



## PROSOPOPEES, APOSTROPHES ET FICTIONS DE PERSONNE DANS *LES AMOURS*.

### ENONCIATION LYRIQUE ET EFFETS PATHETIQUES

Nathalie DAUVOIS,  
Université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3

*Les Amours* de 1553 se définissent comme un recueil amoureux écrit à la première personne et adressé à une seule femme, selon le modèle pétrarquien qui domine en France après l'Italie au milieu du seizième siècle (celui de *Delie*, de *L'Olive*, des *Amours de Francine*, etc.). Pourtant le recueil se caractérise par une grande variété de destinataires et même de locuteurs, variété que renforce l'édition de 1553<sup>1</sup>. Certes les adresses à la femme aimée l'emportent comme on peut l'attendre d'un recueil amoureux, non sans variation de rôles, de registres, d'incarnations, mais beaucoup d'autres destinataires, notamment fictifs, y sont également apostrophés. C'est ce phénomène qui nous arrêtera aujourd'hui et que nous interrogerons.

L'usage de l'apostrophe dans les *Amours* a été étudié par F. Hallyn<sup>2</sup> qui en offre un relevé très complet. Selon lui, l'apostrophe y « creuse la distance du je et tu internes par rapport au lecteur », imposant la présence du texte, en faisant la représentation d'un élan narcissique vers l'autre<sup>3</sup>. Nous voudrions proposer ici une autre lecture de cette dispersion de l'adresse et tenter de la comprendre à la lumière du rôle que jouent les apostrophes fictionnelles dans le recueil.

#### Apostrophe et prosopopée

Ronsard écrit les *Amours* en même temps qu'il conçoit la *Franciade*. Et si le sonnet 71 oppose Mars et Amour, le laurier delphien de l'épopée et le myrte paphien du recueil amoureux, nombreux sont ici les liens établis entre les deux genres de l'épopée et de la poésie amoureuse. Le premier d'entre eux est le nom de Cassandre qui fait, en tant que nom de personnage héroïque, le lien entre les deux mondes, les deux inspirations et les deux livres. Or cette Cassandre troyenne est principalement présente dans le texte par le biais de l'apostrophe, des adresses du poète à « ma guerrière Cassandre », mais aussi de la prosopopée, dans un lien des deux figures qui nous semble exemplaire du travail du poète sur matières et moyens épiques et lyriques. Le poète adresse la parole, très tôt dans le recueil, à la Cassandre troyenne

<sup>1</sup> Voir parmi la série des poèmes ajoutés, le grand nombre d'apostrophes, S. 39, au lecteur ; 40, à Cassandre ; 41, au sein et à Jupiter ; 46, à la langueur ; 47-48, 52, 68, à la dame ; 77, à Ovide ; 78, à l'ennui ; 79-80, à la dame ; 92, au paysage, à Amour et à la dame, etc.

<sup>2</sup> Fernand Hallyn, "L'apostrophe dans les *Amours de Cassandre*", *Ronsard, Colloque de Neuchâtel*, éd. A. Gendre, Neuchâtel-Genève, 1987, p. 25-40.

<sup>3</sup> « L'apostrophe est ici une manière de ne pas s'adresser au lecteur, de lui proposer non un message, fut-il indirect ou indicel, mais l'icone d'un message », *loc. cit.*, p. 26.



et épique, celle qu'ont représentée Homère et Virgile, aux sonnets 4, 24 et 33. Il donne aussi la parole, au discours direct, à cette Cassandre, prophétesse par don d'Apollon, dans les trois premières strophes du sonnet 19, selon une démarche qui relève donc de la prosopopée<sup>1</sup>, de cette figure que Quintilien et tous les théoriciens à sa suite définissent comme « fiction de personne » :

Avant le tans tes temples fleuriront,  
De peu de jours ta fin sera bornée  
Avant ton soir se clorra ta journée,  
Trahis d'espoir tes pensers periront...<sup>2</sup>

Quintilien introduit la prosopopée, au livre IX de son *Institution oratoire*, comme un des moyens privilégiés pour donner variété et efficace au discours, il en fait une figure de l'effet pathétique, et l'étend à tous les discours que l'on prête fictivement à des personnes ou à des personnages, sans la limiter aux discours d'abstractions ou de morts :

*Ac sunt quidam qui has demum prosopopias dicant in quibus et corpora et uerba fingimus: sermones hominum adsimulatos dicere dialogos malunt, quod Latinorum quidam dixerunt sermocinationem. Ego iam recepto more utrumque eodem modo appellavi: nam certe sermo fingi non potest ut non personae sermo fingatur*<sup>3</sup>.

Et il y a quelques rhéteurs qui restreignent le terme de prosopopée aux cas où, à la fois, les personnes et les mots sont fictifs ; ils préfèrent appeler les conversations imaginaires des « dialogues » terme que certains ont traduit en latin par sermocinatio. Pour ma part, en vertu de l'usage déjà reçu, j'ai appelé les deux genres de fiction du même nom, car, pour m'en tenir à cette raison, il est impossible d'imaginer un langage, sans imaginer une personne pour le tenir.

Il définit ainsi clairement la prosopopée comme une fiction de personne qui passe par le discours, où le discours, et non le récit, crée la fiction, fait fiction. C'est en ces termes qu'il introduit le développement qu'il lui consacre :

*Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, **fictiones personarum**, quae prosopopoiiai dicuntur: mire namque cum uariant orationem tum excitant*<sup>4</sup>.

Plus audacieuse et, de l'avis de Cicéron, exigeant un plus grand effort est l'intervention imaginaire de personnages qui est appelée prosopopée. C'est une figure merveilleuse pour donner au discours de la variété, mais aussi pour émouvoir.

<sup>1</sup> Nous pouvons dorénavant renvoyer aux études de Blandine Perona, *Prosopopée et persona à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2013 et de Véronique Montagne (*Seizième siècle*, 2008, n° 4, p. 217-236) sur la prosopopée à la Renaissance, mais ni l'une ni l'autre ne s'attachent à l'importance de cette figure en poésie et notamment en poésie amoureuse.

