

Digression et *ekphrasis* dans deux odes ronsardiennes

Xavier BONNIER
Université de Rouen
CÉRÉdi – EA 3229

Remise au goût du jour à la faveur du renouveau des études rhétoriques, soit dans les années 1960 à 1990, la notion au départ assez spécialisée d'*ekphrasis*¹ a progressivement envahi l'espace de la critique littéraire, et cela probablement pour deux raisons complémentaires : d'une part, une prise de distance des études rhétoriques vis-à-vis de l'approche structuraliste des premières heures, soucieuse de systémique et de critique interne à base de linguistique, au profit d'une recherche d'ancrage érudit dans les textes grecs et latins de l'Antiquité² ; d'autre part l'extension sémantique inexorable, sinon prévisible, dont ce concept a récemment fait l'objet, et qui a consisté à donner le nom savant d'*ekphrasis* à toute description plus ou moins recherchée et sentie comme artificielle, tout « morceau de bravoure » exhibé comme un petit chef-d'œuvre en soi au sein d'un matériau narratif qui ne l'exige pas au départ. Ironie de l'histoire, cet élargissement récent de la notion n'est que justice, puisque pendant des siècles, jusqu'à la fin d'un XIX^e siècle obnubilé par l'histoire de l'art, elle désigne une façon vive et animée de faire faire au lecteur ou à l'auditeur le tour d'une créature ou d'une chose remarquable, sans qu'elle fasse forcément elle-même l'objet d'une représentation préalable³. Autrement dit, c'est l'équivalent grec antique de notre « description ». Il s'est produit sensiblement le même phénomène pour cette notion que pour celle d'*oxymore* ou celle d'*hybris*⁴, qui ont aujourd'hui gagné droit de cité non seulement dans les manuels et la littérature parascolaire, mais aussi dans les médias les plus massifs et bien entendu l'analyse des discours politiques par les professionnels de la communication⁵. D'où l'agacement de maint universitaire devant ce qui est ressenti au mieux comme une inconséquente braderie, au pire comme un snobisme ridicule qui sacrifie à la mode langagière du moment une réalité scientifique – exactement comme les géographes qui tonnent contre l'abus du terme de « microclimat », et les psychanalystes contre un « travail de deuil » censé se déclencher à la moindre avanie.

Une brève illustration de ce difficile équilibre entre pertinence historique et efficacité contextuelle s'est manifestée tout récemment, lorsqu'en réponse à une sèche critique de Bernard Vouilloux, qui lui reprochait de sortir le terme de son univers de pertinence dans ses travaux, Liliane Louvel a répondu par un plaidoyer *pro domo*

¹ En grec *ἔκφρασις*. Nous nous en tiendrons, par commodité, à la graphie latine.

² En l'occurrence et au minimum, les *Progymnasmata* d'Ælius Théon (118, 7), et l'*Art rhétorique* d'Hermogène.

³ Voir le savant historique retracé par Janice H. Koelb dans *Poetics of Description. Imagined Places in European Literature*, New York et Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2006.

⁴ *ὕβρις* en grec. Même remarque qu'à la note 1.

⁵ Voir par exemple Y. Le Bozec, « *Ekphrasis* de mon cœur, ou l'argumentaire par la description pathétique », *Littérature*, n° 111, oct. 1998, p. 111-124.

extrêmement circonstancié, prenant appui sur des théoriciens anglo-saxons mais aussi sur les textes antiques, et défendant le maintien de l'usage de cette notion, susceptible selon elle, moyennant un *aggiornamento* théorique somme toute mineur, d'en respecter l'esprit tout en éclairant nombre de textes modernes⁶. Mais ce qui reste pendant, sur tout le spectre d'une critique contenue entre ces deux extrémités, c'est le lien entre l'*ekphrasis* et son environnement, ou son inscription protocolaire : qu'il s'agisse de parler d'« effet-tableau », de « peinture en image », d'effort tendant à « rendre visible le lisible qui dit le visible », pour reprendre quelques-unes des expressions les plus courantes au sujet du procédé, son caractère « détachable », son aspect de « bloc » plus ou moins autonome, qui le rapproche des exercices scolaires – Roland Barthes s'était risqué à le théoriser⁷, avant de se voir reprocher une torsion des réalités rhétoriques de l'Antiquité au profit d'une grille sémiotique généraliste⁸ – pose toujours la question du bien-fondé de sa survenue dans le tissu du discours global. Le lien de l'*ekphrasis* avec d'autres réalités de la culture rhétorique, comme le genre épideictique, dont elle paraît relever en priorité sans en être l'apanage, ou comme l'*enargeia*⁹, qui la met en concurrence avec l'hypotypose¹⁰, n'éclaire pas forcément sa spécificité d'artifice, et ne fait même que renforcer l'interrogation sur ses fonctions, voire simplement ses valeurs. D'une certaine manière, l'*ekphrasis* peut apparaître comme une digression ornementale qui agrément le discours et lui donne du lustre en se référant implicitement aux modèles anciens, au premier rang desquels le fameux bouclier d'Achille¹¹.

Si toute digression n'est pas *ekphrasis*, loin de là, il se pourrait en revanche que toute *ekphrasis* soit une forme de digression, dès lors que le lecteur ou l'auditeur perçoit un changement de régime discursif, et repère comme déviation, sinon déviance par rapport à un fil conducteur, une description particulièrement brillante et soignée prenant le prétexte d'un détail ou d'une circonstance. C'est de cet effet de sens qu'il faut partir en effet, surtout si compte est tenu de cette fameuse « norme de la pertinence » que Gérard Milhe Poutingon a su exploiter dans sa *Poétique du digressif* : la digression fait saillie sur un avant et un après, mais peut, le cas échéant, masquer plus ou moins ce qui pourrait la faire trouver incongrue, d'où la vaste gamme de procédés et de marqueurs syntaxiques qui sont censés renforcer ou au contraire amortir la distance avec le fil conducteur : c'est ainsi que Gérard Milhe Poutingon, justement, identifie des « procédés d'estompement » chez le Ronsard des *Odes*, censés « atténuer les disjonctions trop fortes entre les diverses strates de ses poèmes (sa poésie repose sur un imaginaire de l'ordre et de la concorde) »¹².

