HAL
open science

Ronsard, Du Bellay et la culture des jardins

Caroline Trotot

To cite this version:

Caroline Trotot. Ronsard, Du Bellay et la culture des jardins. Henriette Levillain. Poétique de la maison, La chambre romanesque, Le Festin théâtral, le jardin littéraire, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 129-142, 2005, Recherches actuelles en littérature comparée, 2-84050-316-6. hal-03992193

HAL Id: hal-03992193

https://univ-eiffel.hal.science/hal-03992193v1

Submitted on 16 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ronsard, Du Bellay et la culture des jardins

Caroline TROTOT, Université de Marne-la-Vallée

Article publié dans *Poétique de la maison, La chambre romanesque, Le Festin théâtral, le jardin littéraire*, Henriette Levillain (éd.), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 129-142.

Les deux poètes de la Pléiade sont associés dans notre esprit aux magnifiques jardins que la Renaissance a inventés, en particulier dans la vallée de la Loire qu'ils ont fréquentée et louée mais aussi dans l'Italie où Du Bellay a séjourné. Les deux poètes ont d'ailleurs évoqué les jardins du château d'Anet construit pour Diane de Poitiers[1]. Ils ont aussi fait figurer dans leurs poèmes des jardins plus modestes, potagers ou jardins d'agrément. Ces jardins sont suffisamment nombreux pour retenir notre attention et les remarquables travaux de Michel Simonin, de Danièle Duport et de Marcel Tetel[2] ont déjà signalé leur importance dans la poétique de nos auteurs. On rappellera ces acquis et on cherchera à comprendre pourquoi l'usage métaphorique[3] du thème du jardin est un moyen privilégié de l'expression des poétiques de nos auteurs.

Une esthétique de la *mimesis*

Michel Simonin a démontré que la *Deffence et Illustration* inaugurait l'usage du mot culture dans son sens intellectuel, grâce à l'emploi de métaphores filées dont le passage essentiel est le suivant :

> [Les anciens Romains] en guise de bons agriculteurs, ont premierement transmu[é leur langue] d'un lieu sauvaige en un domestique : puis affin que plus tost et mieux elle peust fructifier, coupant à l'entour les inutiles rameaux, l'ont pour echange d'iceux restauree de rameaux francs et domestiques, [p. 130] magistralement tirez de la Langue Grecque, les quelz soudainement se sont si bien entez et faiz semblables à leur tronc, que desormais n'apparoissent plus adoptifz, mais naturelz. De là sont nées en la Langue Latine ces fleurs, et ces fruictz colorez de cete grande eloquence […] [4].

Les métaphores désignent ainsi l'écriture comme un processus croisant un processus naturel et l'artifice d'un travail. La greffe est une opération de jardinage qui domestique la nature. Comme le remarquent Marcel Tetel et Danièle Duport, le jardinage « privilégie l'art sur la

---

[1] Nous citons Du Bellay dans l'édition Chamard et Ronsard dans l'édition Laumonier. Du Bellay, *Les Regrets*, CLIX, vers 7, *O. P.*, t. II, p. 179, Ronsard, *Second Livre des Meslanges*, sonet XIV, vers 5, *O. C.*, t. X, p. 79.

[2] Michel Simonin, « « Poësie est un pré », « Poëme est une fleur » : métaphore horticole et imaginaire du texte à la Renaissance », *in La letteratura e i giardini : atti del Convegno In ternazionale Di Studi Di Verona-Garda (1985)*, Firenze, Olschki, 1987, p. 45-56, Danièle Duport, « *Les jardins qui sentent le sauvage* », *Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz, 2000, Marcel Tetel, « *Enter* chez Ronsard », in *Ronsard en son IVe centenaire*, Genève, Droz, 1989, t. II, p. 127-141.

[3] Sur la métaphore dans la poésie de la Pléiade nous renvoyons à notre thèse *Poétique de la métaphore de la* Deffence et Illustration *de Du Bellay à l'*Abbregé de l'art poétique *de Ronsard*. *Le bal de tant d'astres divers*, soutenue à Paris X-Nanterre en décembre 2001.

