

BAROQUE

**Baroque**

3 | 1969

Analyse spectrale et fonction du poème baroque

---

## Structures de quelques poèmes d'Agrippa d'Aubigné

Henri Weber

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/276>

DOI : 10.4000/baroque.276

ISSN : 2261-639X

### Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1969

ISSN : 0067-4222

### Référence électronique

Henri Weber, « Structures de quelques poèmes d'Agrippa d'Aubigné », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 26 avril 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/276> ; DOI : 10.4000/baroque.276

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Structures de quelques poèmes d'Agrippa d'Aubigné

Henri Weber

---

- 1 Le concept même de baroque appliqué à la poésie ou au théâtre a d'abord été lié à certaines notions de structures, mais ces structures étaient empruntées aux arts plastiques. M. Marcel Raymond a ouvert un champ fécond aux recherches, en tentant de transposer dans le domaine littéraire les catégories définies par Wölfflin pour l'architecture. Il nous semble qu'aujourd'hui le développement du structuralisme en linguistique, ses premiers tâtonnements dans le domaine de l'analyse littéraire permettent d'ouvrir la voie à une analyse plus indépendante des arts plastiques. Toutefois, nous suivrons pour le moment les règles de la prudence en nous refusant à toute généralisation prématurée, nous nous contenterons d'esquisser l'étude structurale de quatre poèmes de d'Aubigné. C'est à notre avis de la réunion et de la comparaison d'un grand nombre d'études particulières portant sur différents poètes que pourrait se dégager une définition plus exacte des structures baroques.
- 2 Si nous avons écarté délibérément les sonnets, c'est que les dimensions extrêmement restreintes du sonnet ont favorisé la multiplication et presque l'épuisement de toutes les combinaisons structurales possibles, pratiquement dès l'époque de Pétrarque. On peut toujours sans doute distinguer un sonnet de l'époque baroque par le caractère et le rapport des images, mais ce n'est là qu'un élément de la structure.
- 3 Une des grandes difficultés de l'étude structurale en poésie réside précisément dans la pluralité des structures à étudier : structure des thèmes, qui se rapproche de l'étude traditionnelle de la composition, structure rythmique et sonore, structure des images, c'est-à-dire étude de leur répartition, de leur retour et de leurs affinités symboliques, structures spatio-temporelles, avec les moments d'expansion ou de repli dans le temps et l'espace, structures conatives et expressives, suivant le langage de la linguistique contemporaine, c'est-à-dire répartition entre le personnel (première et deuxième personne) et l'impersonnel ou apersonnel de la troisième personne, ce qui pourrait correspondre à peu près à l'élément lyrique et à l'élément objectif. L'idéal serait de parvenir à établir la structure de cet ensemble de structures, mais nous en sommes

encore fort loin. Nous pouvons toutefois tenter de signaler par moments des rapports, des correspondances entre certaines d'entre elles, peut-être aussi des discordances, comme dans un domaine voisin Mme de Mourgues avait mis en relief l'existence de thèmes caractéristiques de la sensibilité baroque traités dans un style classique.

- 4 Nous avons choisi aujourd'hui quatre poèmes du *Printemps*, deux stances et deux odes qui nous paraissent caractéristiques d'une sensibilité baroque, sans prétendre ramener à des schémas analogues tous les poèmes de ce recueil.
- 5 Ce qui les caractérise le plus généralement, c'est une succession d'antithèses ou plutôt de contrastes violents, progressant vers une fin pressentie et de plus en plus clairement annoncée. Sans doute ce schéma n'est-il pas toujours parfaitement réalisé, tantôt les contrastes sont l'essentiel, la progression n'est fournie que par un mouvement quelque peu artificiel, tantôt l'élan de la progression remporte et les contrastes peuvent être abandonnés au cours du développement.

\*\*\*

- 6 Les Stances I, composées en 1573, offrent dans le domaine des contrastes une structure complexe et quelque peu incertaine. Mais le mouvement qui emporte le poète vers la mort et fait passer celle-ci de l'image à la réalité est, lui, remarquable de dynamisme. Dans toute la première partie du poème se succèdent, à intervalles irréguliers, l'appel et la répulsion. D'abord l'appel aux amoureux qui ont souffert comme le poète, puis le geste qui écarte les sages et les heureux ; une savante combinaison de symétrie et de dissymétrie préside à cette introduction : les deux premières strophes sont consacrées aux amants, la troisième aux sages, la quatrième est partagée exactement entre les deux catégories, la cinquième écarte définitivement les sages, tandis que la sixième invite les malheureux à partager les souffrances du poète. Si l'on désigne par A et B chacune des catégories opposées, on a le schéma suivant : A.A.B. A./B. B.A. La stance de quatre alexandrins à rimes croisées permet de souligner plus aisément les parallélismes par l'anaphore et les oppositions, en particulier par la division en deux parties égales que souligne dans la quatrième strophe l'alternance : les uns, les autres.
- 7 Mais ensuite les appels apparaîtront beaucoup moins symétriques. À la strophe 11, c'est l'appel aux Pans forestiers qui personnalisent le décor sauvage où la souffrance du poète cherche un écho complaisant :
 

Au secours de ma vie. ou à ma mort prochaine  
Acourez, déités qui habités ces lieux, (vv. 41-42)

 appel auquel répond à peu près à la strophe 14, le congé donné à ceux qui cherchent encore le plaisir :
 

