.

⁸ Ronsard, éd. cit., p. 87.

⁹ Voir H. Iwane, « Tableau des rimes des *Amours* (1552) de Ronsard », *RAR*, 3, 1990, p. 128, et H. Naïs, « Pour une notice lexicographique sur le mot 'métamorphose' », *Poétiques de la métamorphose*, éd. G. Demerson, Saint-Etienne, PU, 1981, p. 15-25.



essences, par la substantivation d'adjectifs superlatifs suivis d'expansions,

Le plus toffu d'un solitaire bois,
Le plus aigu d'une roche sauvage,
Le plus desert d'un separé rivage, (s. 9, v. 1-3)

puis à la transposer dans les effets du portrait de Cassandre sur le paysage intérieur, par la remontée grammaticale de l'idée de solitude, à travers un jeu de dérivation sur *solitaire*, *seul* et *seulement*, du statut d'adjectif d'un nom complément (« Le plus toffu d'un solitaire bois », v. 1) à celui d'adjectif d'un nom complété (« au seul écart de leur secret ombrage », v. 6, « De tous mes maus le seul allègement », v. 11) jusqu'à celui d'adverbe (« d'un regard seulement », v. 14). Dès lors, la solitude s'efface au profit de la pure hyperbole. Inversement, les « graces écloses » de l'incipit du sonnet 41, blason du sein¹⁰, se déploient par éclats fugitifs (« l'estomac aussi beau », v. 9, « ses beaux tetins », v. 13) à travers la flexion et les fonctions de l'adjectif : l'allusion à l'enlèvement d'Europe et le rêve de métamorphose en puce impliquent ici une dynamique exploratoire où la beauté, fût-elle possédée, n'en finit pas de se développer.

Dans de nombreux portraits énumératifs, on peut ainsi interpréter l'intervention du substantif « beautés » comme une façon provisoire, jamais définitive, de clore la liste. Ainsi dans le sonnet 55 (« O dous parler... »)¹¹, par l'apostrophe « beautés » (v. 13), ou dans le sonnet 49 (« Ni de son chef... »)¹², après une énumération où l'adjectif *beau* est intervenu à deux reprises (« bel œil », v. 5, « beau sein », v. 7), et avant que le sonnet suivant, inauguré par l'exclamation « Mon dieu, mon dieu, que ma maistresse est belle ! », ne remette en jeu la beauté par l'hésitation entre « belle » et « cruelle », « beauté » et « cruauté » (s. 50, v. 1 et 5, v. 9-10)¹³. Car souvent l'adjectif *beau* répercute ces beautés plurielles au fil du sonnet, ou s'y résume. Tantôt inaugural (« Je veus mourir pour tes beautés, Maistresse, / Pour ce bel œil... », s. 47, v. 1-2)¹⁴, tantôt conclusif après une liste de « beaux » détails anatomiques (s. 66, « beau chef », v. 1, « bel œil », v. 3, « beau sein », v. 4)¹⁵, ou au terme d'un sonnet partiellement structuré par l'anaphore de l'adjectif « belle » (« Le plus parfait de toutes ses beautés », s. 183, v. 14)¹⁶, le substantif « beautés » régit ainsi le mouvement des sonnets par l'articulation qu'il esquisse entre les beautés déployées et les beautés ressaisies d'un coup d'œil.

Ces jeux d'ouverture et de resserrement contribuent parfois à une redéfinition badine des codes esthétiques. Ainsi, dans les sonnets 25 et 26, consacrés à l'éloge de l'œil brun de Cassandre¹⁷, les canons de la beauté féminine (« femme aus yeux vers », s. 26, v. 8) sont mis en cause par deux procédés de *variatio* symétriques qui partent des yeux bruns ou verts pour aboutir à des groupes prépositionnels dans lesquels dominant le substantif « beautés », ou le syntagme des « beaux yeus ». Il s'agit à la fois d'ouvrir le champ des beautés possibles et de le refermer, par l'exploration adjectivale et la mise en scène d'alternatives, de déplacer le regard et de l'ouvrir à la beauté de Cassandre tout entière, censée transcender les critères contingents de couleur. Le premier de ces sonnets dégage le pluriel « beautés » de l'alternative refusée d'« autres yeus » (v. 8), en étendant peu à peu par variation paradigmatique le champ des

¹⁰ Ronsard, éd. cit., p. 108-109. Il est notable qu'en 1578 Ronsard complétera ces « graces » par le substantif « beautez », donnant à ce pluriel une valeur inaugurale (Lm, t. V, p. 109, v. 1, var. 1578).

¹¹ *Ibid.*, p. 118.

¹² *Ibid.*, p. 114.

¹³ *Ibid.*, p. 114-115.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

¹⁵ *Ibid.*, p. 125-126.

¹⁶ *Ibid.*, p. 208-209.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98-99.



alternatives refusées, « autres pensers » (v. 10), « autre idole » (v. 11), « autre nom » (v. 12), autant que du syntagme abstrait « vôtre grand beauté » (v. 6), débarrassé de son adjectif et mis au pluriel, pour l'incarner (v. 14). Le second joue, lui, sur les adjectifs de couleur et sur le nombre, en passant des « yeux vers » (v. 8) à un unique « œil brun » (v. 9), opposable à tout « autre œil » (v. 11), avant de faire retour à « l'Idée / De ces beaux yeus » (v. 13-14), par l'abstraction d'un adjectif sans notation de couleur et du complément du nom. La tension perceptible dans les vers finaux de ces sonnets entre les « beautés » et les « beaux yeus » de Cassandre s'enrichit donc d'une tension plus décisive entre l'absolu de la « beauté » et ces « beautés » plurielles.