[4] Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue françoyse*, I, III, Paris, S.T.F.M., 1997, p. 25-26.

nature »[5]. Il s'agira donc d'utiliser l'art pour donner une image de la nature, de donner une image de la nature dans l'art, ce qui correspond au projet d'ensemble de la poétique de la Pléiade qui fait du poète un inspiré en qui s'exprime une énergie qui circule dans tout le cosmos, mais aussi un artisan laborieux qui s'enferme dans sa chambre pour produire son œuvre au prix d'un labeur acharné. On connaît la fameuse formule de la *Deffence* : « qu'on ne m'allegue point que les poëtes naissent »[6]. La métaphore figure ce processus en donnant l'image du travail du jardinier. Elle offre ainsi une *mimesis* du processus de l'écriture. Le poète est un jardinier qui s'approprie par son labeur l'énergie naturelle pour produire des créations artificielles et artificieuses, des créations artistiques. Le sonnet LXXVII des *Amours* de 1552 témoigne de ce phénomène ; Ronsard déclare :

> Ici je plante une plante d'eslite,
> Qui l'esmeraude efface de verdeur.
>
> Tout ornement de royalle grandeur,
> Beaulté, sçavoir, honneur, grace, & merite,
> Sont pour racine à ceste Marguerite
> Qui ciel & terre emparfume d'odeur.
>
> Divine fleur, où ma vie demeure,
> La manne tombe à toute heure à toute heure
> Dessus ton front sans cesse nouvelét[7].

[p. 131]Le poète crée un poème qu'il assimile implicitement à un jardin d'agrément. Pour cela, il utilise la métaphore horticole « plante[r] une plante ». Grâce à ce groupe verbal, il se désigne d'emblée comme le créateur de ce jardin. La métaphore est discrètement filée par l'emploi du mot « verdeur » à la rime qui signifie la couleur verte mais surtout la vivacité ; la fleur dépasse l'émeraude dans l'éclat de sa couleur parce qu'elle est animée par un processus vital. La rivalité entre les deux ordres signifie le choix esthétique fait par le poète ; le poème devra donner l'image de la beauté vivante, vivace serait-on tentée de dire dans ce contexte. Le deuxième quatrain file l'image en révélant que le référent de la métaphore de la plante est une femme appelée Marguerite et en assimilant en même temps ses qualités à la « racine » de la fleur. Le poème prend dans ces vers une nouvelle dimension ; la métaphore apparaît comme la figure qui peut faire le lien entre le domaine des qualités abstraites et celui du concret de l'image de la plante. Elle développe ainsi les possibilités de la syllepse du nom Marguerite

---

[5] Marcel Tetel, art. cité, p. 129, Danièle Duport, *op. cit.*, p. 10 « Le jardin affirme le primat de l'art sur la nature ».

[6] Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue françoyse*, II, III, Paris, S.T.F.M., 1997, p. 105. Sur le rapport entre travail et inspiration dans la poétique de la Pléiade voir François Cornilliat, « Ardeur et labeur dans la *Défense* », *in Du Bellay*, Actes du colloque d'Angers, éd. G. Cesbron, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1990.

[7] Ronsard, *Les Amours de1552*, sonnet LXXVII, *O. C.*, t. IV, p. 78, vers 3-11.

désignant à la fois une femme, une fleur et une pierre puisque *margarita* signifie la perle en latin, sens que les poètes rappellent fréquemment. La métaphore finale du quatrain portée par le verbe « emparfume » est ainsi la cristallisation de cette dialectique du concret et de l'abstrait puisqu'elle désigne la plus immatérielle des sensations. L'adjectif « divin » qui caractérise la « fleur » au début du tercet confirme cette recherche. Les métaphores du jardinage permettent donc au poète de trouver la juste expression de sa création, expression qui est désormais le lieu « où [sa] vie demeure » et qui devient un lieu de vie éternelle puisque la manne l'entretiendra.

Ce poème confirme donc que les métaphores du jardinage sont bien des métaphores privilégiées de la création poétique dans la poésie de la Pléiade comme l'ont montré les critiques. Les métaphores horticoles donnent la représentation du processus de la création. Mais l'on peut ajouter que cela tient non seulement au thème mais à son adéquation avec la nature même du processus métaphorique. En effet la métaphore permet de s'approprier l'énergie parce qu'elle est mouvement de transfert. En se faisant jardinier, le poète nous fait opérer des déplacements du sens qui animent l'univers poétique, comme les déplacements de plantes vivifient le jardin. La métaphore nous oblige à établir des va-et-vient entre le sens propre et le sens figuré, le référent et l'image, le concret et l'abstrait, qui sont la figure même de la vivacité dans le poème. Telle est la manne poétique, ces trajets du sens que chaque lecture accomplit et qui font du poème l'image éternellement vivante du poète. Le choix de ce thème est particulièrement révélateur d'une poétique, parce qu'il illustre non seulement ses principes fondamentaux mais aussi le mode de fonctionnement de la figure même qui l'exprime.