<sup>2</sup> Nous citons l'édition d'A. Gendre, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 93-94. Voir le commentaire de Muret sur ce sonnet : « Cassandre fille à Priam fut prophète. Il dit que sa Cassandre l'est aussi, et qu'elle lui a déjà prédit tous ses malheurs ». Nous citons l'éd. C. de Buzon et P. Martin, *Les Amours. Leurs commentaires (1553)*, Paris, Didier érudition, 1999, p. 38.

<sup>3</sup> *Institution oratoire*, IX, 2, 31-32, édition et traduction J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, toutes les citations viennent de cette édition. Nous modifions au besoin la traduction. Voir sur la reprise par Sebillot de ces catégories Francis Goyet, «Le Mot dialogue chez Sebillot: "fiction", ethos, églogue», *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, Atti del convegno internazionale di studio, Castello di Malcesine, 22-24 maggio 1997, Schena Editore, Fasano, 1999, p. 53-68.

<sup>4</sup> Quintilien introduit la prosopopée parmi les figures qui créent l'émotion et fait ici référence ici au § 85 de l'*Orator*.



La prosopopée n'introduit pas seulement de la variété dans le discours, dans son énonciation, ce qui est évidemment un rôle non négligeable dans un recueil écrit à la première personne, elle vise à l'effet pathétique. Quintilien relie pour finir à la prosopopée l'apostrophe qui est elle aussi dotée selon lui d'un pouvoir émotionnel remarquable<sup>1</sup> :

*Auersus quoque a iudice sermo, qui dicitur apostrophe, mire mouet...*  
(IX, 2, 38)  
L'apostrophe aussi, qui consiste à détourner du juge notre propos, émeut extraordinairement.

Tel est bien l'enjeu de cet usage. Ce lien établi par la rhétorique entre discours, fiction de personnes et émotion fait choisir à Ronsard dans *Les Amours* la prosopopée et l'apostrophe comme modalités du discours pathétique. L'enjeu essentiel du discours amoureux étant de représenter les passions, nous dirions aujourd'hui les émotions (les divers et contraires « effets » que l'Amour produit en l'amant dont parle Muret<sup>2</sup>), pour mieux les faire éprouver au lecteur<sup>3</sup>. Le rapport que Ronsard ménage dans le recueil des *Amours* entre prosopopée et apostrophe, comme lieux précisément de la fiction de personne, lui permet de faire accéder, dans certains poèmes du moins — notamment ceux où il emprunte à l'épopée ses personnages — son recueil proprement lyrique à l'intensité pathétique du haut style de l'épopée<sup>4</sup>. Or ce faisant, il fait bénéficier le discours amoureux d'obédience pétrarquiste de la richesse énonciative du genre lyrique qu'il a expérimentée dans ses odes horatiennes et pindariques de 1550 et 1552, richesse qu'il partage précisément avec l'épopée.

### Prosopopée, apostrophe et « genre mixte » de la poésie épique et lyrique

Ronsard choisit d'emblée dans les odes de 1550, qui ouvrent sa carrière (et fondent sa revendication d'être le premier « Harpeur François », le nouveau lyrique après Pindare et Horace<sup>5</sup>), l'énonciation mixte de la poésie lyrique<sup>6</sup> : l'ode, genre lyrique par excellence, est en

<sup>1</sup> Voir sur ce point le commentaire et la synthèse d'H. Lausberg dans son *Handbook of Literary Rhetoric*, Brill, 1998, §762, l'apostrophe « a un effet émotionnel sur l'auditoire comme expression des passions du locuteur, qui ne peut trouver à s'exprimer par les moyens de communication habituels. L'apostrophe provient pour ainsi dire, d'un mouvement de désespoir de la part du locuteur. Les interlocuteurs possibles sont des opposants, des absents, vivants ou morts, des choses. » (nous traduisons). Cf. infra § 826-829 sur la notion de *Fictio personae*.

<sup>2</sup> Voir sur ce point F. Goyet, « Le lieu des effets dans *Les Amours* de Pierre de Ronsard » in *Vocabulaire et création poétique dans les jeunes années de la Pléiade*, éd. M.-D. Legrand et K. Cameron, Paris, Champion, 2013, p. 171-182.

<sup>3</sup> Sur cette volonté de rivaliser avec les Italiens en matière pathétique en imitant Pétrarque, voir E. Buron, *Lectures de Délie*, Rennes, 2012, p. 9-13 et notre chapitre « L'amour, la poésie : dire les affections en français à la Renaissance » in *Maurice Scève Delie*, Neuilly, 2011, p. 61-80. Et plus généralement sur cette importance donnée à une poétique des effets par les nouveaux poètes, voir Du Bellay dans sa *Deffence et Illustration* II, 11 : « Pour conclure ce propos, saiches Lecteur, que celui sera veritablement le Poëte, que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apaiser, ejoyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes Affections, me tournant ça, et la à son plaisir. Voyla la vraye pierre de Touche, ou il fault que tu epreuves tous Poëmes, et en toutes Langues ». Nous citons l'édition de J.C. Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 170.

<sup>4</sup> Notamment épique dont le modèle absolu est Virgile, depuis les analyses de Macrobie dans les *Saturnales* IV, (livre entièrement consacré à l'analyse du pathétique chez Virgile), relayées par toute la tradition critique ultérieure et tout particulièrement à la Renaissance par Jacques Peletier du Mans dans son *Art poétique*.

<sup>5</sup> Voir son ode « A sa lire » (Odes, I, 20, v. 67) et l'épître au lecteur des Odes de 1550 dans l'édition critique par Paul Laumonier des *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, 1973, p. 166 et 48-50.