L'interrogation sur le caractère digressif de l'*ekphrasis* se justifie d'autant plus que, pour rester sur le cas de Ronsard, des critiques ont cherché à dégager les valeurs, ou les fonctions de l'*ekphrasis* dans son œuvre, et que celles-ci évoquent à s'y méprendre

⁶ Voir B. Vouilloux, *Le Tournant artiste de la littérature française*, Paris, Hermann, 2011, p. 32-33, et L. Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l'*ekphrasis*. Controverses », revue en ligne *Textimage, Le Conférencier*, mai 2013, « Nouvelles approches de l'*Ekphrasis* ». URL : http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/sommaire.htm.

⁷ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, Paris, Seuil, 1970, p. 183.

⁸ Voir D. Cohen, « *Classical rhetoric and modern theories of discourse* », dans *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, dir. Ian Worthington, Routledge, 2002, p. 76-77.

⁹ En grec, *ἐνάργεια*. Même remarque qu'en notes 1 et 4.

¹⁰ Voir F. Goyet, « De la rhétorique à la création : hypotypose, type, pathos », dans *La Rhétorique. Enjeux de ses résurgences*, éd. J. Gayon, J. Poirier et J.-C. Gens, Bruxelles, Ousia, 1998, p. 46-67.

¹¹ Homère, *Iliade*, XVIII, 478-608. Imitation de celui-ci, le bouclier d'Héraklès du Ps.-Hésiode (VI^e siècle av. J.-C.) fournit également un modèle réputé.

¹² G. Milhe Poutingon, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 210.

celles que l'on peut assigner à la digression : tantôt il s'agit de divertir, tantôt de figurer la suite, etc. Mais avant de revenir sur ces possibilités et de tenter de les classer, il faut s'arrêter un bref instant sur le *distinguo* qui vient d'être fait entre valeurs et fonctions de l'*ekphrasis* : parler de « fonction », c'est postuler une cause finale, une vocation décidée en droit et en amont, c'est présupposer un effet visé et un statut structurel bien défini, qui dépendent d'un lectorat intériorisé, virtuel, alors que parler de simple « valeur », c'est s'arrêter au constat d'un effet de sens, d'une conséquence tangible, d'un résultat esthétique de fait mais qui n'engageait peut-être pas un paramétrage *a priori* du texte considéré : peut-on assurer que l'effet de sens implique un encodage délibéré destiné à l'obtenir ? Cette question est un peu le pont aux ânes de la critique, mais elle ne doit pourtant pas, en cette occasion précise, être tout à fait éludée, car elle incite à éviter deux écueils : d'un côté, un excès de prudence qui s'en tiendrait à la « valeur », et qui présupposerait un spontanéisme créatif d'autant moins probable chez Ronsard qu'il est par excellence le poète de la réécriture et de la variante, affichant la persistance d'un regard très conscient d'artisan sur sa propre production ; de l'autre côté, un excès de raccordement sémantique, l'herméneutique ayant par essence un penchant à l'exhaustivité, à l'hégémonie, à l'établissement de symétries plus ou moins savantes, à la reconstitution d'un ordre, de correspondances symboliques, quitte à concéder quelques démentis ponctuels à la règle et quelques bizarreries irréductibles, comme l'ombilic du rêve dans la théorie freudienne de la « science du rêve »¹³ – la tentation est grande, en effet, de tout ranger sous un même principe systémique¹⁴.

Faut-il se tenir à mi-chemin ? Ce n'est guère envisageable, mais une sortie de dilemme est possible d'une autre manière, en décidant provisoirement que toute valeur est susceptible d'être réputée fonction, mais à condition de se situer clairement dans l'une des deux catégories possibles, en fonction de son degré de stabilité ; il y aurait ainsi d'une part quatre fonctions toujours valables, ou peu contestables, quel que soit le texte ronsardien, et qu'ont déjà repérées certains commentateurs de manière plus ou moins isolée :

1. s'appuyant sur l'avis *Au lecteur des Odes* de 1550, François Rouget détecte une fonction de retardement délibéré de la fin du poème : les « vagabondes digressions, industrieusement brouillant, ores ceci, ores cela »¹⁵ (le passage est fameux) ont pour but selon lui d'« infléchir l'hommage direct et [d']allonger le temps qui le sépare de la fin de son poème »¹⁶. Cette fonction de retardement, voire de « différance » au sens derridéen, peut toujours être supposée, dans la mesure notamment où elle a aussi à voir avec la *copia uerborum*.

2. une fonction de *uarietas*, qui tient prioritairement au *delectare* rhétorique, et dont la digression, et / ou l'*ekphrasis*, ne sont que deux concrétisations possibles. Michel Dassonville insistait naguère sur ce rôle, qui aboutissait à la suprématie

¹³ « Dans les rêves les mieux interprétés, on doit souvent laisser un point dans l'obscurité, parce que l'on remarque, lors de l'interprétation, que commence là une pelote de pensées de rêve qui ne se laisse pas démêler, mais qui n'a pas non plus livré de contributions supplémentaires au contenu de rêve. C'est alors là l'ombilic du rêve, le point où il repose sur le non-connu » (Freud, *L'Interprétation du rêve*, chap. 7).

¹⁴ T. Cave mettait en garde contre ces limites : « L'allégorie, la numérologie, la recherche de symétries cachées, ne sont légitimes que dans la mesure où elles admettent leur incapacité à rendre compte de tout, à reconstituer une unité esthétique chimérique » (« La Muse publicitaire de Ronsard dans les *Odes* de 1550 », dans *Ronsard en son IV^e centenaire – I. Ronsard hier et aujourd'hui*, actes du colloque international Pierre de Ronsard, éd. Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance CCXXX », 1988, p. 16).

¹⁵ Lm, I, 48.