[p. 132] C'est d'ailleurs ce que montre l'analyse du passage de la *Deffence* que nous avons cité. Grâce au transfert, la métaphore réalise une opération analogue à celle du jardinier puisqu'elle transporte un mot d'une réalité à une autre sur laquelle elle le greffe. La lexicalisation du sens du mot culture est l'illustration d'un processus complet semblable à celui décrit dans notre citation. La métaphore de la culture a transporté l'image de son activité, des champs à la littérature, au point qu'elle paraît désormais propre dans ce nouveau domaine. La greffe a pris. La métaphore a créé une polysémie d'abord littéraire puis lexicale.

Si la métaphore horticole est un agent privilégié de l'expression de la poétique de nos auteurs c'est aussi qu'elle offre, en particulier à travers le thème floral, une solution à leur recherche de représentations. L'une des fonctions essentielles de la métaphore est effet de « mettre sous les yeux » de rendre évident ce qui ne l'est pas. L'usage des métaphores des fleurs, mais aussi des arbustes et des arbres, permet de donner une image de réalités absentes,

abstraites ou imaginaires, même si cette représentation n'est pas de même nature que l'image picturale et qu'elle est plus fugitive et imprécise, et peut-être devrait-on dire parce qu'elle est plus immatérielle. Ainsi les poètes font-ils des fleurs la métaphore même de la figure en s'appuyant sur la tradition des fleurs de rhétorique qui leur vient de l'Antiquité. Du Bellay dédie l'*Olive* à Marguerite avec ces mots :

> Prenez en gré ces poëtiques fleurs.
>
> Ce sont mes vers, que les chastes Carites
> Ont emaillez de plus de cent couleurs
> Pour aller voir la fleur des Marguerites.[8]

La métaphore associe la poésie à une représentation dont le vers 13 souligne la dimension visuelle. En même temps, la reprise de la métaphore de la fleur appliquée à la femme vertueuse, caractérisée par sa « grandeur » au début du sonnet, dit que les images ne sont que des médiations qui unifient le cosmos poétique. Il n'en reste pas moins que les fleurs métaphoriques sont des instruments privilégiés dans la recherche de l'évidence poétique. Elles permettent de cristalliser la dialectique du sensible et de l'intelligible qui est à l'œuvre dans les poèmes de nos auteurs. Le thème du parfum des fleurs que l'on a repéré dans le sonnet LXXVII des *Amours* de Ronsard en est une expression privilégiée. Les vers consacrés par Du Bellay aux jardins du château d'Anet montrent que le jardin réel joue aussi ce rôle de mise en rapport du concret et [p. 133] de l'abstrait. Le jardin apparaît en effet sur le même plan que les autres éléments du château qui :

> Rapportant de l'antiq' le plus parfait exemple,
> Monstrent un artifice & despense admirable[9].

Dans la pensée de la Renaissance, le visible renvoie donc toujours à l'invisible. Il révèle l'intention du créateur et le poète utilisant métaphoriquement le jardin opère un trajet mental symétrique de celui du créateur de jardin qui fait de son œuvre le miroir de son projet.

On peut aussi ajouter que, conformément à la théorie aristotélicienne, le transfert métaphorique n'est pas seulement déplacement d'un sens à l'autre, d'une réalité à l'autre, il est actualisation de ce qui n'existe qu'en puissance sans lui[10]. Ce que réalise la métaphore horticole de la *Deffense* c'est l'actualisation du projet de la Pléiade. Elle donne proprement existence au désir d'une *translatio studii*, d'une transplantation culturelle. La formulation métaphorique donne vie au projet ; elle le réalise en même temps qu'elle le manifeste.

---

[8] Du Bellay, *L'Olive*, *O. P.*, t. I, p. 10, vers 11-14.
[9] *Id.*, *Les Regrets*, CLIX, *O. P.*, t. II, p. 180, vers 10-11.
[10] Aristote, *Rhétorique*, 1411b.

Ainsi en même temps que la question de la *mimesis*, la métaphore horticole permet-elle aux poètes de poser indissociablement la question de l'imitation. Car s'ils se conduisent comme les jardiniers pour construire une représentation de la réalité, ils imitent leurs prédécesseurs en reprenant ces métaphores et celles-ci opèrent une mise en abyme du processus même de l'imitation. C'est cette piste que l'on voudrait approfondir maintenant.

Une esthétique de l'imitation.