<sup>6</sup> Dans la nomenclature antique, la poésie lyrique des odes, à la différence de celle de l'épigramme, est un discours mixte comme l'épopée et est toujours classée avec elle, comme poème faisant tour à tour parler le poète en son nom propre et des personnages, comme l'explique Diomède, dans son chapitre sur la poésie, dans une classification qui sert de base à la lecture et à l'enseignement des poètes en classe élémentaire. Voir *Grammatici latini* (éd. H. Keil, t. 1, Leipzig, Teubner, 1857, reprint Verlag, Hildesheim-Zürich-New York, 2007, p. 482-483) pour cette définition de la lyrique comme « *genus commune* » dans lequel parlent à la fois le poète et les personnages comme dans la poésie épique et lyrique. Cf. la définition de la poésie lyrique (appelée par Minturno mélique) que



effet dans la nomenclature antique un genre mixte où alternent, de la même manière que dans l'épopée, récit, description et discours, discours du poète et discours de personnages de fiction. Ronsard pratique cette énonciation mixte de la lyrique dans ses odes à l'imitation de Pindare et d'Horace tel que l'analysent tous les grammairiens (qui notent en particulier la prosopopée de l'ode I, 15 des *Carmina*, mais aussi la façon dont Horace fait parler des personnages divers dans ses odes) et de manière détaillée Minturno dans son *De Poeta* publié en 1559. Selon Minturno, en effet, Horace, loin de parler en son nom propre dans l'ensemble du recueil, tour à tour parle et fait parler des personnages, raconte et représente :

*Quando quidem narrat Horatius cum ait*  
*Soluitur acris hyems...* [C, I, 4]  
*Inducit autem uirginum puerorumque chorum, qui cantat carmen illus seculare*  
*Phoebe, Sylvarum...* [Carmen Seclulare]  
*Jam huius carminis initium a poeta proponitur*  
*Pastor cum traheret...* [C. I, 15]  
*Caetera uero continet imitatio, cum Nereus, qui Troiae ruinam praedicat introducatur. In illo*  
*Iustum et tenacem...* [C. III, 3]  
*Tum prima loquentis poetae sunt, tum postrema. Media uero, quae maxima pars est, Iunonis ad dicendum inductae. Quemadmodum hoc etiam in cantu,*  
*Coelo tonantem...* [C. III, 5]  
*Cum aliqua ex parte poeta induerit loquentis Reguli personam. Illa autem, Donec gratus eram...*[III, 9]<sup>1</sup> etc.

Parfois Horace raconte, comme dans l'ode I, 4 et parfois il joue le rôle d'un chœur de jeunes gens, comme dans le chant séculaire. Le début de l'ode I, 15 est pris en charge par la voix du poète, mais ensuite, il représente, en faisant parler Nérée qui prophétise la ruine de Troie. Dans l'ode III, 3, le poète parle au début et à la fin de l'ode, mais au milieu il fait parler le personnage de Junon, de même que dans l'ode III, 5 où il fait parler le personnage de Régulus. Et dans l'ode III, 9 etc.

Minturno explique de même à travers des exemples pris à Horace que l'apostrophe suppose le plus souvent fiction de personne, *conformatio*<sup>2</sup> :

*Quid ? cum poeta ille nauim, cum amphoram affatur, quasi adsit, atque audiat, an non conformatio quaedam est ?* (p. 387)<sup>3</sup>

Quoi ? Lorsque le poète s'adresse à un navire, à une amphore, comme si elle était présente en personne, et entendait, n'est-ce pas une fiction de personne ?

Ronsard, dans ses odes, fait ainsi parler fleuves, divinités et héros et notamment Cassandre dans l'ode de la paix. Il emploie aussi souvent l'apostrophe à des personnes mais aussi à des personnages de fiction, dieux ou héros, comme à différentes abstractions personnifiées, de la Renommée à la fontaine Bellerie. Il procède exactement de la même façon dans ses *Amours*, tour à tour parlant en son nom propre et faisant parler des personnages, en même temps qu'il s'adresse à des personnages mythiques, dont Cassandre, quand il ne

---

donne le personnage de Minturno dans le dialogue de son *Arte poetica* en réponse à la question posée par Bernardo Tasso : « Bern. Che cosa dunque sara la Melica Poesia ? Min : Imitazione d'atti or gravi ed onorati, or piacevoli e giocondi [...] or semplicemente narrando, or altrui a parlare introducendo, or l'uno et l'altro modo tenendo... ». Nous citons ici et infra le texte de *L'Arte poetica del signor Antonio Minturno*, dans l'édition G. Muzio, Napoli, 1725. Ici p. 175.

<sup>1</sup> Antonii Sebastiani Minturni *De poeta, ... libri sex*, Venise, 1559, p. 386. Nous traduisons.

<sup>2</sup> Terme qu'emploie la *Rhétorique à Herennius* (IV, 66) de préférence au grec prosopopée et que l'on retrouve dans la tradition ultérieure comme synonyme.

<sup>3</sup> Cf. *L'arte poetica, op. cit.* p. 175 pour des exemples comparables pris à Pétrarque.



dialogue pas avec elle d'un sonnet à l'autre comme du sonnet 19 au sonnet 33. Il tient le discours d'un personnage de fiction, Narcisse, au sonnet 153, et apostrophe dieux, héros, démons, abstractions ou objets personnifiés<sup>1</sup>. Toute la différence avec l'épopée est que, le plus souvent, l'amant y raconte sa propre histoire à la première personne, que n'y alternent donc pas de la même manière « je » narrant et « il » narré ou parlant, mais « je » narrant et « je » et « tu » ou « elle » narrés ou parlant selon un modèle qui vient de Pétrarque et dont Minturno, là encore, a défini les affinités avec celui d'Horace.

### Enonciation lyrique amoureuse et fictions de parole

Le théoricien et poète italien, conscient de l'absence de théorie aristotélicienne sur la lyrique<sup>2</sup>, et de l'incompatibilité apparente entre l'exigence de *mimesis* et l'expression à la première personne, affirme dans le *De poeta* que lorsqu'il dit « je », le poète lyrique, représente (*imitatur*) : « Car quand le poète lyrique joue la plupart du temps son propre rôle, il faut bien voir que même là il imite »<sup>3</sup>. Minturno met en rapport le travail d'Horace dans ses odes érotiques et celui de Pétrarque dans ses sonnets, pour souligner le procédé de dédoublement et de représentation, de *mimesis*, par la fiction de parole et non par le récit, du « je » dans les poèmes amoureux. Il développe dans son art poétique en vulgaire, à partir d'exemples empruntés à Pétrarque, l'idée que la *persona* qui dit « je » joue deux rôles : l'énonciateur est dans la poésie amoureuse tour à tour le poète qui raconte et l'amant s'adressant à sa dame :

*Nel Petrarca due persone intender possiamo : l'una del Poeta, quando egli narra ; e l'altra dell'amante, quando dirizza Madonna Laura il suo dire* (éd. 1725, p. 179).