¹⁶ F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVI^e siècle, de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance CCLXXXVII, 1994, p. 172.

provisoire du *parergon* sur l'*historia*, et qui tenait selon ses termes à une « haine du statique »¹⁷.

3. une fonction militante ou concurrentielle, donc implicitement argumentative, pour la primauté de la poésie sur la peinture sur le terrain de la puissance évocatrice, dans la tradition du *Paragone* de Léonard de Vinci, mais prenant naturellement le contrepied du maître toscan. Malcolm Quainton et Elisabeth Vinestock parlent ainsi de l'*ekphrasis* du panier de Lédà comme d'un commentaire implicite sur ce débat renaissant¹⁸.

4. une fonction de mise en avant, d'ostentation même d'une « manière » personnelle, comme le pense Agnès Rees à la suite des travaux de Perrine Galand-Hallyn, en évoquant volontiers un « maniérisme » ronsardien¹⁹. Ce qui est valable pour les *ekphrasis* des *Hymnes* l'est évidemment pour celles que proposent les *Odes*, la « fantasia » débordant le seul souci de *mimesis*.

Il y aurait d'autre part, de manière conjoncturelle cette fois, quatre fonctions plus ou moins plausibles selon les pièces considérées :

1. une fonction structurale, dans laquelle Philip Ford voyait l'une des trois fonctions « néoplatoniciennes » de l'*ekphrasis* – par opposition aux fonctions « aristotéliennes », de type allégorique et de décryptage élémentaire, dépourvues de mystère –, et qui la fait agir à l'intérieur du poème comme rappel ou effet d'annonce d'un événement, ce qui est censé « éviter la monotonie [...] d'un récit linéaire »²⁰, et ce qui rejoint en fait la fonction de *uarietas* mais de manière spécialisée.

2. une fonction paradigmatique (toujours selon Philip Ford), qui consiste à dresser une scène parallèle à celle de l'événement principal, par effet de figuration plus ou moins flagrant. À divers titres, Anne-Pascale Pouey-Mounou et Hélène Moreau ont également remarqué les fonctions annonciatrices, prémonitoires, de l'*ekphrasis*, soit dans son esprit global soit sur certains détails (par exemple, le renversement de la jatte de lait que se disputent deux satyres dans la *Defloration de Lede* annonce probablement le viol de celle-ci)²¹.

3. une fonction mystique, l'*ekphrasis* ayant cette fois la propriété non pas d'appeler à l'élévation jusqu'aux vérités divines grâce à l'inspiration, comme c'est parfois le cas, mais bien de délivrer « aux initiés un mystère voilé »²². Une sorte de stylisation des personnages et un examen de leurs aventures débouchent sur une traduction philosophique.

4. il faudrait ajouter enfin une fonction « publicitaire », pour reprendre l'expression de Terence Cave, qui voit dans la *Defloration de Lede* et le *Ravissement de Cephale* (considérés dans leur ensemble, pas seulement dans leurs *ekphrasis*) des promesses

¹⁷ M. Dassonville, *Ronsard, étude historique et littéraire, I. Les enfances Ronsard (1536-1545)*, Genève, Droz, 1968, p. 245.

¹⁸ M. Quainton et E. Vinestock, *Ronsard. Selected poems*, Londres, Penguin Books, 2002, « Introduction ».

¹⁹ Voir notamment A. Rees, « L'*Enargeia* chez Ronsard : une poétique de la *fantasia* (1555-1560) », *Camena*, n° 8, déc. 2008, p. 12.

²⁰ P. Ford, « La fonction de l'*ekphrasis* chez Ronsard », dans *Ronsard en son IV^e centenaire – II. L'art de poésie*, actes du colloque international Pierre de Ronsard, publiés par Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance CCXXXII », 1989, p. 84.

²¹ A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance CCCLVII », 2002, p. 152 ; H. Moreau, « Le sang sous les fleurs : réflexions sur quelques éléments constitutifs du paysage ronsardien », dans *Le Paysage à la Renaissance*, dir. Y. Giraud, Éditions Universitaires de Fribourg, Suisse, 1988, p. 257-259.

²² P. Ford, art. cité, p. 87. Il cite l'ode « A son licet » et la robe des Dioscures dans l'« Hymne de Calais, & de Zetes », qui assurait déjà en outre la première fonction, « structurale ».

implicites du grand œuvre épique à venir, par le biais du récit de naissances célèbres et fabuleuses – ce qui est une façon évidente de se recommander en tant que poète²³.

Comme elles sont parmi les plus fréquemment citées par ces divers critiques à l'appui de leurs lectures, et que certains les traitent même comme un « diptyque » – c'est notamment le cas de Philip Ford²⁴ –, autant essayer de voir en quoi la *Defloration de Lede* et le *Ravissement de Cephale* assurent ces fonctions ou revêtent ces valeurs, étant entendu qu'il s'agit surtout de juger si les *ekphraseis* qu'elles contiennent peuvent les faire considérer comme des digressions, avec ce que la notion implique d'écart assumé.