Et si enfin c'est l'essence même du beau qu'il s'agit d'extraire de cette pluralité, alors se met en place une dynamique où l'abstraction le dispute aux vellétés expansives, jusqu'à la circularité parfois. C'est alors qu'intervient le substantif singulier « beauté », ou plus encore, la substantivation du *beau*. Ainsi, par exemple, la beauté introduite dans le sonnet 23 par une brève qualification, « Ce beau coral... »¹⁸, se cristallise dans l'indépassable évidence d'un unique « objet » de contemplation (v. 10), « le beau de leur beau » (v. 11), commencement, fin et pivot autour duquel se met en orbite le regard de l'âme, selon la reprise des mêmes termes autour des deux axes de la rime et de la césure :

De les songer, penser, & repenser,
Songer, penser, & repenser encore. (s. 23, v. 13-14)

L'AUTRE BEAUTE : « PLEINS SAUTS » ONTOLOGIQUES

Si l'on s'intéresse de là à la dynamique des conversions et des dérivations affixales, le jeu sur l'adjectif, l'adjectif substantivé et le substantif, et dans un cas sur l'adjectif en emploi adverbial¹⁹, s'avère structurant pour les élévations néoplatoniciennes, les itinéraires initiatiques et les épiphanies. Plus rare, le verbe *embellir*, qui résonne avec l'emploi de nombreux verbes préfixés en *en-*, imités de Pétrarque²⁰, est lui aussi représentatif de cette dynamique.

La puissance d'abstraction des substantivations est nette dans trois sonnets consacrés à l'envol de l'âme, où elle se combine à des jeux de flexion et de dérivation, pour esquisser les paliers de l'élévation néoplatonicienne. Dans le sonnet 132 à Denisot (« Hausse ton aële... »)²¹, où le motif de l'envol se superpose à celui de la chimère de Zeuxis, articulant transcendance et immanence, la tension vers le beau est portée par les infinitifs substantivés (« un voler », v. 1, « le pouvoir », v. 2, « leur savoir », v. 6) et la substantivation du « parfait » (v. 7), alors que le parallélisme, en fin des quatrains et des tercets, entre « les plus beaux [dieux] » (v. 8) et « la beauté qui me tuë » (v. 14), creuse l'écart entre cette élévation céleste et la présence tangible de Cassandre, rendue par le heurt des pronoms dans la relative. Le sonnet 167 (« Je veus bruller... »)²², qui s'achève sur une autre relative déterminative rapportant cette fois Cassandre

¹⁸ *Ibid.*, p. 96-97.

¹⁹ Voir sur les conversions Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoyse*, éd. J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, 2001, II, 9, p. 159-160, et J. Peletier, *Art poétique*, I, 8, éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. cit., p. 250, et sur la dérivation ou provignement Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique François*, in *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier [Lm], Paris, STFM, 1914-1975, t. XIV, p. 33-34, et préface posthume de *La Franciade*, Lm, t. XVI, p. 349. Voir aussi F. Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. II, *Le XVI^e siècle*, Paris, A. Colin, 1967, p. 186-187.

²⁰ Voir sur ces verbes Muret, in Ronsard et Muret, *Les Amours, leurs Commentaires*, éd. C. de Buzon et P. Martin, Paris, Classiques Didier Erudition, 1999, par ex. commentaire du s. 115, p. 155.

²¹ Ronsard, éd. cit., p. 171.

²² *Ibid.*, p. 197-198.



au ciel des Idées, « L'autre beauté dont la tiene est venüe » (v. 14), joue lui aussi sur les substantivations et les dérivations ; mais surtout il détaille les degrés d'une élévation qui passe par les préfixes et les degrés des adjectifs et adverbes substantivés (« l'imparfait », v. 2 / « son mieus », v. 5), puis par un dépouillement que mime la succession du « feu chastement beau » et du « chaste flambeau » (v. 9-10), dans la réduction des expansions, la suppression du suffixe adverbial et la concentration phonique ; le passage de l'adverbe de manière (portant sur l'adjectif *beau*) au complément de moyen (du verbe *brûler*) accompagne la réalisation de ce processus, et enfin la dérivation fait accéder, de l'adjectif au substantif, ce « beau » feu à la « beauté » même (v. 14). Contredit dans le sonnet suivant (« Ce fol penser... »)²³, cet essor n'en est pas moins prolongé, au début de celui-ci, par des substantivations analogues de l'infinitif (« penser », v. 1), de l'adverbe (« le bien », v. 2) et de l'adjectif (le « premier chaut », v. 4). Le jeu sur les substantivations structure enfin le sonnet 201 (« Comme on souloit... »)²⁴, centré sur la visée du « Tout » substantivé (v. 7), polarisé à ses extrémités par les évocations contrastées d'une perfection en procès, dans le heurt du verbe « parfaire » et de « l'imparfait » substantivé (« Qui m'ont parfait l'imparfait de mon ame », v. 4), puis dans l'accession à la perfection ultime que marque la substantivation du « parfait » (v. 12). Les occurrences du *beau* substantivé qui le rythment constituent autant d'étapes, du « moins beau » au « beau » et au « vrai beau » :

Par le moins beau, qui mon penser æela,
Au sein du beau mon penser s'en vola,
Epoïnçoné d'une manie extreme :
Là, du vrai beau j'adore le parfait... (s. 201, v. 9-12)

On voit ici nettement se mettre en place un processus d'abstraction par la substantivation, qui, tout à la fois, mime le détachement à l'égard des « beautés » terrestres en réorchestrant l'élan d'élévation néoplatonicien du simulacre au vrai, au beau, au bien des Idées pures, et maintient la tension d'un processus aimé pour lui-même plus que pour son aboutissement, qui conserve le lien avec la séduction des beautés sensibles.