En Pétrarque nous pouvons comprendre deux personnes : celle du poète, quand il raconte, et celle de l'amant, lorsqu'il adresse son discours à Laure.

Distinction qui recouvre celle des temporalités du texte chez Pétrarque entre le poète vieillissant, racontant au passé ses émotions passées et l'amant s'adressant au présent à sa dame<sup>4</sup>. Ronsard joue pleinement de ce dédoublement du « je » narrant et du « je » personnage, du poète et de l'amant, en greffant sur ce dédoublement les procédés de fictions de paroles par prosopopée et apostrophe, et en s'appuyant sur les divers référents fictifs du « je » et du « tu » pour ce faire.

Cette fictionnalisation par le discours (que nous appellerons désormais à la suite de Quintilien prosopopée) de la parole amoureuse à la première personne a été médiatisée très largement à la fin du moyen âge par le modèle de l'héroïde ovidienne, relayée en français par Marot et Saint-Gelais. Mais au poème long, monologué, Ronsard préfère, à la manière des odes d'Horace et de Pindare dont il a déjà suivi le modèle en 1550, la multiplication des poèmes brefs en même temps que des voix et des postures d'énonciation, par alternance et entrelacement du discours adressé et du récit et par superposition des référents actuels et mythiques, comme le note et relève assez systématiquement Muret. Cela lui permet, dans le

<sup>1</sup> Voir notre tableau en annexe.

<sup>2</sup> Voir sur ce point G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, Paris, éditions du Seuil, 2000 (pour la traduction française), p. 144-147 pour l'analyse parallèle menée sur Pétrarque dans le *De arte poetica*, mais il nous semble que l'on a beaucoup à gagner à analyser ces passages à la lumière de la théorie quintilienne de la prosopopée plutôt que de recourir aux catégories narratologiques de Genette.

<sup>3</sup> « *Quia uero plerumque personam Lyricus tenet suam, uidendum est, numquid tum etiam imitetur.* » (*De poeta*, 1559, p. 387).

<sup>4</sup> Sur ce dédoublement caractéristique de la poésie pétrarquienne entre un je éthique présent, revenu de ses erreurs passées, et un je pathétique passé, exprimant l'intensité de son amour, voir J. Lecoq, *L'idéal et la Différence*, Genève, Droz, 1993, p. 392. Chez Ronsard le dédoublement n'est pas mis au service de l'éthique, du jugement moral et distant sur les erreurs passées, mais d'un dédoublement texte et métatexte, amour et poésie, dans les termes exacts que choisit Minturno.



cadre étroit du sonnet et selon son principe de variation, de « diversifier ses passions »<sup>1</sup>. La composition des 36 premiers sonnets est exemplaire de cette démarche.

Aux premiers sonnets narratifs, où il raconte, à la première personne, la naissance de l'amour (S. 2 et 3), succède au sonnet 4 une apostrophe à Cassandre qui s'adresse à la Cassandre troyenne, « comme si » elle était sa dame, dans une fiction-apostrophe, que commente en ces termes Muret :

Cassandre, autrement nommée Alexandre, fut fille à Priam Roy des Troïens. Or par ce que le Poëte a nommé sa dame de ce mesme nom, il parle à elle **tout ainsi que s'il** parloit à cette autre qui, comme j'ai dit, fut fille à Priam<sup>2</sup>.

Muret propose exactement le même commentaire du sonnet 24 (« Tes yeux divins me promettent le don... ») :

Il parle à sa Cassandre **tout ainsi que si** elle étoit fille au Roi Priam (*op. cit.*, p. 44)

Et de la chanson 99 :

Il parle en cette chanson à sa dame, **comme si elle étoit** celle Cassandre, qui fut fille à Priam : ce que j'ai déjà noté en d'autres lieux (*op. cit.*, p. 137)

Au sonnet 4 cette apostrophe fait entrer de plein pied le poète dans la fiction épique : « Mais bien je suis ce Corébe insensé... », Chorébe, i.e. le personnage de l'*Enéide* amoureux de Cassandre comme l'explique là encore Muret :

Lequel Corébe feru de l'amour de Cassandre, estoit, venu au secours des Troïens. Mais la nuit du sac de Troie, voulant secourir sa Cassandre, que quelques Grecs trainoient par le poil hors du Temple de Minerve, il fut tué par un Grec nommé Penelée. Voi le second de l'*Enéide* (éd. cit., p. 19).

A partir de là, les adresses à la dame des sonnets 7, 8 et 13, 14, s'inscrivent dans cette lignée tout en jouant sur d'autres référents fictionnels (Méduse, Prométhée, Hercule) qui déplacent le « tu » apostrophé d'une fiction de personne à une autre, tandis qu'à cette apostrophe du S. 4 à la Cassandre troyenne, répond la prosopopée du S. 19 où la Cassandre troyenne prophétise au poète son sort fatal :

Avant le temps tes temples fleuriront  
De peu de jours ta fin sera bornée, etc.

Le « tu » de la Cassandre prophétique revient dans le sonnet 24 et est relayé au sonnet 33 par la réponse du poète à la prédiction du sonnet 19 (« tu seras fait d'un vulgaire la fable ») :

D'un abusé je ne serai la fable,

<sup>1</sup> Expression de Muret à propos du sonnet 56 : « Ce sonnet tend au mesme argument que le precedent [...] mais il le diversifie d'une passion plus grande » (éd. citée p. 87). Et cf. l'avertissement au lecteur des odes déjà cité pour cette poétique de la « copieuse diversité », *op. cit.*, p. 47, qu'il oppose précisément au « petit sonnet petrarquisé, ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours en son propos » (*ibid.*). La poétique de la variété introduit ainsi une poétique de la discontinuité variée, d'abord sur le plan de l'énonciation. Voir sur ce point les analyses de B. Andersson, in *Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Champion, 2011, p. 285 et s. mais il nous semble qu'il ne s'agit pas là d'une « esthétique énonciative d'ordre lyrique », mais bien d'une méthode de diversification et d'intensification de l'expression pathétique.

<sup>2</sup> *Les Amours, leurs commentaires*, *op. cit.*, p. 18.