Une première remarque touche à la singularité structurelle de ces deux amples compositions : la *Défloration* et le *Ravissement* sont des odes très complexes sur le plan de la *dispositio* et de l'unité thématique, et l'*ekphrasis* qu'elles contiennent y contribue énormément. Dans aucune des deux, la succession des scènes et des descriptions ne va de soi, dans aucune des deux le parcours discursif n'est limpide, et encore moins prévisible. À vrai dire, et c'est déjà là un trait de connivence ou de proximité avec la digression, les bizarreries sont nombreuses et diverses : le passage des reproches de l'amant à Cassandre qui ouvre la *Defloration* à l'« amoureuse rage » de Jupiter est un peu abrupt, au point que le lecteur se demande s'il y a identification implicite, et donc menace au moins simulée²⁵ ; la description du panier manque d'unité, au moins à première lecture ; en outre elle s'achève avant la fin de la « seconde pose », alors que l'*ekphrasis* aurait pu, sinon dû, être sagement délimitée avec une coupure bien nette (la cueillette des fleurs occupe les strophes 16 et 17 et précède la troisième « pose ») ; dans le *Ravissement*, Ronsard fait de Neptune le père de Thétis (v. 21 et 255), ce qui est tout à fait hétérodoxe et incongru, les poètes et mythographes faisant de la future épouse de Pélée la fille de Nérée²⁶ ; il n'impute pas la mort de Procris au dépit amoureux de l'Aurore, là encore à la différence des Anciens, et particulièrement d'Ovide²⁷, mais explique l'*innamoramento* de l'Aurore par sa vision de Céphale en pleurs auprès de son épouse déjà mourante ; quant à la prédiction finale de Thémis, comme le remarque Laumonier, elle n'a « pas de rapport avec le sujet central, à moins que ce ne soit par l'allusion à l'une des futures victimes d'Achille, Memnon, le “noir enfant de l'Aurore” »²⁸ – apaisante hypothèse, à ceci près qu'Aurore n'a pas eu cet enfant de Céphale, mais de Tithon, qui n'apparaît nulle part ici ; enfin, on peut se demander pourquoi c'est l'histoire de Céphale qui prend place pendant l'achèvement de la confection du manteau de Neptune, sujet de l'*ekphrasis* : il y a là certainement une énigme posée au lecteur, qui, même familier de la fable antique, a du mal à saisir le rapport.

Outre ces bizarreries, cependant, ces deux odes ont de solides points communs thématiques et formels : d'abord, elles reprennent des fables mythiques centrées sur une violente prise de possession de mortels (ou de divinités non olympiennes²⁹) par des Immortels (Jupiter féconde Léda malgré elle, Aurore enlève Céphale malgré lui) ; ensuite, elles s'achèvent sur la promesse de naissances illustres et prestigieuses (les

²³ Voir T. Cave, art. cité.

²⁴ P. Ford, « Ronsard's erotic diptych : Le Ravissement de Cephale and La Defloration de Lede », *French Studies*, n° 47, 1993, p. 385-403.

²⁵ M. Carnel parle de « fiction compensatoire » et de « revanche imaginaire », susceptible d'évacuer la frustration ; voir *Le Sang embaumé des roses : sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004, p. 458.

²⁶ Voir entre autres Catulle, 64, 28.

²⁷ *Métamorphoses*, VII, 698-713.

²⁸ P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique. Étude historique et littéraire*, Paris, Hachette, 1909, p. 392.

²⁹ En tant que Néréide, Thétis est une divinité marine, donc pas une mortelle.

Dioscures et Hélène naissent de Lédè, et Achille de Thétis, à l'occasion des noces de qui on évoque Céphale – mais dans ce dernier cas, évidemment, il y a décalage, partiellement soluble par l'invite évidente à la projection analogique) ; enfin, elles sont de facture alexandrine, par le raffinement de la *dispositio* comme de l'*elocutio*, ainsi que par l'éclectisme des sources de l'*inuentio*, Ronsard mêlant plusieurs sources. Il en est d'autant plus étonnant de voir un Deimier, en 1610, mettre au pinacle ces deux odes (encore une fois associées) au motif de leur « clarté », et dans un chapitre justement consacré à cette qualité de l'art d'écrire³⁰. Certes, le critique parle ici de pureté ou de sobriété des expressions, aux antipodes selon lui, dans ces deux pièces, de l'amphigouri métaphorique et syntaxique d'un Du Monin par exemple³¹ ; pourtant, il ajoute avec effusion qu'elles sont « divinement formées » (je souligne), qualification qui fait plutôt appel à une virtuosité de composition d'ensemble.

Cette composition, justement, mérite d'être examinée, en particulier au niveau des temps grammaticaux et des plans d'énonciation qu'ils déterminent : dans la *Defloration* tout d'abord, les quatrième et cinquième strophes évoquent Jupiter dans un mélange de présent et de passé composé, ce qui rappelle la toute première strophe ; mais alors que la métamorphose en cygne est donnée sous ce régime, une brusque énullage de temps évoque la mise du collier au passé simple au début de la strophe 6 (« En son col meit un carcan »), dont vient immédiatement la description d'abord au présent, puis à l'imparfait, et ensuite à nouveau au présent, tout cela en l'espace de huit vers, et même, pour la dernière énullage, dans la même phrase. C'est un peu étrange, car le récit n'est pas encore lancé selon un régime bien sûr, qui hésite entre l'historique classique (qui débute avec le passé simple, et que confirme largement l'imparfait) et le présent narratif, avec lequel l'imparfait est tout aussi compatible. La septième strophe paraît partir dans cette direction (« Il fend le chemin », « Tire ses rames »), mais c'est pour déboucher à nouveau sur un autre régime, le mélange imparfait / présent à la huitième strophe, qui évoque la descente du cygne divin sur l'étang : le passé simple eût été au moins aussi logique que le présent (« tant qu'il arrive ») entre les deux imparfaits « voloit » et « souloit », ou bien à l'inverse le présent pouvait se maintenir sur ces deux derniers verbes (*« [Et] ainsi le Cigne volle »³²).

Le présent semble donc commander l'essentiel du récit, et pourtant, dès la strophe suivante, nouveau glissement : un passé antérieur décale la vision (« Quand le ciel eut allumé »), et le verbe dont Lédè est sujet est au passé simple (« mena jouer »)... mais deux vers plus loin, le présent revient, là où un imparfait descriptif était attendu (« En sa

³⁰ « Cest une chose doncques bien raisonnable que le Poète soit curieux de bien revoir ses compositions, afin qu'il n'y laisse rien d'impertinent soit par oubly, ou par autre moyen. Cest ainsi donc une chose non moins equitable que toute visible, que pour bien faire avec la clarté en Poésie il faut escrire d'un stile qui soit du tout pur & doux, y conjoignant tousjours la bonté du langage, & la majesté des paroles qui parlent suivant le merite du subject qu'elles traictent : Comme on voit qu'en ceste excellente façon les deux Odes du ravissement de Cephale, & du defloremet de Lede de Ronsard / sont si divinement formées, comme aussi les œuvres de cinq ou six Pöetes des plus estimez de ce siecle. » (*L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean Bordeaulx, 1610, p. 275-276).