Les points de rapprochement entre cette dynamique et les étapes de la révélation de Diotime²⁵ sont visibles dans deux sonnets célèbres pour leurs emprunts au grec, « Entelechie » et « Androgyne ». Dans le sonnet de l'entéléchie (s. 69)²⁶, le progrès décrit de l'ignorance « barbare » (qui suppose, étymologiquement, la méconnaissance du grec, v. 1) à la maîtrise de la philosophie grecque qu'implique le terme « Entelechie » (v. 14) passe par la traversée des degrés des « beautés » plurielles (v. 5), puis d'une unique « beauté » préférée à toute « autre » (v. 6), puis du pluriel des « beaux yeux » qui sont une « lampe » (v. 7-8), et enfin du singulier du « bel œil » qui est « lumière enrichie / D'un feu divin » (v. 11-12). Quant au sonnet 72 (« Petit nombril... »)²⁷, dominé par l'emploi adjectivé d'un « Androgyne » platonicien (v. 6), la gradation qui s'y fait du « beau chef » (v. 9) à l'abstraction du « beau » substantivé (v. 12) et au « paradis » sexuel (v. 14) détourne évidemment la leçon de Diotime par les suggestions du discours d'Aristophane²⁸. Un processus comparable se discerne enfin dans le sonnet 64, dont l'incipit reprend l'attaque du sonnet liminaire du recueil, « Qui voudra voir... »²⁹. Jouant cette fois sur la force de concrétion des allégories, ce sonnet incarne la « beauté » en la faisant

²³ *Ibid.*, p. 198.

²⁴ *Ibid.*, p. 221.

²⁵ Platon, *Le Banquet*, notice de L. Robin, éd.-trad. P. Vicaire, Paris, Belles Lettres, 1992, 209 e-210 d, p. 67-69.

²⁶ Ronsard, éd. cit., p. 127-128.

²⁷ *Ibid.*, p. 129-130.

²⁸ Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 189 d-192 e, p. 29-36.

²⁹ Ronsard, éd. cit., p. 124.



dépendre d'un complément d'appartenance puis en faisant d'elle une expansion adjectivale, et en même temps l'abstrait paradoxalement, en lui faisant qualifier le mot « chose » :

Qui voudra voir dedans une jeunesse,
La beauté jointe avec la chasteté, [...]
De cette Dame œillade la beauté [...]
Puis il dira voiant chose si belle [...] (s. 64, v. 1-2, 7 et 11)

Comme le retrace le jeu des verbes (*voir*, v. 1, *apprendre*, v. 9, et *dire*, v. 11), parallèlement à la découverte de la beauté incarnée et à la recherche de formulation adéquate que mime ce travail sur les expansions, la dérivation et la flexion de *beau*, l'éducation du regard va de pair avec celle du maniement lexical. Il en ressort que par la manipulation d'un mot simple et par l'exploitation des ressources morphologiques de la langue française, on peut extraire de la confrontation au *beau* un langage philosophique ambitieux, prouvant, comme le voulait *La Deffence*, que la langue française « n'est incapable de Philosophie »³⁰.

D'autres types d'itinéraires aux étapes jalonnées d'expériences du *beau* sont à l'œuvre dans les *Amours*, par exemple, à deux reprises, suivant le modèle initiatique du *Roman de la Rose*. La comparaison du sonnet 164 (« Ha, Belacueil... ») aux strophes de la chanson 141 (« Las ! je n'eusse jamais pensé... ») qui en sont la version longue³¹ peut certes donner envie de voir l'adjectif *beau* comme une cheville métrique, dont les occurrences se multiplient dans la chanson. Mais dans celle-ci, l'épisode initiatique tire son sens d'un itinéraire inauguré par les « yeus » (v. 13) et « leur beauté » (v. 19), poursuivi par étapes du « bel acueil » (v. 25) au « beau lieu » (v. 29), puis aux « beaux yeus » (v. 50) préférés à toute autre « beauté » (v. 56), et passant par l'évocation de cet « œil » unique (v. 32) et par le refus de tout « autre œil » (v. 42), de sorte que s'entrelacent trois itinéraires, l'un établissant la coïncidence de ces yeux avec la beauté même, l'autre faisant de chaque bel épisode une étape sur ce chemin, et le dernier, régi par les jeux de flexion sur *œil / yeux*, aboutissant à l'élection des « beaux yeus » de Cassandre. Le sonnet 164, lui, où n'interviennent que deux occurrences de l'adjectif *beau*, dans le nom de Belacueil (v. 1) et la qualification du « beau verger » (v. 9), pose davantage le problème de l'abandon au beau (« la perte de mon ame », v. 14) en liaison avec le défigement et la remotivation des allégories. Le ton est donné dès le nom composé de Belacueil, que la chanson avait fait le choix inverse de donner sous sa forme disjointe : le sonnet défige et recrée les syntagmes allégoriques, en organisant la découverte en récit par le déterminant indéfini (« un peu sage penser », v. 6), la procédure d'attribution (par le verbe *se nommer*, v. 12) et la reprise du mot « verger » flanqué d'un démonstratif anaphorique et de l'adjectif *beau* (v. 9). Ce *locus amoenus* est à la fois le lieu allégorique que l'on connaît déjà par le *Roman de la Rose*³², et un lieu visité d'un œil neuf, ce qui a pour effet de réactualiser la rencontre.