Fable future au peuple survivant...

L'ensemble de ces sonnets organise les autres sonnets apostrophes (à Amour, S. 11 et 28, au songe, S. 29 et 30, aux démons, S. 31) autour de lui, tout en annonçant le sonnet 36, adresse au Phébus amoureux de la Cassandre troyenne :

Pour la douleur, qu'Amour veut que je sente,  
Ainsi que moi, Phebus, tu lamentois...

La série est couronnée par une suite de poèmes sur la voix, voix du poète et du recueil (37), voix de la dame (38), qui reprend et tisse ensemble toutes les références précédentes (9-v. 5 : « les soupirs de ma vois », 16-v. 4 : « la vois de ma Sereine », 27-v. 8-9 : « Je suis semblable à la prestresse folle/ qui begue perd la vois et la parolle... » 32-v. 11 : « Python sa vois ») pour confirmer la complémentarité, par la fiction, des deux voix. Cette première séquence, parallèlement aux sonnets-récits ou descriptions, met en place de manière à la fois polyphonique et ordonnée la relation de la prosopopée à l'apostrophe dans le recueil et décrit le processus d'invention proprement lyrique de la fiction de personne, ici centrée sur la voix, voix de Cassandre et voix du poète-Apollon, dans un échange des voix et des fureurs (amoureuse, poétique et prophétique).

Il nous semble que c'est exactement par là que Ronsard trouve le moyen de prolonger, dépasser et renouveler Pétrarque, tout en faisant du recueil lyrique le pendant de son entreprise épique et en multipliant les liens entre les deux, via notamment l'*Alexandra* de Lycophon qui est un épyllion-prosopopée en forme de longue prophétie de Cassandre à la première personne. Pétrarque s'adresse en effet à Laure-Daphné, aimée d'Apollon, et à Apollon solaire amoureux de Daphné, comme le souligne d'emblée Muret à propos de l'apostrophe à Cassandre du sonnet 4 :

Ainsi souvent Petrarque parle à madame Laure, **comme si** elle estoit  
celle qui poursuivie par Apollon fut changée en Laurier.

Mais Ronsard a choisi la figure d'une aimée d'Apollon, qui est prophétesse, sibylle, à qui le texte d'emblée donne la parole (S. 19). Le discours prophétique de Cassandre est déjà au cœur de l'ode de la Paix de 1550 et du programme de la *Franciade*<sup>1</sup> tandis que la chanson 99 ajoutée en 53 la fait résonner :

D'un gosier machelaurier  
J'oi crier  
Dans Lycofron ma Cassandre  
Qui profetise aux Troiens...

Or ce discours de « ma Cassandre » est défini par la chanson comme d'autant plus pathétique qu'il n'est pas persuasif<sup>2</sup>. Il est en ce sens aussi le double et le modèle parfait du discours du poète dans *Les Amours*, qui vise à émouvoir et émeut d'autant plus son lecteur qu'il laisse de glace et de pierre sa destinataire : « mais le malheur ne te rend point croiable » comme le rappelle déjà le sonnet 33. Parallèlement le sonnet 36 définit le modèle du chant d'Apollon amoureux de Cassandre, comme un modèle pathétique et non persuasif, d'autant plus pathétique que vain à charmer l'aimée :

<sup>1</sup> On garde d'ailleurs la trace, dans le commentaire de Lambin à l'art poétique d'Horace de 1577, à propos de l'invocation homérique aux Muses du v. 141, citée par Horace, d'un texte équivalent programmé pour la *Franciade* : « La prophétie de Cassandre des fortunes de Francus, prinse du premier livre de la *Franciade* de P. de Ronsard » in *D. Lambini [...] in Horatium Flaccum [...] Commentarii*, Francfort sur le main, Wechel, 1567, p. 361-363.

<sup>2</sup> « pour ne croire » revient deux fois dans le texte, cf. le « *non umquam credita Teucris* » de Virgile (*En.*, II, 247) cité par Muret à ce propos au sonnet 33, éd. citée, p. 57.



Pour la douleur qu'Amour veut que je sente  
Ainsi que moi, Phebus, tu lamentois,  
Quand amoureux, loin des rives de Xanthe  
Pinçant **en vain** ta lyre blandissante  
Et fleurs, et flots, mal sain, tu enchantois ;  
**Non la beauté** qu'en l'ame tu sentoais...

A partir de cette mise en miroir des paroles de l'aimée et de l'amant (fictifs), se définit le statut des autres apostrophes et prosopopées du texte, la place et le rôle de l'ensemble des voix fictionnelles orchestrées par le recueil. De cet échec même de la parole, d'autant plus pathétique qu'elle est vaine, naît sa dispersion et la multiplication des interlocuteurs que convoque le texte<sup>1</sup>. Prière, requête, vœux, regrets que développent par exemple les poèmes 16 et 20 (selon l'anaphore « je veux... », « je voudrai bien... ») pour les vœux, 5 (pour le regret), s'adressent tour à tour à la dame et à Amour (11, 28), mais aussi à l'œil, la main, les cheveux de l'aimée (17), au Songe (29-30), aux Démons (31), dans une dispersion de la plainte et du discours amoureux comparable à celle d'Apollon charmant fleurs et flots « non la beauté ». Cette première section nous semble ainsi exemplaire de la façon dont Ronsard se sert de ce dédoublement des personnes de l'amant et du poète, du « je » narré et narrant, pour créer, à partir du personnage de Cassandre, et des procédés de la fiction de personne, par l'extension et la diversification du domaine du discours adressé à la dame dans la poésie amoureuse, un discours amoureux proprement pathétique.

Mais quand Ronsard convoque ainsi un certain nombre d'interlocuteurs fictifs, il superpose les deux plans sans tout à fait les confondre, et actualise le mythe sans jamais fusionner présent et passé mythique, « je » et « tu » présents et personnage épique ou mythique. Telle est la particularité du discours lyrique amoureux, fondé sur la co-présence du « je » narrant et du « je » personnage.