³¹ Il parle à son propos d'« un tenebreux & continuel nuage de metaphores, d'antitheses, de métonimie, de periphrases, & de nouveautés de mots et dictiones estranges dont à tout propos il embarrassoit ses conceptions » (*ibid.*, p. 259).

³² Le « et » est ici ajouté, entre d'innombrables possibilités, pour compenser la perte d'une syllabe (de « volloit » à « volle ») à la fin du vers. Par ailleurs, la substitution est certes plus délicate pour le verbe « souloir », dont l'emploi est quasi exclusivement à l'imparfait dès la fin du Moyen Âge (Huguet n'indique que le pluriel « seulent » au présent, chez Lemaire, parmi la vingtaine d'occurrences) ; mais outre que la forme « seult » restait disponible malgré un archaïsme sans doute un peu forcé, un autre terme est facilement envisageable, quitte à remanier complètement l'ordre des constituants, pour rimer avec « volle ». En tout état de cause, Ronsard n'est en rien obligé de revenir à l'imparfait dans ce passage.

main un panier porte »). S'ouvre alors l'*ekphrasis* proprement dite, délimitée par le titre de la « seconde pose », et à l'imparfait (« s'ouvroit », « couvroit », « vagoient »). Sans motif apparent, la strophe 11 fait revenir le présent (« Il tourne tout à l'entour »), et cette fois pour longtemps, jusqu'à la strophe 14 incluse (« Le lait se verse sur eux »)... mais à la strophe 15 revient l'imparfait avec les béliers qui « se heurtoient », dans une scène en tout point comparable à celle des deux satires qui précédait et qui, elle, était au présent. Et tout aussi curieusement, le passé simple revient dans la même strophe 15, sur le ton d'une chansonnette moralisatrice (« en ses mains meit », « la fait / Femme »), mais en incluant au passage un présent (« Lede qui sa troppe excelle ») au lieu d'un imparfait sans doute plus logique. La seconde « pose » pourrait s'achever sur cette belle formulation conclusive, mais Ronsard la prolonge en narrant la cueillette des fleurs au présent (« L'une arrache d'un doi blanc ») alors qu'on était resté au passé simple, et en donnant priorité à une autre coupure, celle du discours direct de Léda, qui ouvre la « tierce pose ».

Cependant, le présent estompe la coupure entre deuxième et troisième pose, puisqu'il se prolonge à la strophe 18 avec le discours direct de Léda et le récit de son approche de la rive (mais l'auditeur ou lecteur ne peut être tout à fait sûr que le « dist » de la strophe 17 n'était pas en fait un passé simple). Les plans sont donc hésitants ou légèrement brouillés, en tout cas instables, et ce n'est pas terminé, puisque la rencontre entre Jupiter et la jeune fille débute au passé simple, ce qui crée un nouveau décalage : mais en l'espace d'un vers resurgit le présent (strophe 19, on passe de « lui tendit la main » à « qui tresaut d'aise »), un présent qui se prolonge jusqu'aux premières privautés excessives du cygne, lequel brusquement « devint plus audacieux »... avant que le présent ne reprenne le dessus, puis à nouveau le passé simple, encore en l'affaire d'un vers (« le sein de la vierge touche, / Et son bec lui meist »), puis à nouveau le présent à la strophe 22, qui narre le viol proprement dit (« Contraint la rebelle », « se debat fort »). Et l'énallage de recommencer avec le passé simple pour exprimer la réaction de Léda (« Coulorà », « parla »), puis, dans la même strophe, rendu plus logique par le passage au discours direct, le présent ; l'évanouissement de Léda mêle quant à lui le présent et l'imparfait, et dans la même phrase, avant que le passé simple n'y succède pour annoncer le discours direct de Jupiter (« lui répondit »).

La quatrième pose, la seule réellement homogène, réinstalle jusqu'à la fin le système du présent, avec simplement l'inclusion d'un passé composé, d'un impératif et de futurs prophétiques qui suffisent à éviter la monotonie au long de quatre huitains. C'est peu de dire que la situation se calme aussi bien sur le plan événementiel que sur le plan discursif et grammatical. Pour récapituler de manière schématique :

Structure temporelle de *La Défloration de Lede*³³

Poses	Strophes	Temps verbaux	Contenu informatif
I	1	PC/PR	Aveu d'amour éternel du poète pour Cassandre
	2	PR	Souffrances extrêmes résistant au luth
	3	PR	Cruauté de Cassandre, qui veut la mort du poète
	4	PC	Pouvoir d'Amour sur Jupiter, qui quitte le ciel
	5	PR/PC	Métamorphose tactique de Jupiter en cygne
	6	PS→*PR→*IPF→*PR	Description du collier précieux
	7	PR	Envol de Jupiter en cygne

³³ L'astérisque marque une énallage à l'intérieur d'une même phrase (compte n'est pas tenu des temps choisis pour l'arrière-plan « stable », soit de vérité générale). Abréviations (mode indicatif seulement) : PC = passé composé ; PR = présent ; IPF = imparfait ; FUT = futur. DD = discours direct.

	8	IPF→*PR→*IPF	Descente de Jupiter sur l'étang
	9	PS→*PR	Sortie matinale de Léda et de ses compagnes
II	10	IPF	Description du panier de Léda
	11	PR	
	12		
	13		
	14		
	15	IPF→PS→*PR→*PS	
	16	PR	
	17	PR	Fin de la cueillette, annonce discours de Léda
III	18	PR	DD : Exhortation à aller consoler le cygne
	19	PS→*PR	Contact entre Léda et le cygne au bord de l'eau
	20	PR	Séduction douce de Léda par Jupiter
	21	PS→*PR→*PS	Premiers baisers et attouchements
	22	PR	Viol de Léda
	23	PS→PR	Indignation de Léda, DD : reproches
	24	PR	DD : Lamentations de Léda
	25	PR→*IPF→PS	DD : fin des récriminations, évanouissement
IV	26	PR / FUT	DD : Jupiter dévoile son identité
	27		Explication de l'apparence
	28		Prédiction pour Castor et Pollux
	29		Prédiction pour Hélène, fin DD, accord de Léda