Michel Simonin, Marcel Tetel et Danièle Duport ont mis en évidence de nombreuses sources auxquelles nos auteurs ont puisé ces métaphores. Ils ont rappelé en particulier que l'association du travail poétique à celui du jardinier était ancienne et que chaque paysage symbolisait depuis l'Antiquité un style poétique. On trouve encore chez Ronsard des recueils poétiques intitulés *Bocage* qui offrent l'esthétique variée d'un style intermédiaire et Du Bellay écrit dans le même esprit les *Divers Jeux rustiques*. D'une façon générale, la mise en évidence de cette dimension d'imitation montre que la représentation du réel passe par l'imitation des Anciens. La thématique du jardin met ainsi doublement en valeur le rapport de l'art avec la nature ; non seulement le jardin est le lieu d'une domestication de la nature, de son asservissement au projet [p. 134] d'un jardinier mais de plus ce jardin est un *topos*, une représentation plutôt que la réalité même qui ne semble pas exister en dehors de ce mouvement réflexif. Ainsi, c'est en cultivant ces représentations, en les imitant par un travail qui assimile à nouveau le poète au jardinier, que l'écrivain donne une image ressemblante de lui-même et donc de l'énergie qui anime à la fois le cosmos et le poète. Danièle Duport a analysé la façon dont Ronsard reprenait ces *topoi* pour développer une esthétique de la variété, centrale dans le projet de représentation de la réalité de la Pléiade[11]. C'est sur cette piste que nous voudrions avancer en étudiant quelques exemples de ce travail d'imitation et de différenciation en confrontant les pratiques de Ronsard et Du Bellay.

Les premiers jardins que l'on rencontre dans l'œuvre de nos poètes sont ceux de la poésie amoureuse. Dès l'*Olive*, Du Bellay écrit :

> Le beau cristal des sainctz yeulx de Madame
> Entre les lyz & roses degoutoit,
> Et ce pendant Amour, qui le goutoit,
> En arrousa le jardin de mon ame[12].

---

[11] On renverra aux analyses que Danièle Duport consacre par exemple p. 18-22 de *Ronsard et la poétique …,* ouvr. cité, à « l'Elegie à Loïs Des Masures Tournisiens », figurant au tome X des *O. C.*, p. 362. On comparera utilement ce poème au « Moretum de Virgile » des *Divers Jeux rustiques* de Du Bellay, *O. P.*, t. V, p. 7 sqq, dans lequel le jardinier est loué parce qu'il sait « les plantes disposer », vers 95, puis faire avec les herbes la « saulse […] Qui MORETUM en latin se disoit », vers 159-160.

[12] Du Bellay, *L'Olive*, sonnet LXXIII, *O. P.*, t. I, p. 89, vers 1-4.

L'allégorie de l'Amour nous renvoie autant au *Roman de la Rose* qu'à la mythologie restaurée. De plus l'association des lys, des roses et du jardin de l'âme font écho au *Cantique des cantiques* dans lequel la bien-aimée déclare « je suis le narcisse de Saron,/ le lis des vallées » et son bien-aimé répond : « Comme le lis entre les chardons, telle ma bien-aimée entre les jeunes femmes» (Cant 2, I-2) et ajoute

> Elle est un jardin bien clos
> Source des jardins,
> puits d'eaux vives,
> ruissellement du Liban. (Cant 4, 12 et 15)

Ce texte a lui-même été maintes fois commenté au cours du Moyen Âge et le poète peut aussi bien se souvenir de textes médiévaux que du texte biblique [p. 135] lui-même très présent dans la culture renaissante, comme l'a montré Max Engammare[13], voire même des utilisations faites par Clément Marot ou Marguerite de Navarre, ou encore d'un ouvrage philosophique fondamental pour le néo-platonisme, les *Dialogues d'Amour* de Léon Hébreu[14].

La mention du jardin – la seule du terme même dans l'*Olive* – nous renvoie donc à une poétique de l'imitation. Il reste à comprendre comment elle fonctionne. Les métaphores horticoles sont mêlées à celle du cristal des larmes du premier vers qui est empruntée à un sonnet italien de Salvi. En se mêlant aux fleurs métaphores des beautés de la dame[15], les larmes minérales deviennent la clé d'un processus de fertilisation qui aboutit à la métaphore du jardin de l'âme et qui, à la fin du sonnet, fait « sortir mile amoureuses fleurs » de la terre arrosée des pleurs de la dame, des humeurs du ciel et des larmes du poète.