### **Comparaisons et apostrophes, relance et inadéquation, la composition des sonnets et du recueil.**

Le recueil des *Amours* de 1553 joue en effet sur l'arrière-plan épique et sur l'actualisation lyrique. Il ne fait pas seulement alterner sonnets narratifs ou descriptifs et sonnets-discours, toute apostrophe, toute prosopopée permet à la fois d'actualiser au présent la fiction épique, virgilienne, homérique ou ovidienne et en même temps, « pour même nom », ou par comparaison, correction, déplacement, de mettre en perspective les plans, les temporalités, le « il » et le « je », le « il » ou le « elle » actuelle et le « tu » mythique sans jamais résoudre la tension entre les deux.

La figure de la correction est en effet souvent associée à la fiction de personne, de manière particulièrement évidente et programmatique dans le sonnet 4, fondé sur des quatrains dominés par la négation, « je ne suis point », « Et tu ne vois... », et des tercets développés en forme de double correction :

**Mais** bien je suis ce Corébe insensé  
Qui pour t'amour ai le cœur offensé,  
**Non de** la main du Gregeois Penelée :  
**Mais de** cent traits qu'un Archerot veinqueur (...)

<sup>1</sup> Comme le souligne là encore très souvent Muret qui précise à maintes reprises cette adresse du discours, non seulement à propos de Cassandre mais du Songe (S. 30 p. 52 : « Il parle encor à ce songe et le prie ») ou des Démons (« Le Poète parle à ces Demons »... (S. 31, p. 53) ou des Muses (p. 257 : « Il prie les Muses »), mais aussi de toute une série d'autres interlocuteurs : « il parle à ce miroir » (S. 76, p. 113), « il parle à une maison » (S. 178, p. 219), « il parle à son serviteur... » (S. 193, p. 233).





Sans i penser me ficha dans le cœur.

La double correction définit les conditions exactes de cette fictionnalisation par apostrophe, qui superpose les plans, met le passé mythique, armée, ville, flotte, en perspective du présent actuel, et les flèches épiques en contrechamp des flèches d'Amour qu'avaient représentées les trois poèmes précédents dans un récit-description à la première personne (I, v. 13, 2, v. 11, 3, v. 2), pour dire la passion en son point extrême d'intensité. Le sonnet 100, procède de la même manière en déplaçant la place de la négation (« Apres ton cours, je ne haste mes pas... », « Il te voulut », « Moi je ne veus... »)<sup>1</sup>. Discours et récit se trouvent ainsi intercalés sans se fondre en unité. Le récit d'*innamoramento* des sonnets précédents est ici repris et transposé, tandis que le contexte de ce dernier tercet du sonnet 4 devient l'arrière-plan de toutes les images des sonnets suivants, « des mille Amoureux chargés de traits et d'aëles » du sonnet 6, au « cruel sacrifice » du sonnet 5, à l'œil « habile à ses traits décocher » du sonnet 8, etc.

On pourrait montrer de la même manière que les sonnets 19 et 24 qui font parler et s'adressent à la Cassandre prophétesse, associent prosopopée ou apostrophe dans les trois premières strophes et récit du « je » dans le dernier tercet, pour confronter les temporalités du passé récent, du futur prophétique et du présent actuel et faire de leur tension le lieu même de la représentation de la passion amoureuse. Le sonnet 33 en prolonge l'effet en reprenant les termes même du sonnet 19 dans son incipit pour en inverser la conclusion, grâce au mythe de la Cassandre prophétesse véridique mais « point croiable ». La prosopopée ou l'apostrophe explicitent en ce cas de manière évidente le statut de cette fiction de parole, représenter le mouvement vers l'autre, l'impossible dialogue, l'échec de la parole dans son statut persuasif et sa pleine réussite sur le plan émotionnel. C'est ce que la chanson 99 à son tour reprend, passant cette fois de la Cassandre représentée (« ma Cassandre », v. 3) à la Cassandre destinataire du discours, dans les deux dernières strophes, qui reviennent, en même temps qu'au présent et au « tu » du discours adressé à Cassandre, au comparé :

**Ainsi** pour ne croire pas  
Quand tu m'as  
Predit ma peine future [...]  
Un grand brasier sans repos...

La superposition de l'incendie de Troie au brasier amoureux reprend et complète le parallèle des flèches amoureuses et épiques des premiers sonnets. Ici c'est la comparaison et non plus la correction qui met en perspective, sans en confondre les plans, présent actuel et passé mythique.

Le texte procède de la même manière dans la longue comparaison développée du sonnet 36. Si le recours à la comparaison mythique permet dans l'ensemble du recueil de représenter autant la beauté de la dame que la passion de l'amant<sup>2</sup>, ici l'actualisation par le discours n'introduit pas seulement variation et diversification mais systématiquement dédoublement du « je » et du « tu », du temps et du lieu qui permet de représenter en même temps que d'accomplir la parole amoureuse comme semi-fictionnelle. S'adresser au présent à une aimée qui est à la fois mythique et actuelle, et disperser la parole amoureuse pour l'adresser à une série d'instances qui ne sont pas la dame, mais sont des doubles de l'amant, de l'aimée ou d'Amour, c'est précisément tenir un discours de la seule passion, de la seule émotion, dire

<sup>1</sup> cf. S. 79 tercets : Cassandre troyenne et comparaison-rectification, il s'agit moins de se dire au défaut de toute autre représentation, que d'intégrer la fiction, de rendre lyrique l'expression de la passion.

<sup>2</sup> Là encore Ronsard modélise le rôle de la comparaison dès les premiers poèmes, voir le sonnet 5 : « pareil j'égle... » ou le sonnet 15, « Hé qu'à bon droit » pour cette comparaison représentant la beauté de l'aimée et les passions de l'amant. Sur l'usage de la mythologie dans la poésie amoureuse, pour le compliment hyperbolique à la dame, ou la représentation des sentiments de l'amant voir G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972, p. 198-200, p. 213-214, p. 349-351.



l'émotion dans cette dispersion de la parole, d'où sa relance. C'est pourquoi l'ensemble des actes de parole du recueil, vœu, requête, prière, regret retentissent dans ces prosopopées ou apostrophes<sup>1</sup> et que nombre des comparaisons mythiques y trouvent intensité au défaut même de leur efficacité persuasive. Caractéristiques de ce phénomène sont les doubles sonnets, de Prométhée et de Narcisse. Le premier sonnet développe une description des tourments de l'amant, sous une forme et dans des figures héritées du pétrarquisme, l'antithèse associée à la métaphore pour le sonnet 12 :

J'espere et crain, je me tais et supplie,  
Or'je suis glace, et ores un feu chaut,  
J'admire tout, et de rien ne me chaut,  
Je me delace et puis je me relie.