Quant au régime temporel du *Ravissement*, cette « ode très particulière » comme le dit prudemment Olivier Pot³⁴, il est de la même eau, avec cette complexité supplémentaire que l'accessoire qui fait l'objet de l'*ekphrasis* ne fait pas partie intégrante de la fable centrale, puisque le manteau de Neptune n'a rien à voir avec l'enlèvement de Céphale, alors que le panier de Léda a tout à voir avec la perte de sa virginité. Le récit de l'éveil des Néréides sous les encouragements d'une « vierge vigilante » débute au passé simple, comme n'importe quel récit de fable, mais le mélange des plans ne tarde guère : la troisième strophe montre les Néréides au travail à l'imparfait (« Elles brodoient »), en aspect sécant parfaitement typique du récit au passé simple, mais qui succède quand même à un présent de narration (« chacune est ardente ») inséré à la suite du discours direct de la vierge, mais pour réinstaller juste après un présent d'arrière-plan (« où son mari l'appelle »). Le début de l'*ekphrasis* mêle encore et plus nettement les temps (du passé simple passif au présent, puis à l'imparfait) dans la même strophe 4. La strophe 5 revient au présent dans de vigoureuses hypotyposes (« Cà & là le vent la vire »), puis la strophe 6 passe de ce présent à l'imparfait alors qu'il s'agit toujours de la description de la tempête, et une nouvelle énalage, encore plus nette, fait revenir le présent dans la même phrase qui enjambe la strophe 7 (« entrelassoient », « effaçoient », puis « Se menaçaient », « Crient »). Nouveau changement d'aspect avec la strophe 8, où Neptune est évoqué au passé simple passif sur fond d'imparfait (« i fut peint », « faisoit ranger ») puis au présent (« Sont leur prince environnants ». Et le présent se maintient à la strophe 9, qui achève d'évoquer la puissance majestueuse du dieu marin. La dixième strophe, qui clôt l'*ekphrasis* et la première pose en revenant au travail des Néréides et à l'annonce du récit de Naïs, opère encore un décalage en réinstallant le système imparfait / passé simple (« Elles finioient de peindre [...] Quand Naïs de sa parole / Feit ainsi ressonner l'air »).

³⁴ *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance CCXL », 1990, p. 159.

La « seconde pose » débute logiquement au présent implicite que dessine l'impératif et l'optatif du discours direct de Naïs, puis le récit proprement dit s'enclenche au passé simple (strophe 12) ; mais la strophe 13 mêle le présent, pas forcément attendu (« elle s'allume »), et un imparfait qui s'était fait oublier (« elle alloit devant »). La strophe 14, qui garde l'imparfait au début, fait saillir sur celui-ci deux passés simples (« N'endura », « se mella »), avant que la strophe 15 ne revienne au présent de narration (« s'efforce ») ; mais deux vers plus loin, et dans la même phrase, c'est à nouveau un passé simple en système avec l'imparfait d'arrière-plan (« lui fait voir », « ne devait pas », « elle vit »). Les strophes 16 et 17 contiennent le discours direct de lamentation de Céphale, avec présent, passé composé et impératif, mais la strophe 17 revient à un système présent / imparfait (« il se pasme [...] De ses levres amassoit ») pour le dernier souffle de Procris – qui du reste, bizarrerie supplémentaire, n'est jamais nommée ainsi. La strophe 18 présente une nouvelle énallage, puisque la transcription des premières atteintes de l'amour sur l'Aurore est au présent (« perd sa couleur », « se sent etrainte ») puis au passé (« Entra », « se fait Roi de son cueur »), dans le même mouvement et sans aucune nécessité.

L'évocation très ovidienne et virgilienne à la fois des symptômes de sa maladie amoureuse s'étend sur de nombreuses strophes (19 à 26 incluse, soit un « carré » de huit huitains et 64 vers, ce qui concurrence l'*ekphrasis* par l'aspect de « tableau animé »), mais cette fois continûment au présent de narration, qui recouvre une période sentie comme assez longue (mais nulle datation ne vient la préciser). L'instabilité recommence avec la strophe 27 qui évoque la prise en pitié de l'Aurore par le dieu Amour, qui l'avait arbitrairement prise pour cible en lui faisant voir Céphale, car dans la même phrase les verbes dont il est le sujet sont d'abord au passé simple puis au présent, mais avec un arrière-plan d'imparfait (on passe de « En eut » à « La meine », puis à « regrettoit »). Et le phénomène se poursuit, puisque dès la strophe suivante revient le passé simple (« pressa », « parla »), avant un discours direct parénétiq ue de l'Aurore à Céphale qui peut inclure comme tel plusieurs temps et modes (« Pourquoi pers tu », « à la mort fut sugette », « reçois moi ») : mais la réaction négative de Céphale est donnée à un temps indécidable (« Fuit » peut être passé simple ou présent, ce qui brouille l'image), mais avec peut-être un léger avantage cotextuel au passé³⁵, avant de laisser place à une nouvelle énallage fulgurant passé simple / présent (de « s'écarta » à « Volle »). Le présent se maintient sur la dernière strophe de la seconde pose, qui conclut le récit. La scène de la broderie du manteau reprend alors, pour la « tierce pose », selon un imparfait d'arrière-plan, mais sur lequel tranche maintenant un présent de narration (« demande », « s'abille »), qui se prolonge probablement, par défaut comme à la strophe 30, jusqu'au verbe introducteur du discours direct de Thémis (« lui dist » pourrait être aussi un passé simple). La suite et fin ne réserve en revanche plus de surprise, comme celle de la *Defloration*, puisqu'elle consiste dans le discours prophétique de Thémis à Thétis, selon un présent articulé au futur des exploits d'Achille. En récapitulation schématique :

³⁵ Étant donnés les verbes suivants (rétrospectivement bien sûr, donc à relecture) et les verbes correspondants avant le discours (les passés simples reliés à l'Aurore).