L'utilisation des métaphores horticoles désigne ainsi le processus de création poétique qui donne naissance à une création vivante et personnelle par l'imitation éclectique[16]. En combinant les différentes sources, Du Bellay exprime sa vision de la poésie amoureuse qui s'appuie sur le sensualisme pour construire une vision mystique de l'amour. En unissant le concret et l'abstrait, le visible et le métaphysique dans un même syntagme, le « jardin de l'âme » est ainsi l'expression aboutie d'une conception personnelle qui se donne par son thème, comme toujours animée d'un processus vital, appelant le lecteur à un incessant trajet entre ses différents pôles. À travers la métaphore finale, la création poétique des « amoureuses fleurs » apparaît par ailleurs comme la production ultime de l'âme fertile. Il ne s'agit donc pas

---

[13] Max Engammare, *Le Cantique des cantiques à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

[14] Pour ces trois dernières sources voir dans le même ouvrage les pages 466 à 480. Le jardin fleuri nous renvoie aussi au *topos* du *locus amoenus* dont E. R. Curtius a étudié le développement au Moyen Age dans *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, Paris, P.U.F, 1956 pour la traduction française, chapitre X : le paysage idéal.

[15] Voir aussi Du Bellay, *L'Olive*, sonnet LXV, *O. P.*, t. I, p. 82-83.

[16] On peut bien sûr voir aussi derrière le dernier vers le rappel des *Métamorphoses* d'Ovide.

ici d'appeler à un ailleurs métaphysique mais, en activant la bipolarité sensible et abstraite de la métaphore, qui renvoie à la bipolarité sensuelle et mystique de l'amour, de faire exister dans la poésie la richesse de ces différentes dimensions. Le rappel discret des *Métamorphoses* d'Ovide dans lesquelles des héros se transforment souvent en fleurs – comme Narcisse par exemple – rappelle le rôle du transfert métaphorique comme métamorphose de soi dans une production extérieure. L'âme du poète devenue jardin peut engendrer la variété métaphorique des mille fleurs, proposée à l'admiration.

Ronsard procède avec le même éclectisme et la même méthode donne un résultat différent puisqu'il s'agit de cultiver deux terroirs différents. Ainsi [p. 135] retrouve-t-on également chez Ronsard des métaphores du jardin qui combinent les traditions médiévale, italienne et biblique mais ce n'est pas le lien entre sensualité et métaphysique, autorisé par la tradition des commentaires du *Cantique des cantiques* et par la lecture allégorique du *Roman de la Rose,* que Ronsard réactive. Ce qu'il retient du texte sacré c'est la sensualité des odeurs[17] et « ceste bouche où vit fertillement / Un mont d'odeurs qui le Liban surpasse » [du sonnet 95] rappelle le début du poème de Salomon[18]. Les vers suivants, tirés du même recueil, évoquent une pensée voisine :

> Du beau jardin de son printemps riant,
> Naist un parfum, qui mesme l'orient
> Embasmeroit de ses doulces aleine.
>
> Et de là sort le charme d'une voix,
> Qui touts raviz fait sauteler les boys,
> Planer les montz, & montaigner les plaines[19].

Il n'est pas impossible d'ailleurs de relier l'idée du denier tercet à celle du verset du *Cantique des cantiques* qui dit « Ses discours sont la suavité même, / et tout en lui n'est que charme » (Cant 5,16). Mais il y a à l'évidence d'autres sources ; celle de la légende d'Orphée par exemple, un poème de Pétrarque qui est le suivant :

> Celui qui dépassait en parfum, en couleur,
> L'odorant et splendide Orient,
> Fruits fleurs, herbes, et ramées (ce par quoi l'Occident
> avait le prix de toute excellence rare),
>
> mon doux laurier, où demeurait toujours
> toute beauté, toute vertu ardente,
> voyait en tout honneur à son ombre

---

[17] *Cf. Cantique des cantiques*, par exemple 5, 1 : « J'entre dans mon jardin, / ma sœur, ô fiancée, / je récolte ma myrrhe et mon baume » ; 5,13 « Ses joues sont comme des parterres d'aromates, / Des massifs parfumés. / Ses lèvres sont des lis ; elles distillent la myrrhe vierge ».

[18] Ronsard, *Les Amours* de 1552, sonnet XCV, *O. C.*, t. IV, p. 94, vers 3-4. *Cantique des cantiques*, 1,2 : « Qu'il me baise des baisers de sa bouche. / Tes amours sont plus délicieuses que le vin ; / l'arôme de tes parfums est exquis ».

[19] Ronsard, *Les Amours de 1552*, sonnet CX, *O. C.*, t. IV, p. 109, vers 9-14.

mon seigneur et ma déesse s'asseoir.