La métaphore associée à l'antithèse pour le sonnet 152 :

De cette douce et fielleuse pasture,  
Dont le surnom s'appelle trop aimer,  
Qui m'est, et sucre, et riagas amer,  
Sans me souler, je pren ma nourriture.

Les tercets font culminer la description dans une identification mythique, Prométhée pour le sonnet 12 (« Un Prométhée en passions je suis », v. 12), Narcisse pour le 152 (« Un vrai Narcisse en misere je suis » v. 10). Or les sonnets suivants reprennent et développent le parallèle mythique<sup>2</sup> sous forme d'adresse à la dame pour le 13 dans une belle formulation de la requête à l'irréel, ou au potentiel de la fiction réalisée, annonçant les sonnets du vœu à l'irréel inspirés des *Métamorphoses* (16, 20, 45) :

Mais de cent maus et de cent que j'endure (...)  
Le plus cruel me seroit le plus dous,  
Si j'esperois apres un long espace,  
Venir vers moi l'Hercule de ta grace...

Et sous forme de prosopopée de Narcisse pour le 153 qui reprend tous les motifs des sonnets où le poète se représente à la première personne amoureux d'une image vaine (S. 9, 28, 29, 30, 34 v. 5-6, 76, etc.),

Que lachement vous me trompés mes yeus,  
Enamourés d'une figure vaine !

Avant que les vers suivants ne lèvent l'ambiguïté et ne précisent le statut du discours direct de Narcisse. À chaque fois la description devient vœu et plainte fictionnels qui donnent une intensité nouvelle à la description précédente.

La critique a insisté ces dernières années sur l'*energeia*-hypotypose et la « vive description » comme vecteur d'expression des émotions, là encore à la suite de Quintilien qui au chapitre 2 du livre VI de son *Institution oratoire* en fait un des ressorts majeurs du pathétique<sup>3</sup>. Or il semble que précisément le recueil amoureux, et spécialement *Les Amours*, se

<sup>1</sup> On pourrait en faire l'analyse, les S. 7 à la dame et 11 à Amour sont des demandes de grâce, le S. 8 une mise en garde, le S. 24 une plainte (v. 3 « Las, mais j'ai peur... »), le sonnet 29 au Songe une action de grâce, le 30, une requête (v. 9 « Aten encor un peu »), etc. Sur la pragmatique lyrique, que Minturno là encore éclaire de façon particulièrement précise, voir à nouveau Guerrero, *loc. cit.*, et notre *Vocation lyrique*, Paris, 2010. Nombre de ces sonnets-apostrophes sont au demeurant purement narratifs ou descriptifs, là encore prime la variété.

<sup>2</sup> Là encore développé par les quatrains par le biais de la correction.

<sup>3</sup> Voir notamment P. Galand, « L'*energeia* de l'Antiquité à la Renaissance », in *Les Yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 99-121. Et voir sur l'importance de la notion dans les poétiques italienne et française, la thèse de doctorat à paraître d'Agnès Rees.



fonde sur la complémentarité des deux termes de la vive description et de l’apostrophe-prosopopée pour atteindre cette fin, et que l’une souvent non seulement relaie l’autre mais lui donne force<sup>1</sup>. C’est ainsi que l’on pourrait relire le sonnet 13 par exemple, où le mythe de Prométhée fonde une représentation intense de la passion amoureuse, mais où les quatrains descriptifs gagnent en force pathétique en devenant discours adressé dans les tercets, discours qui permet de passer de la description au présent au vœu à l’irréel, en même temps que de changer de registre émotionnel, pour représenter, grâce à la fiction, la douceur de l’illusion d’une fin heureuse. Les sonnets 28, 29, 30 passent de même d’une description des effets du songe (S. 28, tercets) à une description adressée-action de grâce au songe (S. 29, quatrains), à une accusation du songe (S. 29, tercets) qui devient requête (30, tercets), série qui peint à la fois la diversité de la nature du songe, présence absente, et celle de ses effets sur le poète (joie et peine).

Loin que le dédoublement du « je » amant et du « je » poète corresponde à un dédoublement du je pathétique passé représenté et du je éthique présent, revenu de ses erreurs de jeunesse pour en tirer leçon, le dédoublement du « je » poète et du « je » amant, du narrant et du narré, est mis entièrement, grâce à ces jeux de la prosopopée et de l’apostrophe notamment, au service du pathétique dans *Les Amours* de 1552-1553. La meilleure preuve en est peut-être la façon dont Ronsard s’amuse à mettre dans la bouche de Cassandre au sonnet 19 les paroles mêmes de Pétrarque dans son sonnet inaugural. A l’instar de ce sonnet, nombre des apostrophes ou prosopopées sont ainsi fondées sur des échos qui visent à renforcer le pathétique, autant qu’à varier les registres en multipliant les voix.

### Polyphonie et intertexte

Cette fiction de parole repose souvent sur des reprises de discours fictionnels et là encore les apostrophes à Cassandre jouent un rôle modélisateur comme le précise Muret dès le sonnet 4. Les mots que Ronsard adresse à Cassandre sont d’abord ceux de Didon à Enée, modèle canonique du discours pathétique :

En ma faveur : C’est une imitation de ce que Didon dit à Enée au  
quatrième chant de l’Eneide :  
*Non ego cum Danais Troianam excidere gentem*  
*Aulide iuravi, classemue ad Pergama misi* [En., IV, 425]

Didon est par excellence l’héroïne dont le discours à Enée incarne l’amour absolu et sans retour, c’est ce qui explique que plusieurs passages des *Amours* y fassent écho, ainsi du :

*Nusquam tuta fides* [En. IV, 373]

adressé par Didon au parjure Enée, repris dans les *Amours*, du « Pourquoi romps tu si fausement ta foy ? » du sonnet 146 à l’allusion directe du sonnet 182 :

En nul endroyt, comme a chanté Virgile  
La foy n’est seure, & me l’a fait scavoynr...