Sortent de là tous ceulx qui ont encore envie  
De semer et chercher quelque contentement : (vv. 53-54)
- 8 À la strophe 23, bien que le poète ne s'adresse plus qu'à ses propres sentiments, le mouvement, alternatif, demeure le même :
 

Fuyez de moy, plaisirs, esperance et vie  
Venez, maulz et malheurs et desespoir et mort ! (vv. 91-92)
- 9 Chacune des trois strophes suivantes sera symétriquement divisée par le même mouvement de recherche et de répulsion, exprimé de façon différente avec un passage à la première personne :

- Je cherche les desertz... (v. 93)  
 Mais je hay les forestz... (v. 95)  
 Quel plaisir c'est de voir les vieilles haridelles (v. 97)  
 Je meurs des oyseaux gais... (v. 99)
- 10 Enfin, à l'appel à la nuit de la 28<sup>e</sup> strophe :
- Un eternal horreur, une nuit eternelle (v. 109)  
 M'empesche de fuir...  
 succède le refus du soleil  
 Jamais le cler soleil ne raionne ma teste... (v. 113)
- 11 Ici semble s'arrêter la succession des appels et des répulsions pour ne se retrouver qu'à la dernière strophe, rajoutée par d'Aubigné lors d'une révision de son manuscrit :
- Que du blond Apollon le rayon doré n'entre (v. 201)  
 En ma grotte sans jour, que jamais de son euil  
 Nul planète ne jette un rayon dans mon antre,  
 Sinon Saturne seul pour incliner au deuil.
- 12 On peut voir dans cette grotte où se dresse le tombeau de l'amoureux, dans cette sorte de descente souterraine, l'achèvement de la recherche de la nuit.
- 13 Est-ce à dire que les contrastes et les antithèses disparaissent dans toute la seconde partie pour ne reparaître qu'à la fin ? Non, car l'appel à la souffrance et à la mort est par lui-même un paradoxe qui implique toujours plus ou moins le refus du plaisir et de la vie. Il en est ainsi pour le décor macabre, pour les os qui entourent le portrait de Diane et constituent le contraste central, le sommet du baroque thématique :
- Je mire en adorant dans une anathomye  
 Le portrait de Diane, entre les os, afin  
 Que voiant sa beauté ma fortune ennemie  
 L'environne partout de ma cruelle fin :  
 Dans le cors de la mort j'ay enfermé ma vie  
 Et ma beauté paroist horrible dans les os... (vv. 57-62)
- 14 Mais ce qui, du point de vue structural, est le plus significatif, en dehors de la juxtaposition même du concret et de l'abstrait, c'est que le contraste n'est pas statique, il est signe, image, avertissement ou, si l'on veut, commencement de réalisation de la mort du poète qui s'accomplira à la fin des Stances.
- 15 Ailleurs, le mouvement d'appel et de refus, sans être explicité par les verbes, se trouve implicitement dans les antithèses juxtaposées, ainsi, lorsque le poète veut punir les différentes parties de son corps, il refuse à ses pieds le carreau poli, à sa main le gant, à sa poitrine le changement d'habit suivant les saisons, ils n'auront que les hideuses roches, l'épieu raboteux et la bure.
- 16 Par quels moyens d'Aubigné va-t-il cependant nous donner le sentiment du progrès dans le désespoir, réaliser par-delà l'expression des mêmes sentiments, l'impression d'une course à la mort ? Principalement par un changement progressif dans les rapports entre le poète et le décor, lié à un double mouvement de repli sur soi et de fuite de soi.
- 17 Le poète a d'abord invité les amoureux à partager sa retraite parmi les rocs et les bois, du décor extérieur nous passons à la demeure, puis à la chambre où se trouve le portrait de Diane, enfin au corps même du poète. La douleur est d'abord relégation loin des autres. « Relégué » parmi vous, dit-il aux pans forestiers, il y a là même claustration volontaire que dans l'évocation du portrait de Diane entre les os :
- Dans le corps de la mort j'ai enfermé ma vie. (v. 61)