De mes pensers élus, moi aussi fis le nid
dans cette noble plante ; et en feu et en glace
en tremblant et brûlant, j'ai été très heureux.

[p. 137] Le monde était rempli de ses parfaits mérites,
Lorsque Dieu, pour en orner le ciel,
La rappela à Lui, car elle était divine[20].

On notera aussi des échos entre ce poème et le sonnet LXXVII étudié précédemment. On voit pourtant à quel point l'utilisation du thème de la plante odoriférante est différent. La tension dramatique pétrarquienne est totalement absente du sonnet à Cassandre. De fait, l'assimilation de Laure au laurier permettait à travers le thème du parfum de distiller la subtilité d'une beauté immatérielle qui menait logiquement à l'assomption finale. Le parfum qui sort de Cassandre assimilée à un jardin de senteurs par les métaphores ne dématérialise pas la réalité, il en fait un monde poétique. Métaphorisée, la femme devient une nature idéale, un jardin des délices. Et du même coup, elle est source du « charme », du *carmen* poétique qui domestique le monde en le pliant aux exigences du poète dans le dernier tercet. Si le laurier pétrarquien n'est le « nid » du poète que pour un moment nécessairement dépassé, le jardin ronsardien est au contraire le lieu même où se réalise la poésie et elle seule est l'abstraction qu'il faut saisir, un parfum qui reste sensible, comme la parole portée par la voix.

Un autre emploi de la métaphore du jardin dans les *Amours* de Cassandre confirmera ce fonctionnement. Le sonnet XLI des *Amours* de 1553 déclare :

Ha, seigneur Dieu, que de graces ecloses
Dans le jardin de ce sein verdelet,
Enflent le rond de deus gazons de lait,
Où des Amours les flèches sont encloses !

Je me transforme en cent metamorfoses,
Quand je te voi, petit mont jumelet,
Ains du printans un rosier nouvelet,
Qui le matin bienveigne de ses roses[21].

En transformant la femme en jardin grâce à la métaphore, le poète peut lui-même se transformer et il souhaite dans les tercets devenir une puce dans le corsage de la dame. La figuration métaphorique permet donc de donner une forme satisfaisante au désir du poète. Dire que la femme est un « rosier » c'est lui donner la forme qui permet de la posséder dans le langage parce que la [p. 138] métaphore est à la fois ce qui la désigne et ce qui manifeste la création du poète. En termes aristotéliciens, la métaphore révèle le poète bien doué[22]. Quand

[20] Pétrarque, *Canzoniere*, 337, traduction Pierre Blanc, Paris, Bordas, classiques Garnier, 1988.
[21] Ronsard, *Les Amours* de 1553, sonnet XLI, *O. C.*, t. V, p. 109, vers 1-8.
[22] Aristote, *Poétique*, 59a.

Ronsard reprend donc les métaphores florales et plus généralement horticoles, il cherche avant tout à donner l'image de ce qu'il est lui-même[23].

C'est ce qui apparaît dans le poème « au lecteur » qui accompagne l'édition posthume de 1587 et sur lequel Michel Simonin a fondé son article. Le poème est défini comme une partie de la poésie, comme une plante tirée d'un « pré de diverse apparence »[24]. Cette opération apparaît clairement comme la figuration du travail de l'imitation, par les références aux poèmes homériques et par le développement de la métaphore filée de la transplantation des rejets de la plante-mère :

> Ainsi qu'un mesnager
> Qui veut un vieil Laurier de ses fils descharger,
> Prend l'un de ses enfans qui estoient en grand nombre,
> Et desja grandelets se cachoient dessous l'ombre
> De leur mere nourrice, & le replante ailleurs,
> A fin que ses ayeuls en deviennent meilleurs :
> Apres avoir fouye en terre ceste plante
> Bien loin de ses parens, elle croist & s'augmente.
> Puis de fueilles ombreuse, & vive de verdeur,
> Parfume le jardin & l'air de son odeur.
> Le jardinier joyeux se plaist en son ouvrage.
> Bien cultiver le sien ne fist jamais dommage[25].