A ces jeux substantivaux, s'ajoute l'épiphanie d'une adverbialisation de l'adjectif, dans le sonnet 65 (« Tant de couleurs... »)³³ : le vers « Ni le Soleil ne raisonne si beau » (v. 9) concentre dans ce mot toute l'action séparatrice de la beauté pure s'élevant dans le ciel, par le jeu des monosyllabes (« si beau », v. 9, puis « pur, net, & clair », v. 11, avant la reprise de la forme féminine « claire », v. 13) et par la décomposition phonique qu'il semble enclencher par sa rime avec le « flambeau » – le sonnet va du « flambeau » au verbe « flamber » (v. 13), comme des « éclairs » (v. 6) à l'adjectif « clair(e) » (v. 11 et 13). L'adverbialisation signale dans sa

³⁰ Du Bellay, *Deffence*, éd. cit., I, 10, p. 100.

³¹ Ronsard, éd. cit., chanson 141, v. 13-60, p. 178-179, et s. 164, p. 195-196.

³² Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd.-trad. A. Strubel, Paris, LGF, 1992, v. 471 sq., p. 68 sq. ; pour l'intervention de Bel Acueil, voir v. 2785 sq., p. 194.

³³ Ronsard, éd. cit., p. 124-125.



brièveté et son abstraction la pointe extrême de l'absolu, comme le font aussi, selon des modalités syntaxiques différentes, les adjectifs attributs antéposés « Si blond, si beau » de l'incipit du sonnet 207 qui compare la chevelure de Cassandre à la Toison d'or³⁴.

La dérivation verbale contribue enfin à une dynamique d'embellissement pour dire, par l'ajout de préfixes et de désinences, le déploiement d'une unique beauté. Il en est ainsi dans le sonnet de Pandore (s. 32)³⁵, et dans le sonnet 130 (« Ce ne sont qu'haims... »)³⁶, où les « beautés », sujet du verbe *embellir* (v. 7), résonnent avec la myriade des « flambeaus » dans la nuit (v. 5) pour aboutir enfin à la singularité pure, marquée par l'assomption du superlatif de l'adjectif substantivé dans l'amour transcendé, « au plus beau de mon cœur » (v. 14). Cette dynamique qui peut être inaugurale, ou intermédiaire entre la contemplation des beautés de Cassandre et l'élan final vers la transcendance (s. 183, « Son chef est d'or... »)³⁷, assume même parfois une valeur conclusive paradoxale : ainsi, dans le sonnet 213 (« Mon dieu, que j'aime... »)³⁸, la convergence de nombreux syntagmes incluant les adjectifs *beau* et *gracieus* (« beaus yeus », v. 1, « bel œil », v. 6, « beau poil », v. 7, et « beau poil d'or », v. 9, « beau chef », v. 9, et « nous gracieus », v. 8) sur le faisceau des « beautés » plurielles de l'Aurore (v. 10), que Cassandre surpasse, « Quand plus crineuse elle embellit le ciel » (v. 11), impose l'embellissement à l'acmé de cette liste saturée de beauté, comme son rayonnement universel. Quant à la grâce, elle contribue dans le sonnet 115 (« Bien que sis ans... »)³⁹ à définir un cycle vertueux (« De ce beau front, qui les graces attrait / Par une grace aus Graces coutumiere », v. 7-8) qui joue sur la polysémie de ce mot (charmes, don du ciel et séduisantes Charites) et sur les verbes « endore, emperle, enfrange » (v. 10), pour mimer un embellissement par accumulation de beautés partielles, jusqu'à résoudre les contradictions d'une insaisissable Cassandre, « humble fiere & fiere humble guerriere » (v. 4), dans l'idée de beauté incarnée (« la beauté de la belle », v. 11), que consacre la forme féminine de l'adjectif substantivé.

Le jeu dérivationnel, poussé ici à l'extrême, se réalise donc par excellence dans deux traits morphologiques caractéristiques des *Amours* : la substantivation qui saisit dans son processus l'élan vers l'idéal, et les verbes préfixés forgés à l'imitation de Pétrarque, qui jouent un rôle moteur dans la dynamique textuelle de nombreux sonnets.

BEAUTES ECLOSES : LES EXPANSIONS METAPHORIQUES DU BEAU

Voyons enfin, au cœur de cette vive énergie, comment la métaphore s'épanouit à partir de la caractérisation banale par le *beau*. Il nous faut ici partir d'un paradoxe : terme-pivot de nombreuses métaphores, l'adjectif *beau* intervient surtout dans les plus figées d'entre elles, ne serait-ce que parce qu'il constitue le lien le plus évident avec les caractérisations propres des yeux, de la bouche, des cheveux, etc. C'est ailleurs, dans les interactions verbales, qu'il nous faut chercher les indices d'un défigement qui passe, encore, par la répétition.

La métaphore obtenue à partir de l'adjectif *beau* par simple reprise avec variation de substantifs est bien entendu un cas fréquent : « beau jour » (v. 8) et « belle face » (v. 11) sont

³⁴ *Ibid.*, p. 225-226.

³⁵ *Ibid.*, p. 102-103. Voir *supra*.

³⁶ *Ibid.*, p. 169-170.

³⁷ *Ibid.*, p. 208-209.