- 18 À ce repli succède une nouvelle sortie dans la forêt :
- Je cherche les desertz, les roches egairées  
Les forestz sans chemin, les chesnes perissans (vv. 93-94)
- 19 L'expression « roches egairées », qui se trouve déjà dans l'appel du début du poème, souligne l'annexion du décor à la sensibilité du poète qui communique à la nature son propre égarement par une sorte de jeu de mots. Mais cette reprise s'accompagne d'un progrès. Les « chesnes perissans » annoncent la recherche volontaire du spectacle de la mort, qui se complète par le « massacre de cerfs » s'opposant aux « cerfs craintifs » du vers 31. Les signes de mort, confinés d'abord dans la chambre du poète, sont maintenant partout recherchés. De même, aux vers 25-32, le poète évoquait les « ombres » des bois puis les « étans noirs », maintenant le souhait qu'il formule étend l'ombre à la totalité de l'espace et du temps :
- Un eternal horreur une nuit eternelle  
M'empesche de fuir et de sortir dehors : (vv. 109-110)
- 20 Nous revenons ainsi au désir de claustration, mais cette fois le décor est parfaitement intégré au poète lui-même qui s'identifie à l'hiver :
- Mon estre soit yver et les saisons troublées  
De mes afflictions se sente l'univers, (vv. 117-118)
- 21 Les images les plus banales traduisent alors parfaitement cette fusion de l'extérieur et de l'intérieur :
- Ainsi comme le temps frissonnera sans cesse  
Un printemps de glaçons et tout l'an orageux  
Ainsi hors de saison une froide vieillesse  
Dés l'esté de mes ans neige sur mes cheveux. (vv. 121-124)
- 22 Une nouvelle fuite succède à ce repli :
- Si quelque fois poussé d'une ame impatiente,  
Je vois precipitant mes fureurs dans les bois  
M'eschauffant sur la mort d'une beste innocente ... (vv. 125-127)
- 23 Tout en paraissant reprendre le mouvement des vers 92-93, le poète passe de la contemplation à l'action, de la simple recherche du spectacle funèbre à la chasse et bientôt à la destruction de tous les éléments du décor par sa seule présence :
- Ma presence fera dessecher les fontaines  
Et les oiseaux passans tomber mortz à mes pieds, (vv. 137-138)
- 24 Tout ce qui avait été évoqué précédemment (fontaine, forêt, oiseaux) est repris pour être enveloppé dans cette destruction. Il serait fastidieux de signaler toutes les reprises qui soulignent la progression, il suffit de constater que dans ce progrès par paliers, le ressort essentiel de la composition est lié à l'alternance du mouvement de repli et de fuite, que nous retrouvons dans l'épisode de la tentation :
- Moy je resisteray, fuiant la solitude  
Et des bois et des rochs, mais le cruel suivant  
Mes pas assiegera mon lit et mon estude, (vv. 157-159)
- 25 Cet épisode est lié à un autre aspect du progrès vers la mort, l'aspect dramatique qui, suivant les bonnes recettes de la composition théâtrale, suspend ou retarde au dernier moment l'issue fatale, afin d'en mieux souligner l'horreur. La course épuisante qui convertissait la nature en champ de mort semblait avoir, pour conclusion logique, la mort du poète, le passage du souhait de la mort à sa réalisation était souligné par le passage du futur au présent :

Quant vaincu de travail je finiray par crainte (v. 141)

.....  
 Desja mon col lassé de suporter ma teste  
 Se rend soubz un tel faix... (vv. 145-146)  
 Je chancelle incertain. (v. 149)

- 26 L'image du chêne à demi coupé, qui oscille avant de tomber, justifie en quelque sorte le retard dans la chute apporté par l'épisode de la tentation. L'intervention du surnaturel, caractéristique de la sensibilité baroque, signale le paroxysme du déchirement intérieur, elle figure aussi, en repoussant peut-être l'idée, la descente aux Enfers qui pourrait suivre la mort. Par contre, l'évocation du tombeau du poète qui suit immédiatement la tentation et la mort constitue une sorte de détente élégiaque, d'attendrissement dans la détresse, par le retour des divinités bucoliques. Le mouvement du poème reste bien un mouvement dramatique, les moments essentiels du drame sont soulignés par des notations de couleur peu nombreuses, violentes et souvent associées par contraste.
- 27 La gamme employée, toujours avec une intention symbolique, épouse la lutte de la lumière et de l'ombre que résume à la dernière strophe l'opposition du blond Apollon à Saturne en deuil, mais il n'y a pas progression du clair à l'obscur. Les premières notations de couleur sont les « étans noirs » (v. 30), les « os blanchissans » (v. 50) qui constituent déjà un décor funèbre en noir et blanc, ensuite avec le gris et le tanné (v. 81), nous revenons à des couleurs plus nuancées, mais toujours signes de deuil, de même la couleur orangée des feuilles d'automne malgré sa luminosité apparente, est image de mort. C'est ensuite à nouveau le noir avec l'air « noirci et hiboux et de corbeaux » (v. 132). Le vert n'apparaîtra paradoxalement qu'au moment de la mort du poète :
- Au repos estendu au pied des arbres vers,  
 La terre autour de moy crevera de sang teinte.  
 (vv. 142-143)
- 28 Le rouge du sang est la couleur de la violence qui précède la mort, le vert paisible n'est là que par contraste. L'apparition du démon nous ramène au noir bleuté (v. 169), puis de nouveau au sang avant l'opposition finale.
- 29 Il y a donc dans le jeu des couleurs, comme dans la répartition de nombreux autres éléments, non pas une progression uniforme, mais une série d'oscillations de part et d'autre d'une direction dominante.
- 30 D'une façon plus subtile encore, pour créer la variété en même temps que l'impression de progression, d'Aubigné joue sur l'emploi des temps des modes et des personnes. Nous avons déjà vu le passage exceptionnel du futur au présent, on pourrait étudier les nuances apportées par l'alternance du subjonctif de souhait et du futur. Plus intéressant pourtant, nous paraît le passage de la troisième personne à la seconde ou même à la première personne du pluriel. Les amoureux, désignés d'abord à la troisième personne, sont associés ensuite par le poète à sa plainte :
- Sus tristes amoureux, recourons à nos armes. (v. 21)
- 31 Dans l'évocation du décor, le démonstratif renforce le caractère impersonnel de la troisième personne (Ces roches egairées, ces fontaines suivies), mais ensuite l'apostrophe aux pans et aux faunes personnalise le décor :
- Helas ! pans forestiers et vous faunes sauvages... (v. 37)
- 32 D'une manière plus artificielle, lorsque l'amoureux s'adresse à chacune des parties de son corps, il passe également de la troisième à la seconde personne. Il y a là sans doute un usage habile de la bonne rhétorique qui recommande la variété et le mouvement dans le

discours. Mais tout ce qui concourt à donner cette impression est ici l'expression d'une tension dynamique de la volonté, tension qu'exprime en particulier la prédominance des futurs et des subjonctifs de souhait sur les autres temps. Cette tension transforme l'antithèse vie et mort en une marche vers la mort et la nuit, à travers une série d'appels et de refus, mais cette marche n'est pas rectiligne car elle s'opère à travers la transformation d'un décor qui n'est qu'un ensemble de signes qui apparaissent dès le début et qui sont portés par paliers successifs à une intensité croissante jusqu'à la réalité de la mort.