L'ambiguïté de la syntaxe de l'avant-dernier vers est riche de sens ; le jardinier aime son ouvrage, mais il aime aussi l'image de lui-même que lui renvoie cet ouvrage. La transplantation opérée par l'imitation et réalisée par les métaphores permet donc de donner une image accomplie de soi, « vive de verdeur », et qui diffuse son essence à l'entour. C'est donc dans la façon dont le poète cultive l'emprunt fait à autrui qu'il devient lui-même. Ronsard ajoute d'ailleurs incidemment que le patrimoine culturel est aussi ravivé par les emprunts. Celui qui est imité est aussi renforcé par la pratique de l'imitation (vers 24). La culture comme activité fait exister la culture comme patrimoine qui est une collection d'individus. Par l'emprunt métaphorique, le poète s'approprie donc l'énergie que les anciens poètes avaient eux-mêmes [p. 139] fait figurer dans leurs œuvres, mais il met en même temps en valeur sa singularité et la leur.

Les jardins que les poètes créent sont d'ailleurs souvent ce qu'Olivier de Serres appellera à la fin du siècle des « bouquetiers », comme si les fleurs que l'on faisait pousser étaient destinées à être cueillies et rassemblées dans des bouquets. Cette obsession du bouquet que l'on trouve chez Ronsard manifeste là encore un rapport entre la nature et l'artifice qui

---

[23] Il faudrait à ce titre consacrer une étude particulière au poème « Le Pin », *O. C.*, t. XV, p. 178 *sqq*.
[24] Ronsard, *Œuvres 1587,* « Au lecteur », *O. C.*, t. XVIII, p. 283, vers 2.
[25] *Id.*, vers 19-30.

donne une part essentielle à l'intervention humaine[26]. Dès la *Continuation des Amours*, Ronsard présente dans le célèbre sonnet « le tems s'en va, le tems s'en va ma Dame », l'art du bouquet comme la transmutation nécessaire qui permet d'échapper à la mort :

> Je vous envoye un bouquet de ma main
> Que j'ay ourdy de ces fleurs epanies :
> Qui ne les eust à ce vespre cuillies,
> Flaques à terre elles cherroient demain[27].

Ronsard reprend ici le *topos* du *carpe florem* dont les multiples sources latines et néo-latines sont données par les éditions critiques. Or la dimension d'imitation qu'il y ajoute ne fait que confirmer la mise en abyme réalisée par la figure. Ronsard a cueilli les fleurs de ses prédécesseurs pour les sauver du dépérissement que constitue un patrimoine qui n'existe plus que pour lui-même. La métaphore du jardin permet ainsi d'exprimer la conception d'une culture vivante, toujours animée de l'énergie mais l'on voit que cette vivacité passe par la médiation de l'artifice que manifeste la métaphore[28]. Il faudrait par ailleurs approfondir la conception du temps que ces métaphores permettent de formuler.

[p. 140] **Une vision de la création** : **l'œuvre de l'homme, la part de Dieu**

D'une façon générale, on peut aussi observer que la métaphore du jardinage exprime le rapport du poète avec ce qui le dépasse dans la création. En le mettant en rapport avec l'énergie naturelle, elle le met aussi en rapport avec Dieu dont la nature n'est que la servante. Ronsard offre ainsi une réflexion capitale sur le jardinage dans le poème « Le Chat », poème qui commence par « Dieu est par tout, par tout se mesle Dieu »[29]. Suivant cette philosophie[30], les plantes sont des signes que l'homme doit déchiffrer :

> Herbes & fleurs & les arbres qui croissent
> En noz jardins, Prophetes aparoissent[31].

Leur croissance dépend non seulement du travail du jardinier mais aussi de la volonté divine. Ronsard raconte ainsi qu'il a essayé avec beaucoup de soin de faire pousser un laurier :

---

[26] Pour la comparaison entre l'activité poétique et la confection des bouquets, voir Ronsard, *Le Proces*, *O. C.*, t. XIII, p. 22, vers 105-115, *Œuvres* 1571, sonet, *O. C.*, t. XV, p. 364.
[27] Ronsard, *Continuation des Amours*, sonnet XXXV, *O. C.*, t. VII, p. 152, vers 1-4.
[28] On pourra voir la référence au jardin jouer d'une manière comparable dans le sonnet XIX des *Regrets* de Du Bellay. Le poète oppose les jardins d'Anjou aux ruines de l'Italie : Je regrette les bois, & les champs blondissans, / Les vignes, les jardins, & les prez verdissans, / Que mon fleuve traverse : icy pour recompense / Ne voyant que l'orgueil de ces monceaux pierreux. » Or à la faveur de cette antithèse Du Bellay opère la redistribution des valeurs caractéristique des *Regrets*. La valeur n'est plus du côté des restes de *l'Urbs*, elle est du côté de la campagne française. Les ruines ne sont plus les vestiges de la culture, elles ne valent que pour elles-mêmes, alors que la campagne avec ses blés, ses vignes et ses jardins dit une nouvelle culture.
[29] Ronsard, *Sixiesme Livre des Poemes*, « Le Chat », *O. C.*, t. XV, p. 39, vers 1.
[30] Sur les signes dans « Le Chat » voir Jean Céard, *La Nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1977, p. 223-225.
[31] Ronsard, *Sixiesme Livre des Poemes*, « Le Chat », *O. C.*, t. XV, p. 42, vers 68-69.