³⁸ *Ibid.*, p. 231.

³⁹ *Ibid.*, p. 159-160.



unis par un rapport d'équivalence dans la comparaison du sonnet 5 (« Pareil j'egale... »)⁴⁰, « bel œil » (v. 2) et « beau rai » (v. 7) par un rapport de succession et de dépendance dans le sonnet 48 (« Dame, depuis... »)⁴¹, « yeus plus que les astres beaux » (v. 3) et « beau printans » (v. 14) par une causalité inscrite dans les cycles cosmiques selon le sonnet 107 (« Je vi ma Nymfe... »)⁴². Le lien entre le terme propre et le terme métaphorique s'exprime aussi à travers la métaphore attribut, par exemple lorsque celle qui fait des yeux « un bel astre fatal » (v. 11) succède au « bel argent » des pleurs (s. 197, v. 5)⁴³, ou lorsque, au terme du sonnet 17 en vers rapportés (« Par un destin... »)⁴⁴, trois métaphores parallèles introduites par l'adjectif *beau / bel* se justifient par le fait que celui-ci traduit le *bien dire* célébré en Ovide :

Hé, que ne suis-je Ovide bien disant !
Œil, tu serois un bel Astre luisant,
Main, un beau lis, crin, un beau ret de soie. (s. 17, v. 12-14)

Ces métaphores ne tranchent pas par leur nouveauté et n'ont pas vocation à le faire : dans ce dernier exemple, elles visent même explicitement à rejoindre une topique, pour revendiquer un style formulaire en langue française, et, après Pétrarque et Ovide, imposer la possibilité du *beau* en langue vulgaire.

Bien différentes sont les métaphores déterminatives obtenues par expansion adjectivale, prépositionnelle ou propositionnelle, dans les replis desquelles s'embusque la beauté. Il en est ainsi des « beaux dois ivoirins » du sonnet 204 (« L'or crépelu... »)⁴⁵, dont la beauté occulte la menace de la nuance d'ivoire dans le « beau » (v. 2) de « l'or crépelu » qui la camoufle, avant que la rime de l'adjectif « ivoirins » avec le dérivé « orins » (v. 9-10) ne révèle soudain sous cet or le piège des « blons filets » (v. 10). Adjectif du nom complément (« les rets de ses beaux cheveux blons », s. 42, v. 3)⁴⁶, la beauté est, au contraire, d'emblée reconnue comme un piège auquel on consent ; substantif complément (« le miel de sa douce beauté », s. 50, v. 9)⁴⁷, elle est le piège même, qui rime avec la « cruauté » (v. 10). Et de même avec d'autres métaphores : adjectif du nom complété par un groupe prépositionnel antéposé (« de ce front le beau ciel élarci », s. 121, v. 9)⁴⁸, elle se déploie par étapes de l'évidence de sa présence à la révélation de son immensité puis de sa luminosité ; inversement, adjectif du nom complément dans un groupe postposé (« le ciel voûté / De ce beau front, qui les beautés recelle », s. 162, v. 5-6)⁴⁹, elle dégage de la fulgurance du saut ontologique initial, mimé par l'enjambement, une traversée des apparences macro- et microcosmiques à la recherche d'un trésor intérieur, lové dans la relative. On peut penser ici aux recommandations que Ronsard donnera plus tard dans l'*Abbrégé* sur l'épithète, lorsqu'il justifie la qualification métaphorique du « ciel voûté » par le fait qu'une voûte est « propre pour encerner »⁵⁰, ou ici receler, un monde qui se révèle. Quant aux relatives, en faisant de la beauté leur antécédent, comme pour « ce bel œil, qui me prit à son hain » (s. 47, v. 2)⁵¹ ou « que les miens ont voulu / Choisir pour

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

⁴² *Ibid.*, p. 154.

⁴³ *Ibid.*, p. 218-219.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92-93.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 223-224.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 114-115.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 163-164.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 5-6.

⁵⁰ Ronsard, *Abbrégé*, Lm, t. XIV, p. 17.

⁵¹ Ronsard, éd. cit., p. 112-113.



prince à mon ame sugette » (s. 49, v. 5-6)⁵², elles la dénoncent encore comme un piège ; en la prenant comme sujet, comme pour les yeux « Dont le beau rai (ainsi comme une fleur / S'écoule au chaut) dessus le pié me seche » (s. 48, v. 7-8)⁵³, elles adhèrent à son processus, ou la révèlent : dans le sonnet 131 (« Œil, qui mes pleurs... »)⁵⁴, le vers « Gorge de marbre, où la beauté s'apuye » (v. 5) est ainsi parallèle au vers « Tetin d'ivoire, où se niche l'honneur » (v. 7). Car il s'agit toujours de dénicher la beauté, l'honneur et le plaisir, si proches.