Structure temporelle du *Ravissement de Céphale*

Poses	Strophes	Temps verbaux	Contenu informatif
I	1	PS	Éveil des Néréides par la « vierge vigilante »
	2	Impératif → PR	DD → Éveil effectif des Néréides
	3	IPF → *PR	Broderie du manteau de Neptune, finalité
	4	PS (passif) → PR → IPF	Description du manteau : tempête et sauvetage
	5	PR	
	6	PR → IPF	
	7	*PR	
	8	PS (passif) → PR	
	9	PR	
	10	IPF → PS	Fin de la broderie, annonce du chant de Naïs
II	11	Impératif + optatif	DD : aubade à l'Aurore
	12	PS	DD : pouvoir d'Amour sur Aurore
	13	PR → *IPF	DD : apparition de l'Aurore
	14	IPF → PS	DD : décision d'Amour contre Aurore
	15	PR → *PS	DD : contrainte du regard sur Céphale
	16	Impératif → PR	DD {DD : vœu de mort de Céphale}
	17	PR → *IPF	DD {DD : reproche javelot} → mort de Procris
	18	PR → *PS	DD : <i>Innamoramento</i> d'Aurore
	19	PR	DD : symptômes du mal d'amour d'Aurore
	20		
	21		
	22		
	23		
	24		
	25		
	26	PR / PC	DD : vaines tentatives de guérison
27	PS → *PR → *IPF	DD : pitié d'Amour pour Aurore	
28	PS → PR	DD {DD} : déclaration d'Aurore à Céphale	
29	PS → Impératif		
30	PS/PR ? → PS → *PR		
31	PR / PC → PR	DD : Ravissement au ciel par Aurore	
III	32	IPF → PR	Fin du DD de Naïs, départ de Neptune
	33	PR/PS ? → Impératif	DD : ordre de Thémis à Thétys
	34	PR → FUT	DD : prédiction d'enfantement héroïque
	35	FUT	DD : exploits à venir d'Achille
	36	FUT	DD : victoires sur Memnon et Hector

Comment ne pas remarquer le nombre invraisemblable de changements de temps grammatical dans les propositions principales, et particulièrement le nombre d'énallages temporelles (si l'on réserve le terme rhétorique aux changements réellement surprenants et spectaculaires, notamment dans une seule et même phrase) ? Le tableau récapitulatif de chaque ode permet de les visualiser, les énallages temporelles *stricto sensu* étant signalées par un astérisque : douze pour la *Defloration*, neuf pour le *Ravissement*. C'est évidemment considérable, surtout si ces deux pièces sont mises en perspective avec deux autres odes que beaucoup de critiques rapprochent sur la base d'une communauté d'inspiration et de facture générale : la *Complainte de Glaucé à Scylle nymphe* (III, 21), et *Des peintures contenues dedans un tableau* (II, 28) : celle-ci est une pure description d'œuvre d'art entièrement composée au présent, et celle-là, plus narrative, ne contient

qu'un passage au passé, très logique et parfaitement homogène³⁶, lorsque Glaucus rappelle son *innamoramento* alors qu'il évoluait déjà parmi les dieux marins pour avoir mangé « l'herbe tant vertueuse ». Il revient ensuite, jusqu'à la fin du poème, au présent de son discours direct. Rien à voir donc avec cette « valse à mille temps » qui brouille sans arrêt les points de fuite d'une même scène, et qui ne peut s'expliquer par un simple désir de *uarietas* ou un caprice gratuit. Une telle fréquence autorise les commentaires suivants :

1. Il ne peut s'agir d'un hasard ou d'une inadvertance, car à pareille fréquence l'intentionnalité du procédé est évidente : Ronsard vise un effet, et s'il y a « valeur », comme on l'évoquait à propos de l'*ekphrasis* en tant que telle, il y aura certainement « fonction », paramétrage délibéré de l'effet.

2. Ces changements d'aspect dans l'évocation des scènes décrites sont à la fois (et c'est ce « à la fois » qui est capital) très sensibles comme décalages par rapport à un « avant », et tout à fait licites grammaticalement, car il ne s'agit pas de fautes de langue, ou même de légères incohérences comparables à des solécismes, des redondances ou des idiolectes un peu naïfs. Il s'agit de formes parfaitement recevables, mais qui surprennent par la soudaineté et l'arbitraire de leur apparition à l'oreille ou à l'œil.

3. L'essentiel des brusques changements constatés réside dans l'alternance, et donc la concurrence, de deux systèmes binaires de cadrage temporel et aspectuel : le système imparfait / passé simple, et le système imparfait / présent. Le premier, comme l'on sait, privilégie la distance et l'historicité, avec une saisie perfective et non-sécante, le second la proximité et la cursivité subjective, avec une saisie imperfective et sécante, nécessairement plus empathique. La différence n'est pas énorme, mais le fait que dans le premier système l'un des deux tiroirs soit non-sécant (le passé simple) alors que dans le second les deux soient sécants suffit à provoquer, lorsqu'il y a passage de l'un à l'autre, un déplacement du regard imaginaire que l'on porte sur la scène décrite, que celle-ci soit statique ou dynamique : dans le premier cas, le lecteur ou l'auditeur suit un récit de fable relevant du genre du conte immémorial et de tradition collective, comme si la voix qui le transmettait privilégiait l'exactitude événementielle, dans le second il suit un récit relevant davantage de la confidence familière et du témoignage personnel insistant sur un *pathos* digne d'être partagé.

La conséquence de ces trois remarques entre directement en rapport avec la présence des *ekphraseis* dans ces deux odes : comme ce ne sont pas les *ekphraseis* elles-mêmes qui sont le plus touchées par les énallages temporelles malgré leur étendue (un seul pour la tempête brodée sur le manteau de Neptune, deux pour le panier de Léda), Ronsard déplace l'irrégularité et le sentiment de rupture en le multipliant sur la globalité des pièces qui les contiennent, de sorte que la présence quasi continue de ces petits à-coups et changements de regard tend à araser les disparités dispositionnelles, à tout fondre dans une même souplesse discursive, et finit par suggérer, par un discret travail de sape, que tout ce qui est décrit et narré se situe sur le même plan, non isolable du reste. Il y a là un effet de brouillage qui, plus que l'art des raccords grammaticaux avec des connecteurs logiques, estompe en profondeur l'hétérogénéité des composants³⁷.