\*\*\*

- 33 Les stances XX du *Printemps* composées entre 1577 et 1580 présentent un dynamisme plus affirmé et plus net, mais le mouvement qui les porte n'est plus celui d'une course à la mort, d'une descente au tombeau, c'est celui d'une ascension qui se poursuit par l'envol vers le ciel, vol qui ne peut se terminer que par la mort, l'impression dominante restant celle de l'élan ascensionnel. L'antithèse fondamentale, entre l'élan ou la vie et la chute ou la mort, est indiquée brièvement au début :

Au pris d'un bien heureux trespas (vv. 33-34)  
Il est temps que hardi je monte,

Elle est reprise avec plus d'insistance avant la fin du poème :

Mon cœur paroist par le trespas  
Qui la force et l'espoir assemble,  
Si ne pouvois-je, se me semble  
Mourir plus hault, vivre plus bas. (vv. 221-224)

Et au moment même du dénouement :

Que ton entreprise haultayne  
N'est si seure que ton trespas ? (vv. 295-296)

.....

Heureuse mort, belle entreprise. (vv. 300)

Les derniers mots du poème contiennent seuls l'idée de chute :

L'ame et le corps se desunissent  
Avant que de toucher à bas.

- 34 Mais l'importance de cette chute apparaît négligeable car elle ne concerne que le corps. D'Aubigné retrouve d'ailleurs la même image dans la *Méditation sur le Psaume XVI* : après avoir décrit le chemin rude et montueux de la vertu, il ajoute :

La fin en est tousjours par la cheute de la vie. Certes les uns font cette cheute par precipice, les autres s'agenouillent et couchent doucement... (ed. *La Pléiade*, p. 570-571).

Ce qui prouve l'intime parenté du lyrisme amoureux et du lyrisme religieux chez d'Aubigné.

- 35 Une série d'antithèses secondaires jalonnent l'ascension et correspondent aux obstacles, aux tentations que le poète repousse successivement, ces obstacles sont ceux de l'amour, et l'ascension figure l'amour impossible. Dans les stances I, le symbolisme des signes de mort n'avait pas besoin d'être explicité, ici le symbolisme amoureux est longuement expliqué à chaque étape, bien qu'il repose sur les métaphores les plus conventionnelles du pétrarquisme : ceci nuit à la poésie malgré le mouvement qui emporte ces stances. Cette façon d'organiser minutieusement les analogies et les symboles dans un ensemble relève plutôt d'un certain goût maniériste pour l'allégorie. Le dynamisme du mouvement d'ensemble est lui plus caractéristique du baroque. C'est d'ailleurs ce mouvement qui fait

la grande différence entre le poème de d'Aubigné et celui de son ami Jacques de Constans. Dans *Les Constantes larmes de S.D.C. estant aux bains des Monts Pyrénées*, les monts et les sources chaudes présentent avec les souffrances de l'amour une série d'analogies fort voisines de celles de d'Aubigné, mais il y manque l'élan ascensionnel qui organise l'ensemble.

- 36 Chez d'Aubigné, le mouvement se traduit par une série de renversements des termes « haut » et « bas », chaque objet dominant est à son tour dominé. Dès le début, la vision des monts :

Qui contre le ciel orgueilleux  
Dressent le cornu de leur teste  
Qui chef dessus chef rehaussans  
Veulent esfrayer mon couraige... (vv. 3-6)

est loin d'être statique ; en paraissant vouloir escalader le ciel, ils préfigurent l'attitude de l'amoureux lorsqu'il aura atteint leur sommet. Cette première vision provoque une réaction contradictoire, au découragement qu'elle semblait devoir inspirer succède l'audace qui égale et surmonte les cimes, au moins en imagination. La situation est ainsi une première fois radicalement renversée :

Mon cœur s'enfle contre ces mons,  
Se fait lui mesme une montaigne  
Sy hault que, comme en la campagne,  
Il void ses roches dans un fons. (vv. 13-16)

- 37 Des renversements analogues vont jalonner l'ascension :

Il est temps que hardi je monte  
Que le second plus bas surmonte  
Le premier plus hault de mes pas. (vv. 34-36)

Et plus loin :

Je n'ay peur qu'au hault de ce mont  
De cestui-cy la fiere teste  
Ne soit que le pied d'un second (vv. 185-187)

- 38 Ce déplacement physique dans l'espace n'est que l'image de l'échelle platonicienne de la beauté :

Ainsy l'invincible beauté  
Cause de ma belle entreprise  
Faict qu'à ses piedz est surmonté  
Le beau qu'auparavant on prise. (vv. 193-196)

- 39 À l'ascension du poète s'oppose enfin la fuite du ciel. D'Aubigné retrouve alors le thème usé de la poursuite amoureuse et multiplie, pour l'exprimer, le jeu des parallélismes et des reprises antithétiques :