La métaphore de la nidification, si exploitée dans les variations sur l'Amour oiseau⁵⁵, s'applique d'ailleurs au « beau printans » sur lequel se clôt le sonnet 107 (« Je vi ma Nymfe... »)⁵⁶. Elle est moins intéressante en elle-même que pour le processus de son éclosion, qui passe par les jeux dérivationnels et flexionnels sur la base *beau*, par les jeux phoniques qui entourent les rimes sur *beaus / belles*, et par un travail sur le syntagme banal des « beaux yeux ». Inauguré par l'évocation du « Croissant » de lune (v. 2), régi par les images de la croissance végétale et animale, riche de substantifs qui sont étymologiquement des diminutifs, et que rapetissent encore leurs adjectifs (« menus flambeaus », v. 2, « petits oiseaux », v. 7), ce sonnet distend le syntagme des beaux yeux jusqu'à lui imprimer une dynamique générative. Une première occurrence rejette, par l'antéposition du complément du comparatif (« ses yeux plus que les astres beaus », v. 3), la beauté à la rime où elle résonne, selon un jeu flexionnel, avec « la beauté des plus belles » (v. 4), et par reprise syllabique, avec les « flambeaus » (v. 2), pour en briser littéralement le rayonnement, ce qu'entérine le verbe « obscurcir » (v. 4). Au terme du sonnet, enfin, une dernière occurrence de cet adjectif, affecté cette fois au printemps, place cette métaphore dans la dépendance des « yeus », dont procède cette éclosion :

Par la vertu de ses yeus amoureux,
Un beau printans s'esclouït de sa face. (s. 107, v. 13-14)

Le travail effectué ici sur le syntagme le défige et dégage de la beauté des yeux celle de la saison. La métaphore tire en effet sa force des liens qui la rattachent à ce syntagme initial dont elle fait éclore les virtualités latentes, beauté éclore émanant d'une beauté enclose.

Plus généralement, de nombreux jeux phoniques sur les mots *beau* et *flambeau*, et des distorsions de syntagmes figés soulignent la force de déflagration du beau dans les *Amours*. L'illustration la plus nette en est sans doute la scission réalisée dans le sonnet 207 (« Si blond, si beau... »)⁵⁷ par l'antéposition des attributs monosyllabiques « Si blond, si beau » entre les deux éléments constitutifs du syntagme mythologique figé de la Toison d'or, pour distribuer la « toison » (v. 1) et l'« or » (v. 3) entre Cassandre et Jason et réunifier le mythe dans la personne de la belle⁵⁸. Il en est de même du défigement du syntagme de la « beauté cruelle » par l'alternative des adjectifs « ou cruelle, ou belle » (s. 124, v. 3), ou du déploiement de l'oxymore du « beau mal » dans la métaphore du « feu dous-amer » (s. 68, v. 10-11)⁵⁹. Les jeux phoniques⁶⁰ affectent quant à eux spécialement la morphologie du mot « flambeau », dont Ronsard extrait par exemple, par une double qualification et par la rime, l'image de la flamme et l'idée de

⁵² *Ibid.*, p. 114.

⁵³ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 170-171.

⁵⁵ Voir par ex. *ibid.*, s. 2, 6, 107, 131-133, 204.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 225-226.

⁵⁸ Voir A.-P. Pouey-Mounou, « Les mots et l'image dans le Premier Livre des *Amours* : l'invention du figuré chez Ronsard », *NRSS*, 12/2, 1994, p. 141-142 [repris dans *Ronsard. Les Amours de Cassandre*, op. cit., 1997, p. 134-144].

⁵⁹ *Ibid.*, p. 165-166, et 126-127.

⁶⁰ Voir *supra*, sur Fouquelin et les figures de répétition, ainsi que V. D. Le Flanchec, art. cit.



beauté (« deus heureux flambeaus, / Les plus ardans du ciel, & les plus beaux », s. 128, v. 2-3)⁶¹, et par la dérivation l'image des yeux qui « flambe[nt] » (s. 65, v. 9-10), la gradation du « feu chastement beau » au « chaste flambeau » (s. 167, v. 9-10), du « flambeau » solaire et des « flames » de l'été aux « feus » des « beaux yeus » et à la « flame » du « feu » d'amour (s. 120, v. 5, 7, 9, 11). De même, des « flambeaus » dans la nuit au « plus beau » de l'amour (s. 130, v. 5, 7 et 14), ou du « beau crin » de Cassandre aux « flambeaus du chef Egyptien » de Bérénice, devenus constellation (s. 179, v. 9 et 11)⁶². A l'inverse, le sonnet 188 (« Quelle langueur... »), consacré à la figure de Cassandre malade⁶³, mime, par les dérivations, la reprise de la syllabe -*beau* et la distorsion de l'ordre des mots, une beauté qui se défait sous l'effet de la fièvre :

Quelle langueur ce beau front deshonoré ?
Quel voile obscur embrunit ce flambeau ?
Quelle palleur despourpre ce sein beau... ? (s. 188, v. 1-3)

Parmi de nombreux verbes dérivés aux préfixes éloquents (*déshonorer*, *embrunir*, *dépourpre*, *recolorer* et *déflammer*), ceux qui jouent sur les couleurs – beautés partielles – inversent le principe des portraits énumératifs. Quant au verbe *déshonorer*, qu'il faut interpréter selon l'un des sens de l'étymon latin *honor*, beauté, il lance un processus de déperdition que répercutent la reprise du *beau* dans « flambeau » et la postposition de l'adjectif « beau » dans le vers 3, comme si la beauté continuait malgré tout d'être affirmée à la rime, tout en se défaisant dans l'espace du vers ; le verbe *déflammer* (v. 11), qui exploite la polysémie de la flamme (lumière du flambeau, feu de la fièvre et ardeur amoureuse), entérine cette déperdition en ne retenant plus de ce « flambeau » que sa capacité de flamber et d'enflammer le poète, en tant que « tison de [s]a vie » (v. 11).