³⁶ Vers 13-24.

³⁷ F. Rouget fait des remarques allant dans le même sens sur Tyard et Ronsard ; selon lui, « L'énallage de personnes, de temps parfois dans certaines hypotyposes, dédouble la ligne générale du récit pour lui conférer un tour emphatique. C'est là le point crucial de l'ode, à laquelle le locuteur s'évertue à donner une épaisseur qui puisse "dérouter" le lecteur » (*op. cit.*, p. 280). Et d'en déduire la convocation impérative de l'oralité, spécifique à l'ode, et la construction d'un « discours [qui] vise l'*actio* autant que la *scientia* », et fait primer la communication elle-même sur l'information (*ibid.*, p. 281).

C'est d'autant plus sensible que l'on a remarqué la non-coïncidence absolue des limites des *ekphraseis* avec celles des « poses », et que la version ronsardienne prend des libertés avec l'intertexte mythologique : l'originalité des deux compositions passe par un savant travail de transitions et de gommages³⁸, d'atténuation des frontières et des spécificités canoniques du personnel (on peut ajouter qu'il n'est pas question de la mort d'Achille à la fin du *Ravisement* par exemple), comme si le but était d'aboutir à la sensation que rien n'est *ekphrasis* – ou que tout au contraire est *ekphrasis*, ce qui revient au même : les deux odes créent un univers en suspension, où chaque détail justifie les autres et où le mouvement se joue aussi bien dans les stases descriptives que dans les relations factuelles, en un « tableau animé » qui désamorce le caractère digressif de tel ou tel passage. C'est la lecture analytique, faite à tête reposée, qui établit des cloisonnements, mais si elle met tant de temps à dégager la structure de cette marqueterie, c'est que le tourniquet des temps grammaticaux « désécialise » en même temps qu'il « spatialise » leurs visées habituelles, et finit par tout disposer sur le même plan, qui est simplement celui du chant de célébration des grandeurs et des mystères, à peu près indifférent à la véritable chronologie³⁹.

Dès lors, Ronsard ouvre d'autant plus grand les portes de l'interprétation, car les passerelles entre les diverses étapes bénéficient de cet estompage lancinant, fait précisément de petites coupures imprévisibles : le lecteur peut supposer par exemple – ce sera un mince écot personnel à la liste des lectures « paradigmatiques » – que les fleurs cueillies pour remplir le panier de Léda et de ses « piglarden » compagnes figurent symboliquement la cueillette littéralement « anthologique », par Ronsard lui-même, d'une grande variété de détails empruntés à d'illustres Anciens, Ovide, Virgile, Claudien, mais aussi Moschos de Syracuse, dont le récit du ravisement d'Europe adopte le même genre de structure et de notations concrètes⁴⁰ – et qui, soit dit en passant, est un modèle de réussite et d'expressivité dans les hypotyposes, notamment quand le taureau-Jupiter frôle l'écume des vagues à folle allure en conduisant la belle, dont le vent gonfle la robe, jusqu'au rivage de Crète. Mais surtout, si les quatre fonctions de l'*ekphrasis* ne sont guère contestables dans les deux odes (retardement, *uarietas*, compétition avec la peinture, maniérisme), les quatre valeurs (structurale, paradigmatique, mystique, publicitaire) mises en doute ensuite peuvent aussi bien être reconnues ici et promues au rang de « fonction », même la valeur « mystique », à condition toutefois de considérer que le « mystère voilé » délivré aux initiés n'est pas d'ordre religieux ou simplement métaphysique, mais métapoétique. Ayant en effet toutes les raisons de régaler le lecteur d'une *ekphrasis* qui serait très légèrement digressive – avec ce qu'il faut de transgression, de déviance, d'écart un peu

³⁸ Qui rappelle, *mutatis mutandis*, cet « art de la transition » que L. Spitzer a si finement décrit chez La Fontaine dans ses *Études de style* (« L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970 [1959], p. 166-207).

³⁹ « Chant de célébration », et non pas exclusivement « ode », car le même phénomène se produit, quoiqu'un peu moins fréquemment, dans certains des *Hymnes* ; un relevé attentif a permis de voir par exemple l'intérêt tout à fait similaire des énaillages dans l'*Hymne de Pollux et Castor* (v. 345, v. 438-440), et dans l'*Hymne de Calais et de Zethes* (v. 395 *sqq.*). Cela dit, les vers de l'hymne sont nettement plus longs que ceux des odes (Ronsard est passé de l'heptasyllabe à l'alexandrin, ce qui n'est pas rien), et aussi platement arithmétique que cela paraisse, la distance est un peu plus grande entre deux tiroirs verbaux différents, et le contraste ou l'effet de surprise, moins accusé, parce que davantage de discours amortit la dissonance entre les deux. Bref, c'est le même principe, mais en moindre quantité, et avec un moindre impact.

⁴⁰ Ph.-E. Legrand, *Bucoliques grecs*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, « C.U.F. », 1927 (réimpr. 1967). Voir également, pour une analyse des subtilités de la composition de cet *epyllion* dont Ronsard s'est directement inspiré, jusque dans la fonction spéculaire de la corbeille d'Europe, C. Cusset, « Le jeu poétique dans l'*Europè* de Moschos », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 2001, vol. 1, p. 62-82.

complaisant, de reconnaissance implicite d'une infraction à la norme de pertinence –, le poète des *Odes* fond l'ensemble de sa composition dans un ouvrage replié sur lui-même, où rien n'est en réalité superflu, et où par conséquent, si la logique est suivie jusqu'au bout, l'*ekphrasis* en tant que telle attire à soi tout ce qui n'est pas elle, et se fait aussi évidente que mystérieusement nécessaire.