Mais pourquoy le ciel poursuivy  
A voulu se voyant poursuivre  
Fuir plus que je n'ay suivy,  
Plus monter que je n'ay peu suivre ? (vv. 201-204)

- 40 Un dernier renversement se produit au terme de l'ascension, ce n'est plus le cœur qui s'enfle comme la montagne, c'est le ciel qui imite la montée du poète pour se dérober à son approche (vv. 34-36) :

Le ciel de soupson reffroigné  
Sy puissant n'a il point de honte  
De fuir et s'estre esloigné  
Et monter ainsy que je monte ? (vv. 209-212)

- 41 La dialectique du haut et du bas peut s'exprimer aussi par des images corporelles ; à l'opposition courante de la tête aux pieds s'ajoute celle de la tête au ventre, symbole de tout ce qui rampe. L'image du ventre s'attache d'abord aux vipéreaux aux pieds de la montagne (vv. 54-56), puis aux monts intermédiaires (v.126) que domine la cime suprême.
- 42 D'autres images symbolisent de façon plus dramatique la menace de mort qui accompagne l'ascension. Ainsi, la foudre semble arrêter la montée des monts intermédiaires (vv. 117-119) et s'acharne sur la plus haute cime (vv. 153-156).
- 43 Cependant, les arbres qui croissent sur ce sommet semblent paradoxalement la faire reculer :
- Faictes suivre voz rejettons  
Le fouldre aussy qui se retire. (vv. 179-180)
- 44 Enfin, le poète, lui-même foudroyé, ne renonce pas à son entreprise :
- Ainsy jamais je n'ay ployé  
Rien que le ciel ne me mestrise  
Je tourne mort et fouldroyé  
Le visage à mon entreprise. (vv. 241-244)
- 45 L'ascension n'est plus à ce moment qu'une étape provisoire dans l'escalade du ciel. L'envol sera précédé, comme dans la tragédie, d'une longue délibération. Il s'agit d'un double regard vers les sommets dépassés, les beautés inférieures et vers le ciel qui se dérobe encore. Nous retrouvons l'opposition fondamentale entre l'élan vers le ciel et le mépris qui s'adresse aux valets et aux satisfaits. Le combat avec l'Amour naîtra alors de la jalousie de l'Amour à l'égard de l'audacieux qui se revêt de plumes comme Icare. L'imagination de d'Aubigné a éprouvé le besoin d'ajouter au mythe traditionnel ce corps à corps ; le passage de l'action possible au mythe est souligné par le passage du présent au passé simple et aussi par un retour à la troisième personne (l'amant) :
- De cent chaisnons de diamant  
Il mist d'une fine surprise  
Les poins et les pieds de l'amant  
Hors l'espoir de son entreprise. (vv. 273-276)
- 46 Cependant, dans la riposte de l'amoureux, nous revenons brusquement au moi :
- Et moy maulgré tous ses efforts  
L'empoignay par la bandollière (vv. 277-278)
- 47 Il est possible que ce retour soit encore plus brutal car le texte du manuscrit, malheureusement peu sûr, était :
- Il mist...  
Les poins et les pieds de l'amant  
Hors l'espoir de *mon* entreprise.
- 48 Quoi qu'il en soit, le recours au mythe ici joue un rôle analogue à l'affrontement avec le démon dans les Stances I : il signale le paroxysme de l'effort, comme la tentation le paroxysme du déchirement. Ce détachement de la réalité quotidienne peut se comparer au rôle fonctionnel de la coupole, à son envol dans l'église baroque.
- 49 En dépit de la netteté et de la vigueur du mouvement d'ensemble, il y a parfois un certain flottement dans l'emploi des symboles qui peuvent n'être que de simples prétextes à évoquer les souffrances de l'amour, comme les torrents et les sources d'alun et de soufre. Cependant, par-delà leur convention quelque peu précieuse, le poète sait retrouver les valeurs poétiques des grands symboles élémentaires comme celui du feu, par exemple,

jouer de ses contradictions naturelles pour accompagner le projet d'ascension. Ainsi, le feu que l'amour attise, évoqué dès le vers 12, sera à la fois l'élan de la volonté, le moteur de l'action et l'agent destructeur du corps amoureux. Situé dans le regard, il exprime d'abord toute l'ambition de l'entreprise :

Je marque du feu de mes yeux  
La plus haulte superbe roche (v 37-38)

- 50 mais il distille les moelles de l'amoureux (vv. 81-87), il est plus chaud que le soufre et plus aigre que l'alun (vv. 97-99) ; cependant, la chaleur qui brûle peut être bienfaisante comme le soleil (vv. 135-136), opposé à la paisible jouissance il est enfin assimilé à l'insatiabilité du désir :

Je brusleroyz où il repose.(v. 230)

- 51 Les symboles empruntés au monde végétal sont utilisés d'une manière plus originale, ils tirent leur valeur de leur opposition à la dureté de la roche nue. Le propre de l'ascension semble être d'abord d'obliger à renoncer à la protection des ombrages bucoliques qui abritent les tendresses trop aisées :

Plus hault le rocher monstre au jour  
Sa durté, sa blancheur cogue  
Nulle feuille en la roche nue  
Nulle couverture en amour. (vv. 109-112)

- 52 Mais les arbres des sommets réunissent paradoxalement la dureté et la tendresse, symboles parfaits de l'amour dont rêve le poète :

De leurs rameaux demy cassez,  
Des branches seiches et menues,  
Comme de leurs bras enlacez,  
Ilz accollent les tendres nues.  
Et leurs piedz verds pour se sauver  
S'enfoncent en la roche dure. (vv. 169-174)

- 53 Cette tendresse s'exprime par l'impératif lyrique :

Recroissez amoureux boutons (v. 177)

- 54 impératif également utilisé dans l'apostrophe au soleil d'amour (v. 133), aux tièdes eaux (vv. 101-104). Dans les trois cas, il correspond à un attendrissement.