A côté de cette décomposition du mot et du syntagme, d'autres procédés jouent sur les expansions nominales et les dérivations : ainsi lorsque la « grand' beauté » de Cassandre est dite « de si grans dons ornée » (s. 134, v. 8), ou lorsque son « beau printans » « fait printaner [la] peine » de l'amant sur le mode de l'« éclos[ion] » (s. 206, v. 1-2)⁶⁴ ; le « beau jardin [du] printans riant » (v. 9) de Cassandre, dont sort le charme

Qui tous ravis fait sauteler les bois,
Planer les mons, & monter les plaines (s. 137, v. 13-14)

est du même ordre⁶⁵. Deux occurrences du syntagme métaphorique « beau crystal », dans les sonnets 129 (« Je parangonne... ») et 150 (« Comme le chaut... »)⁶⁶, illustrent ainsi, pour la première, la cristallisation que réalise la métaphore au long d'une comparaison jalonnée par les occurrences du *beau*, de la « jeune beauté [...] nouvelle » qui préside à la métaphore du printemps (v. 1-2), et du parallélisme des attributs (renforcé par l'hypozeux : « Il est tout beau, ta face est toute belle », v. 7), à la qualification d'un substantif métaphorique (« beau crystal », v. 13), et pour la seconde, une procédure inverse de dilution qui mime, et transfigure en l'épurant, le processus de la fonte des neiges (« En beau crystal le blanc des neiges font », s. 150, v. 3), par l'antéposition, la substantivation de l'adjectif et son complément. Tous ces exemples vont dans le sens d'une participation intime des syntagmes métaphoriques apparemment figés à un mode de déploiement morphologique et syntaxique, qui régit la *dispositio* du sonnet.

⁶¹ Ronsard, éd. cit., p. 168-169.

⁶² *Ibid.*, respectivement p. 125-126, 197-198, 163, 168-169, 205-206.

⁶³ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 172-173 et 225.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 169 et 185-186.



C'est enfin un principe d'expansion plus métonymique qui se développe, notamment dans les évocations du printemps, par la simple variation de substantifs qualifiés de *beaux* : ainsi de « l'odeur des plus belles fleurs » qui émane de l'évocation de Vénus et des « vergers du paradis de Gnide » (s. 126, v. 13)⁶⁷, ou de l'injonction d'« enjonche[r] la maison / Du beau tapis » des fleurs printanières (s. 193, v. 3-4)⁶⁸, « bel émail de la verte saison » (v. 2), dont procède l'espoir de « charmer » (v. 6) celle dont le « bel œil » ensorcela le poète (v. 7). On en retiendra surtout les retournements qui transfèrent l'appréciation axiologique jetée sur la beauté de Cassandre au rayonnement de l'œuvre qui la célèbre. Ainsi dans la circularité d'une épithaphe qui fige pour l'éternité l'action mortelle des « beaux yeus » (« Pour aimer trop les beaux yeus de sa dame », s. 63, v. 14), ou dans les variations sur la « belle fleur », comparant du poète, qui est tantôt sujet d'une comparaison (s. 62, « beau lis », v. 12), tantôt antécédent d'une relative promettant la consécration d'un « beau surnom » (v. 109, v. 13) et tantôt donnée comme le produit d'une éclosion hors du « beau sang » de Narcisse (s. 153, v. 14)⁶⁹. Ce jeu de déplacement est net dans le sonnet 171, inauguré par « les dedains d'une Nymfe si belle »⁷⁰, et qui ne conclut à « sa beauté » définitive (v. 13) que pour ouvrir sur la sentence : « Belle fin fait qui meurt en bien aimant » (v. 14), où l'adjectif se fonde, cette fois, sur l'adverbe *bien* d'un art d'aimer qui est aussi poétique. Il est enfin notable que la dernière occurrence ronsardienne du *beau* dans ce recueil soit celle d'« Un beau sentier pour s'en aler aus cieus » (s. 221, v. 8)⁷¹ : quoiqu'elle concerne en principe Henri II, elle entre naturellement dans un parallèle explicite avec la consécration poétique escomptée, « Dans l'immortel du temple de Mémoire » (v. 14).

Etrange devenir que celui de cet adjectif *beau*, si plat. La Porte le relève dans ses *Epithetes*, non pas systématiquement, mais souvent, malgré sa banalité⁷². Plus tard, le père Daire, auteur d'un autre dictionnaire d'épithètes au XVIII^e siècle, le classera une bonne fois pour toutes parmi d'autres adjectifs banals, applicables « à presque tous les substantifs de la Langue »⁷³. Le traitement qu'en fait Ronsard donne à la fois tort et raison à La Porte : raison, parce que les manipulations sur la base *beau* sont l'un des traits marquants de la poétique des *Amours* ; et tort, parce que cet adjectif ne vaut ni par lui-même, ni même par ses collocations. Le beau et la beauté sont d'abord une évidence, source de redondance et d'amuïssement de la parole – « A ce bel œil, l'Adieu je n'ai seu dire » (s. 67, v. 10)⁷⁴ – autant que d'explosion et de déploiement dans les replis des descriptions expansives. Mais par-delà la répétition et la liste, dominées par l'*enargeia*, c'est par les jeux de dérivation et de flexion que la beauté réitérée régit la dynamique des sonnets, se fait réserve d'*énergie*⁷⁵ : elle se fait mouvement, dans la métamorphose, dans l'embellissement, dans l'essor et dans la chute, remarquable moins par ses fleurs de rhétorique que par le processus de leur éclosion. Ce n'est pas un hasard si les rimes des beautés encloses avec les roses et les métamorphoses sont parmi les plus célèbres de

⁶⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 215-216.

⁶⁹ *Ibid.*, respectivement p. 123-124, 122-123, 155-156 et 187-188.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁷¹ *Ibid.*, p. 236-237.