Je cultivois cette plante à toute heure,
Je l'arrosois, la cerclois, & bechois
Matin & soir[32],

Mais il ajoute :

L'homme propose et le Destin ordonne :
Cruel Destin, à mon dam rencontré,
Qui m'a de l'arbre & de mon soin frustré[33].

Le jardinier rencontre donc dans son activité la transcendance divine qui lui envoie des signes qu'il doit déchiffrer. Cette conception du jardinage nous rappelle la situation adamique dans laquelle l'homme cultive et garde l'œuvre divine.

Or le laurier qui couronne les poètes n'est pas choisi par hasard. Il indique clairement la dimension métapoétique du passage. Il s'agit dans cette partie du poème, à travers la fiction du jardinage, de définir la place de la création poétique par rapport à la création divine. On voit que Ronsard articule les deux ordres en soumettant clairement la première à la seconde. La culture [p. 141] du jardin de poésie, dont on tirera les lauriers de la gloire, doit donc se placer au croisement d'ardeur et de labeur, de fabrication et d'inspiration. Elle est une activité qui dépend de l'homme mais aussi d'une force extérieure, comme le jardinage dépend du sol, de la météorologie et de la providence. Le poète doit donc être aussi celui qui déchiffre les signes de Dieu, comme le jardinier déchiffre les signes météorologiques. Le jardin permet de situer la poétique, comme fabrique, création et herméneutique.

Dès lors on comprendra que le jardin soit aussi dans le poème le lieu de la révélation de liens cosmiques. Les soucis – auxquels Ronsard s'est précocement comparé - sont ainsi les « estoilles de la terre, / Ains les soleils des jardins ». Les métaphores tissent dans le cosmos poétique les liens qui unissent dans la Création la terre, le ciel et les hommes. Le Prince image de Dieu sur terre devient aussi de ce fait, le maître du jardin et :

Le jardinier ne pourra faire croistre
Herbe ne fleur sans voir l'œil de leur maistre[34].

Les métaphores permettent de rendre visibles les liens établis par Dieu dans sa création. Elles permettent donc de lire le livre de la création.

Les métaphores horticoles permettent donc de donner une image très complète de la conception de la création que se font nos poètes. Elles montrent que la Pléiade s'est donné

---

[32] *Id.*, vers 76-78.
[33] *Id.*, variante de 78-87 des vers 80-82.
[34] Ronsard, *Mascarades et Bergeries*, « Elegie a la Magesté de la Royne ma maistresse », *O. C.*, t. XIII, p. 145, vers 89-90.

pour but de représenter l'image vivante de la nature et qu'elle a compris que cette vivacité devait s'enraciner dans l'usage que l'on faisait du langage et de ses artifices. La métaphore en créant ou réactivant des dimensions polysémiques et en créant des liens entre divers ordres de la réalité était l'instrument clé de cette culture de la vivacité linguistique.

Cette dimension mimétique qui fait du jardinage la parfaite image de la poétique de nos auteurs est inséparable de leur conception de l'imitation qui définit aussi la culture comme l'activité qui développe le lien entre les œuvres littéraires, qui permet à chacun de définir sa singularité dans le miroir des ressemblances et de la diversité. Enfin, le jardinage apparaît comme l'œuvre parfaitement humaine dans laquelle l'homme collabore avec Dieu, déchiffre la création et en tire le meilleur. La poésie recrée ainsi après la chute le jardin [p. 142] de nos délices[35] qui devient le miroir du labeur et de l'être poétique et l'on pourrait s'y éterniser mais comme le dit Ronsard en imitant Horace dans les Derniers vers : « Il faut laisser maisons & vergers & jardins »[36].

[35] On pourrait utiliser à ce propos la notion de troisième nature créée par Bonfadio : « La nature unie à l'art devient créatrice et semblable à l'art », cité par Michel Baridon, *Les Jardins*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1998, p. 637.
[36] Ronsard, *Derniers vers*, sonnet VI, *O. C.*, t. XVIII, p. A80, v. 1.