- 55 En fin de compte, on peut déceler dans l'ensemble de ces stances une double série d'antithèses : les antithèses externes qui marquent l'ascension et la lutte, et les antithèses internes qui figurent les déchirements et les simples nuances du sentiment ; les mêmes images peuvent fournir tantôt un palier de l'ascension, tantôt un élément du conflit interne, ce qui donne à la structure une certaine ambiguïté malgré la force de l'élan.

\*\*\*

- 56 Les odes que nous allons étudier présentent une structure moins complexe et permettent de saisir avec plus de netteté les traits généraux que nous avons essayé de dégager. L'ode XXIII du *Printemps* semble tout entière constituée par un seul contraste de la jeune belle et de la laide vieille. Cependant, si on la compare à *l'Antérotique de la vieille et de la jeune amie*, publiée par du Bellay en 1549, on mesure aisément tout le progrès accompli dans la recherche de la complication des structures. La composition est chez du Bellay des plus simples : à une série d'imprécations contre la vieille succède un portrait des beautés de l'aimée ; il y a juxtaposition des deux thèmes. Quelques années plus tard, en 1554, dans les

*Odes et Mignardises de l'Admirée*, le poème de Tahureau intitulé *Contre une vieille maquerelle qui avait mesdit de son Admirée*, contient quelques oppositions terme à terme, comme celle de la « bouche baveuse » à « l'haleine savoureuse », mais elles sont noyées dans le flot des imprécations contre la vieille qui demeure le personnage essentiel, et toute la seconde partie est consacrée à la description des pratiques de sorcellerie. Les contemporains de d'Aubigné, et en particulier Sigogne, multiplieront les portraits de vieilles, mais nous n'avons pas rencontré de portraits réunissant systématiquement la vieille et la jeune.

- 57 C'est en effet la succession des contrastes et leur progression qui font l'originalité du poème de d'Aubigné, en même temps que la réunion du grotesque et du lyrique que Hugo ne se permettra guère qu'au théâtre.
- 58 La recherche de la violence par l'accumulation des contrastes est liée, chez d'Aubigné, à une recherche savante de la variété et de la progression. Si, dans la partie centrale de l'ode, il y a opposition strophe à strophe de la vieille à la jeune, ailleurs une même strophe réunit les deux soit avec une prédominance envahissante de la vieille, soit avec un partage égal (vv. 65-72), soit avec une division plus savante encore qui réunit les deux corps dans la première moitié (vv. 73-76) pour les opposer dans la seconde (vv. 77-80).
- 59 À travers la fragmentation du détail, la parenté du registre employé pour chacune maintient une puissante cohésion. L'évocation de la vieille est liée à une richesse particulière du vocabulaire animal : serpent, barbet, orce marin, hacquenée farcineuse, truie, pourceau, codinde en chaleur, vieux brochet, mouches, punaises, poux, araignée. La fraîcheur et la jeunesse sont évoquées plus conventionnellement sur le registre végétal ou sur celui des matières précieuses (soie et satin), auxquelles s'opposent les images de vieux cuir, de peaux rapetassées, de savates propres à la vieille. À celle-ci appartiennent les instruments délabrés de la vie rustique : la charrette mal graissée, la cornemuse sans vent ; au contraire, par le jeu des comparaisons ronsardiennes, un paysage idyllique se dessine à travers les cheveux de l'aimée :

Flottans à tresselettes blondes  
Comme au gré des zephirs les undes. (vv. 85-86)

- 60 De même, au parfum s'oppose la puanteur, au blanc, au rose et au blond la pâleur des lèvres, et surtout un rouge répugnant (choux rouges, vin vomé, couleur de codinde en chaleur). Le jeu des oppositions se marque aussi dans le choix des mots désignant, la même partie du corps : « gueule » et « bouche », « tétace » et « téton qui soupire », « cul ridé » et « fesse ». Mais ce sont les fonctions corporelles de digestion et d'excrétion qui occupent l'essentiel du portrait de la vieille et permettent le progrès dans le temps, allant du repas du soir au vomissement du réveil, mouvement qui figure en quelque sorte la montée du dégoût que le poème doit susciter.
- 61 Ainsi, l'ode qui paraît plus statique que les stances, puisqu'il s'agit d'un double portrait, est animée d'un certain mouvement. Bien qu'elle se situe en apparence sur le plan impersonnel de la description, la première personne apparaît au premier vers :
- Que je te plains, beauté divine  
repris à la dernière strophe (v. 173).
- 62 Cette reprise souligne un caractère nouveau de la composition : le caractère circulaire qui enferme le progrès de la description entre deux plaintes lyriques, la première se développant sur deux strophes, la dernière sur quatre vers. De même, à la comparaison mythologique avec Andromède et le monstre marin de la quatrième strophe répond celle de Vénus et de la Gorgone, dans la dernière. Cependant, même, tout au long de la

description où la jeune et la vieille sont évoquées à la troisième personne, les adjectifs possessifs « ma maîtresse », « ma mie », « ma mignonne » annexent la jeune fille au domaine du moi, la vieille étant l'obstacle à l'amour.