Muret manque rarement de souligner ces reprises de propos, ces échos de discours tenus par des héros mythiques. Ainsi au S. 134, où le discours à la première personne du poète, reprend les paroles adressées par Salmacis à Hermaphrodite au IV<sup>e</sup> livre des *Métamorphoses* (« Semblable deduction de propos est en ce que dit Salmacis à Hermafrodite... », éd. citée p. 173), tandis que la prière qu’adresse l’amant à sa dame au sonnet 144 est rapprochée d’un discours de Phénix dans Homère : « Ce sonet est presque pris d’une oraison de Foenix qui est

<sup>1</sup> Sur le lien entre *evidentia* et prosopopée-*sermocinatio*, voir Lausberg, *op.cit.*, § 820.



en Homère au neuvième de l'Iliade » (p. 187). Dans l'ensemble du recueil se font ainsi entendre en arrière-plan du discours du poète adressé à sa dame, les échos de discours fictifs, celui d'Ulysse à Nausicaa (S. 134) chez Homère (*Od.*, VI, 53 et s.), celui d'Apollon à Daphné (S. 157) chez Ovide (*Mét.* I, 504 et s.), autant de fictions de personnes en arrière-plan du texte, incarnant requête, plainte, regret. S'il arrive à Ronsard de suggérer en arrière-plan un récit mythique, ainsi à la fin du S. 13, c'est souvent plutôt dans cette reprise de voix antiques, qu'est évoqué, transposé ce monde fictif du mythe et des passions.

Ronsard nous semble ainsi utiliser le régime propre de la poésie lyrique, ce régime mixte qu'elle a en commun avec l'épopée, pour mettre en œuvre tous les ressorts du pathétique, pour inventer une poétique des effets proprement lyriques qui rivalise avec la force des discours pathétiques de l'épopée virgilienne, telle qu'elle était lue, analysée et imitée, de Macrobie aux exercices de rhétorique pratiqués dans les collèges humanistes<sup>1</sup>. Mais quelque attachés que soient Ronsard dans ses poèmes et Muret dans ses commentaires à évoquer les sources antiques de ces *Amours*, l'ensemble du recueil procède d'une grande variété de tons, de styles et de registres : des personnages de l'épopée homérique et virgilienne à ceux d'Ovide ou de l'Arioste, du sort fatal des héros épiques ou tragiques à la rêverie érotique, que permet le vœu mais aussi souvent l'apostrophe, non pas désespérée mais proprement métaphorique, opérant, l'espace d'un vers ou de plusieurs strophes, transferts et passages d'un univers à l'autre, autant que de l'expression d'une émotion à une autre, du marotique :

Allege moy douce plaisant' brunette (S. 14)

à cette apostrophe au héros de l'Arioste, heureusement trompé par Alcine la magicienne, maîtresse de fictions mais aussi de plaisir :

Entre tes bras, impatient Roger... (S. 118)

---

<sup>1</sup> Voir sur ce point la revue (en ligne sur [Revue.org](http://Revue.org)) *Exercices de Rhétorique* consacrée à Virgile, *Sur Virgile*, 2013, 2.



## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. J.C. Monferran, Genève, Droz, 2001.

LAMBIN, Denis, *Dionysi Lambini Monstroliensis regii professoris, in Q. Horatium Flaccum ex fide atque auctoritate complurium librorum manuscriptorum a se emendatum, & aliquoties recognitum, & cum diuersis exemplaribus antiquis comparatum, multisque locis purgatum, commentarii copiosissimi & ab auctore plus tertia parte post primam editionem amplificati*. Francfort-sur-le-Main, André Wechel, 1577.

MACROBE, *Les Saturnales*, éd. et trad. H. Bornecque et F. Richard, Paris, Garnier, 1937, 2 vol.

MINTURNO, Antonio, *Antonii Sebastiani Minturni De poeta, ad Hectorem Pignatellum, Vibonensium ducem, libri sex*, Venise, 1559.

———, *L'Arte poetica del signor Antonio Minturno*, Napoli, G. Muzio, 1725.

PELETIER DU MANS, Jacques, *L'Art poétique*, éd. M. Jourde et J.-C. Monferran, in *Œuvres complètes I*, dir. I. Pantin, Paris, Champion, 2011.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, édition et traduction J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 7 vol., 1975-1980.

*Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

RONSARD, Pierre de, *Les Amours*, éd. A. Gendre, Paris, Librairie générale française, 1993.

RONSARD, Pierre de, *Les Amours, leurs commentaires (1553)*, éd. C. de Buzon et P. Martin Paris, Didier érudition, 1999.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition critique P. Laumonier revue et complétée par I. Silver et R. Lebègue, Paris, Hachette puis E. Droz, puis E. Didier, 1914-1975, 20 vol.

### Sources secondaires

BONNIER, Xavier, Clément, Michèle et Dauvois, Nathalie, *Maurice Scève Delie*, Neuilly, Atlande, 2011.

BURON, Emmanuel, « Introduction » in *Lectures de Délie*, Rennes, PUR, 2012.

DEMERSON, Guy, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.

GALAND, Perrine, « L'énergie de l'Antiquité à la Renaissance », in *Les Yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 99-121.

GOYET, Francis, « Le lieu des effets dans *Les Amours* de Pierre de Ronsard » in *Vocabulaire et création poétique dans les jeunes années de la Pléiade*, éd. M.-D. Legrand et K. Cameron, Paris, Champion, 2013, p. 171-182.

GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique*, Paris, éditions du Seuil, 2000.

LAUSBERG, Heinrich, *Handbook of Literary Rhetoric*, Leiden, Brill, 1998.

LECOINTE, Jean, *L'idéal et la Différence*, Genève, Droz, 1993.

Montagne, Véronique, « La notion de prosopopée au XVI<sup>e</sup> siècle » *Seizième siècle*, 2008, n° 4, p. 217-236

PERONA, Blandine, *Prosopopée et persona à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

*Ronsard, Colloque de Neuchâtel*, éd. A. Gendre, Neuchâtel-Genève, 1987.

*Sur Virgile, Exercices de Rhétorique*, 2-2013, *Revue.org*.