⁷² La Porte, *Les Epithetes* (1571), fac-similé, Genève, Slatkine, 1973, *passim*.

⁷³ R. P. Daire, *Les Epithetes Françaises, rangées sous leurs substantifs...*, Lyon, P. Bruyset Ponthus, 1759, préface, p. XI-XIII.

⁷⁴ Ronsard, éd. cit., p. 126.

⁷⁵ Sur ces notions et notamment sur l'articulation de l'*énergie* et de l'*enargeia*, voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'Eloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 99-184, et T. Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne* [1979], trad. fr. G. Morel, Paris, Macula, 1997, p. 55-60, notamment p. 55, n. 40.



ce recueil⁷⁶ : réserve de mots à lui tout seul, l'adjectif *beau* vaut par sa forme et par les effets qu'il produit sur celle des mots qui l'entourent. La beauté dans les *Amours* est, en ce sens, moins affaire d'axiologie⁷⁷ que de plastique lexicale, et constitue l'un des lieux de réalisation de la rhétorique de la splendeur dans le recueil.

⁷⁶ Voir encore les articles de H. Iwane et H. Naïs, cités *supra*.

⁷⁷ Sur cette valeur des adjectifs dans les *Amours*, voir par ailleurs N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000, p. 72.



BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- DAIRE, Révérend Père, *Les Epithetes Françaises, rangées sous leurs substantifs...*, Lyon, P. Bruyset Ponthus, 1759.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, éd. J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, 2001.
- FOUQUELIN, Antoine, *Rhétorique française, 1555*, éd. Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, LGF, 1990.
- LA PORTE, Maurice de, *Les Epithetes (1571)*, fac-similé, Genève, Slatkine, 1973.
- LORRIS, Guillaume de, et MEUN, Jean de, *Le Roman de la Rose*, éd.-trad. Armand Strubel, Paris, LGF, 1992.
- PELETIER, Jacques, *Art poétique*, I, 8, éd. Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, LGF, 1990.
- PLATON, *Le Banquet*, notice de Léon Robin, éd.-trad. Paul Vicaire, Paris, Belles Lettres, 1992.
- RONSARD, Pierre de, *Abbrégé de l'art poétique François*, in *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier [Lm], Paris, STFM, 1914-1975, t. V et XIV.
- RONSARD, Pierre de, *Les Amours et Les Follastries (1552-1560)*, éd. André Gendre, Paris, LGF, 1993.
- RONSARD, Pierre de, et Muret, Marc-Antoine, *Les Amours, leurs Commentaires*, éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Classiques Didier Erudition, 1999.
- RONSARD, Pierre de, préface posthume de *La Franciade*, Lm, t. XVI.

Sources secondaires

- BELLENGER, Yvonne, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tübingen-Paris, G. Narr et J.-M. Place, 1979.
- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. II, *Le XVI^e siècle*, Paris, A. Colin, 1967.
- CASTOR, Graham, « Le pétrarquisme et la quête de la beauté dans les *Amours* et dans les *Sonnets pour Hélène* », *Ronsard aujourd'hui*, éd. Gilbert Gadoffre, Loches, Institut collégial européen, 1972 [repris dans « Petrarchism and the Quest for Beauty in the *Amours* of Cassandra and the *Sonets pour Helene* », *Ronsard the Poet*, éd. Terence Cave, Londres, Methuen & Co, 1973].
- CAVE, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne* [1979], trad. fr. G. Morel, Paris, Macula, 1997.



- DAUVOIS, Nathalie, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000.
- DEMERSON, Guy, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, Genève, Droz, 1972.
- DENIZOT, Véronique, « Comme un souci aux rayons du soleil ». *Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Les Yeux de l'Eloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.
- IWANE, Hisashi, « Tableau des rimes des *Amours* (1552) de Ronsard », *RAR*, 3, 1990.
- LANGER, Ulrich, « De la métamorphose. Le polyptote comme figure du plaisir (Pétrarque, Scève, Ronsard) », *Esprit généreux, esprit pantagruélique, Mél. F. Rigolot*, Genève, Droz, 2008.
- LE FLANCHEC, Van Dung, « A propos du nombre oratoire en français : quels substituts à l'accent syntagmatique dans le discours en vers à la Renaissance ? », *L'Expérience du vers en France à la Renaissance*, éd. J.-Ch. Monferran, *Cahiers V.-L. Saulnier*, 30, 2013.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Jeux de miroir et écriture précieuse dans *Les Amours* de Ronsard », *Les Fruits de la Saison, Mél. A. Gendre*, Genève, Droz, 2000.
- NAÏS, Hélène, « Pour une notice lexicographique sur le mot 'métamorphose' », *Poétiques de la métamorphose*, éd. G. Demerson, Saint-Etienne, PU, 1981.
- O'BRIEN, John, « *Theatrum Catopticum*. Ronsard's *Amours* de Cassandre », *MLR*, 86-2, 1991.
- POT, Olivier, *Inspiration et Mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Les mots et l'image dans le Premier Livre des *Amours* : l'invention du figuré chez Ronsard », *NRSS*, 12/2, 1994 [repris dans *Ronsard. Les Amours de Cassandre*, éd. Michel Simonin, Paris, Klincksieck, 1997].
- RIEU, Josiane, « La 'beauté qui tue' dans les *Amours* de Ronsard », *RHLF*, 86-4, 1986 [repris dans *Ronsard. Les Amours de Cassandre*, éd. Michel Simonin, Paris, Klincksieck, 1997].