- 63 Un autre moyen d'échapper à la pure description est l'appel répété aux témoins invités à partager les réactions du poète (vv. 74, 97, 101, 113), procédé facile qui relève du style du conte, mais n'en communique pas moins un certain mouvement à l'ensemble. Plus habilement et plus spontanément, le lyrisme jaillit au cœur de la description ; quand l'amoureux imagine les tétons de la belle dépassant les draps :

Helas ! qui retiendra sa bouche,  
Pour en la trompant doucement  
La baiser cent fois en dormant ! (vv. 134-136)

- 64 D'Aubigné sait alors ménager le maximum de contraste, si l'on en juge par les vers qui suivent immédiatement :

Ce cul ridé à ma maitresse  
Imprime, touchant sa fesse,  
Mille coches...

- 65 Ainsi, le contraste et le mouvement progressif se trouvent réunis dans la structure relativement simple de cette ode, dans l'entrelacement habile de ces deux thèmes. Sans doute le portrait de la belle, isolé du contexte et comparé par exemple à la peinture du corps de Cassandre dans *l'Élégie à Jeannet*, peintre au roi, paraîtrait pauvre, mais le seul contraste avec le corps de la vieille suffit à lui communiquer un certain relief.

- 66 Dans l'ode XIV d'un ton fort différent, lyrique, allégorique et moral, nous retrouvons la même alliance de l'antithèse et du mouvement. Mais ici l'antithèse semble se répéter, elle repose sur l'opposition de ce qui passe à ce qui dure. Le progrès est celui d'une série d'analogies se rapprochant peu à peu de la réalité morale qu'elles symbolisent. Ainsi s'opposent successivement le chaste laurier à la parure caduque des chênes superbes, le myrte vert aux roses fragiles, la perle sans défaut aux perles trompeuses, la source pure à celle que souillent les animaux et les nymphes, enfin la cité bienheureuse, fondée sur la justice, à la cité ambitieuse et fragile. Ces couples successifs opposent toujours l'éphémère au durable et chaque image de l'éphémère contient une autre antithèse d'ordre temporel qui fait succéder la corruption de la mort à l'épanouissement de la vie.

- 67 Cependant, l'interprétation morale des images présente de légères variations qui précisent progressivement la signification du symbole. La première image se conclut par :

Les meilleurs, non plus puissans,  
Ont plus de vie et de force, (vv. 27-28)

- 68 Avec les roses et les lys, c'est la fragilité, non plus de la puissance mais de la beauté qui est soulignée. L'évocation des sources souillées précise à nouveau l'importance de la chasteté à peine évoquée par le chaste laurier ; elle réserve au petit nombre les valeurs suprêmes :

O mal assise beauté !  
Beauté comme mise en vente,  
Quan chascun qui se presente  
Y peut estre contenté ! (vv. 77-80)

- 69 La dernière image, celle des deux cités, en rappelant la condamnation de l'orgueil, suggérée au début par l'évocation des chênes superbes, introduit l'idée essentielle de la justice opposée à l'injuste guerre qui ravage la France. Enfin, la strophe finale réunit dans la cité céleste toutes les valeurs humaines (gloire, pouvoir, savoir, beauté, amour).

70 Cette progression calme et lente, l'aspect traditionnel de l'opposition de l'éphémère au durable semblent nous éloigner beaucoup des caractères baroques, si apparents dans les poèmes précédents. Cependant, le regroupement des différents symboles en une unité allégorique, le progrès naturel qui nous fait passer de la forêt à la ville par les jardins et les sources, de la corruption brillante des nymphes de la cour à l'injuste déchaînement de la guerre recèle de violents contrastes. La forêt mélancolique de l'automne, qui semble annoncer l'élégie lamartinienne, contraste singulièrement avec la rage de la populace armée, le meurtre ensanglanté et la rouge cruauté. Comme dans l'ode de la vieille et de la jeune, les animaux répugnants s'opposent à un paysage idyllique de fleurs et d'eau, le vert barbot ronge la rose et le crapaud souille la source. Les contrastes, il est vrai, sont atténués par le rythme léger de la strophe de huit heptasyllabes qui rappelle celui de certaines traductions de psaumes, par le goût des parallélismes et des répétitions lyriques qui reprennent le vieux thème « Ubi sunt ». Mais il y a aussi, comme dans les Stances I, une identification lyrique du poète aux images : au début, le promeneur épouse la tristesse de l'automne ; à la fin, l'apostrophe à la cité bienheureuse est un élan d'extase. À travers la série des contrastes, nous passons donc de l'abattement à l'exaltation, de l'élégie mélancolique au coup de trompette de la victoire qui ouvre l'éternité. Nous retrouvons donc le mouvement volontaire, le dynamisme qui emportait l'amoureux vers le ciel. Ainsi, la réussite et la singularité de cette ode semble en partie résulter de l'intégration du lyrisme dans l'allégorie, intégration beaucoup plus achevée que dans les Stances XX où le symbolisme du détail conservait une indépendance et une ambiguïté relatives.

\*\*\*

- 71 Nous avons donc retrouvé dans ces quatre poèmes une série d'antithèses groupées en général autour d'un contraste fondamental, orientées suivant un mouvement plus ou moins impétueux ; dans deux d'entre eux, le réseau des symboles et des analogies tend à s'intégrer plus précisément à une allégorie générale. Le mouvement qui emporte vers la mort, vers le ciel ou l'éternité, bien qu'il suive une direction ferme, n'exclut pas certains retours, qui apparaissent assez nettement dans l'ode de la jeune et de la vieille, plus discrètement ailleurs où il s'agit plutôt du déroulement d'une tragédie dont l'accomplissement rappelle l'intention ou le présage exprimés au début. Cependant, le dynamisme, l'unité du mouvement qui subordonnent beaucoup plus systématiquement sinon encore parfaitement les détails à l'ensemble nous paraissent caractériser d'Aubigné si on le compare, par exemple, à Ronsard.
- 72 Les stances et les odes de d'Aubigné sont en général tendues du présent vers le futur, parfois le futur antérieur anticipe sur le futur. Rarement le poète s'attarde au passé sinon pour un bref retour en arrière ou pour l'expression du temps mythique. Chez Ronsard, au contraire, le passé - alternant quelquefois avec le présent de narration - occupe la place centrale de l'ode. Ce passé s'encadre entre deux présents ou entre un présent et un futur qui concernent soit le personnage auquel est dédiée l'ode, soit le poète lui-même. Le récit mythique comporte des méandres, des antithèses, des contrastes qui sont rarement organisés dans une progression systématique. Sans doute, comme dans *l'Ode à Madame Marguerite* (Livre I, ode III), le poète, le mythe et le destinataire peuvent-ils être unis assez solidement dans un même combat qui confère au poème son unité structurale. Marguerite, comme Ronsard, comme Minerve abattant les géants, lutte contre

l'ignorance. Cependant, il n'y a pas progression de l'ensemble mais retour final à l'idée ou aux personnages évoqués au début.

- 73 Chez Malherbe, le mouvement peut paraître plus proche de celui de d'Aubigné, par exemple dans *l'Ode pour le Roy allant chastier la rebellion des Rochelois*, à intervalles réguliers réapparaît un même appel à la guerre :

Pren ta foudre, Louys et va comme un lion (v. 2)

Marche, va les détruire... (v. 29)

que couronne l'appel à la victoire, avec le mythe de la destruction des géants qui préfigure assez bien la défaite des protestants. Toutefois, dans la dernière partie, consacrée au poète qui souhaiterait en vain combattre lui aussi et doit se contenter de tresser un chant de victoire, le mouvement initial est abandonné. Même dans la première partie, les raisons successives apportées au roi pour justifier son expédition font prédominer l'argumentation logique, le plaidoyer sur le dynamisme du mouvement. Enfin, les antithèses frappantes, les balancements calculés qui abondent dans le détail sont rarement organisés en une série unique. Le goût de la strophe bien faite, artistement ciselée, tend à isoler le détail.

- 74 Saint-Amant se plaît, comme d'Aubigné, au jeu des contrastes qu'il parcourt d'un mouvement vagabond, *La Solitude* en fournit l'exemple type avec le passage des lieux idylliques au spectacle des ruines hantées de spectres et d'animaux répugnants, avec l'alternance du calme et de la tempête sur la mer. Mais ce mouvement n'a pas de but, il est l'expression de la fantaisie et du caprice, l'exaltation de la liberté. Saint-Amant pousse plus loin que d'Aubigné l'entrelacement du beau et du laid, du lyrique ou de l'épique avec le grotesque ; suivant la mode générale du burlesque, ce contraste se réalise dans le détail même de l'expression comme en témoigne l'évocation du passage de la flotte à Gibraltar. La fantaisie du mouvement ou de l'humour se plie d'ailleurs assez bien chez Saint-Amant à l'unité du cadre chronologique ou spatial, à une certaine rigueur de la composition. Il sait jouer parfois sur des renversements symétriques ; ainsi, dans *l'Epistre à Monsieur le baron de Melay*, la première partie évoque sur un ton burlesque tous les sujets lyriques, épiques, astronomiques qu'il ne traitera pas, et la seconde, naturellement plus longue, célèbre sur un ton épique l'arrivée d'un jambon.

- 75 Ceci nous amène à envisager, au-delà du jeu des structures, l'attitude individuelle ou collective devant la vie qui les ordonne ou les commande. Il est évident que le mouvement qui emporte le poème de d'Aubigné, quel qu'en soit le sujet, est l'expression d'un caractère, d'une tension de la volonté bandée vers son but. Le contraste se présente chez lui comme un combat, comme un déchirement. Même lorsque le sujet lui est relativement extérieur (dans l'ode de la jeune et de la vieille), il ne peut s'empêcher de le conduire jusqu'à un paroxysme, et les stances consacrées à l'ascension, à travers le caractère baroque du sujet, expriment toute l'ambition, l'audace, l'acharnement de son tempérament. Cependant, à travers la diversité des caractères, la différence des époques et des milieux, un même souci d'exploiter dans la direction qu'ils ont choisie toutes les ressources du langage, tous les artifices de la rhétorique se retrouvent également chez Malherbe, chez d'Aubigné et chez Saint-Amant. Rien ne serait plus faux que d'opposer les calculs et les artifices de l'un à la spontanéité des deux autres ; c'est le point d'application, la direction choisie qui diffèrent.

AUTEUR

**HENRI WEBER**

Professeur à l'Université de Montpellier