

LA POÉSIE ANONYME DU RECUEIL DIT DE MARIE DE MONTMORENCY (MS. ROTHSCHILD 3197 DE LA BNF) (The Anonymous Poetry of the So-called Collection of Marie de Montmorency (ms. Rothschild 3197 from the BnF))

Eduardo Aceituno Martínez*
Universidad de Granada

Abstract : Part of the Rothschild manuscript 3197 from the BnF, an album possibly intended for Marie de Montmorency, is exclusively composed of anonymous poems. It is clearly distinguished from the central section, which gathers pieces from well-known poets of the 16th century. These anonymous verses have not been the subject of any literary analysis so far, even though some of them do not lack merit. After listing the clues suggesting that they were composed by a single author, we will provide a commentary on the most remarkable sonnets, emphasizing their connections to the literary context (French Petrarchism of the 1570s-1580s) and the still evident influence of the great masters of the Pléiade.

Keywords : Petrarchism, Dialogue sonnet, Triple Diane, Étienne Jodelle, Maritime allegory, Erotic dream.

Résumé : Une partie du manuscrit Rothschild 3197 de la BnF, album destiné peut-être à Marie de Montmorency, est composée exclusivement de poèmes anonymes. Elle se distingue clairement de la section centrale, qui concentre les pièces de poètes connus du XVI^e siècle. Ces vers anonymes n'ont fait l'objet d'aucune analyse littéraire jusqu'à présent, même si certains d'entre eux ne manquent pas de mérite. Après avoir énuméré les indices suggérant qu'ils ont été composés par un seul auteur, nous proposerons un commentaire des sonnets les plus remarquables, en soulignant les liens avec leur contexte littéraire (le pétrarquisme français des années 1570-1580) et l'influence encore manifeste des grands maîtres de la Pléiade.

* **Adresse de correspondance :** Eduardo Aceituno Martínez. Departamento de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja, 18071 Granada. (eaceitunom@ugr.es)

Mots-clés : Pétrarquisme, Sonnet dialogué, Triple Diane, Étienne Jodelle, Allégorie maritime, Songe érotique.

Le manuscrit Rothschild 3197 de la BnF a été répertorié sous le nom de « Recueil de poésies françaises, offert à Marie de Montmorency, fille du Connétable » par Picot (1912 : 584-591). Celui-ci souscrit ainsi à l'hypothèse émise par Bouland (1909), qui considère cet album comme un cadeau offert par Henri de Foix à sa fiancée, fille d'Anne de Montmorency, à partir du décryptage d'un poème en acrostiche (f. 153) et de plusieurs monogrammes présents dans le volume. Cependant, Rouget (2019) montre que l'interprétation de ces sigles, très répandus, n'est pas concluante¹. Il estime également que les textes renvoient à la période de 1570-1572, plutôt qu'à 1567, date du mariage de Marie de Montmorency². La partie centrale de l'album est essentiellement composée de pièces d'auteurs connus du XVI^e siècle, contrairement aux sections initiale et finale, où les vers, exclusivement anonymes, ont été copiés par une main différente. Ces vers de la première et dernière sections du recueil sont « composés sans doute ultérieurement [...], peut-être sortis de l'inspiration du possesseur et/ou de la commanditaire de l'album » (Rouget 2019 : 5). Il s'agit de 53 poèmes, pour la plupart des sonnets.

Outre les raisons avancées par Picot et Rouget, un clair indice de la paternité unique de ces vers est constitué par certains poèmes qui semblent une deuxième tentative, une version alternative d'autres pièces voisines, comme le démontre la répétition presque identique de leur vers final. Ainsi, le périple à travers la mer de l'amour culmine avec la collision du navire « contre un roc de rigueur » dans deux sonnets différents³. À deux reprises aussi, l'amant avoue à la dame qu'il ne peut lui offrir que sa « foi » et finit par lui demander : « D'un pauvre serf [enfin] voudriez-vous davantage ? »⁴.

On retrouve également des poèmes adjacents qui partagent un sujet spécifique, comme la flamme intérieure qui brûle l'amant (reprenant également la comparaison avec la salamandre qui habite le feu)⁵, l'invocation de la déesse Diane⁶ ou l'adoration de la vertu⁷. Cela peut s'expliquer par le désir de composer une brève série thématique ou de continuer à explorer les possibilités créatives fournies par un motif. Bien qu'ils ne soient pas contigus, d'autres poèmes traitent également de thèmes ayant une grande similitude, comme la délivrance de la dame par Amour dans le cadre d'un rêve⁸ ou l'oscillation continue entre l'envie de déclarer un amour caché et la peur de le faire⁹.

La répétition de certaines images très précises dans différents poèmes semble également éloquente. On peut citer à titre d'exemples la mention de Neptune en tant que métonymie de

1 Voir à ce propos Tervarent (1963).

2 Dans son étude de la reliure à la fanfare, Hobson (1970 : 5) avait pourtant insisté sur cette date.

3 « Je m'étais embarqué... » (145r^o), « Dans un faible vaisseau... » (145v^o). Étant donné l'extrême irrégularité de l'orthographe et de la ponctuation dans l'album, qui rend souvent difficile la compréhension, nous avons choisi de les moderniser dans toutes nos citations.

4 « Ce beau soleil... » (161r^o), « Esclave du malheur... » (165r^o).

5 « Ainsi que Prométhée... » (147v^o), « Je me plais de brûler... » (148r^o).

6 « Impérière des mois... » (146v^o), « Princesse des enfers... » (146v^o), « Ce que de beau l'on voit... » (147r^o).

7 « Immortel le désir... » (152v^o), « Puisqu'ores je me vois... » (153r^o).

8 « Un soir me souvenant... » (150r^o), « Je pensais voir... » (159v^o).

9 « Ha ! quel malheur ce m'est... » (148r^o), « Un respect importun... » (150r^o).

la mer¹⁰ ; la description de l'amant comme « esclave du malheur »¹¹ ; le laurier que l'amant arbore comme symbole de son dévouement¹² ; les yeux de la bien-aimée transformés en tombeau brûlant¹³ ; et surtout le « temple de la foi » amoureuse, extrêmement récurrent¹⁴, ainsi que d'autres références à un temple métaphorique.

Il faut par ailleurs ajouter la relation évidente que certaines devises insérées entre les poèmes entretiennent avec le contenu de ceux-ci : la phrase « Je vis au feu comme la salamandre » (f. 161r^o) fait écho au premier vers d'une ode, « Je vis au feu » (f. 1v^o), ainsi qu'à la fréquente comparaison avec l'animal légendaire¹⁵. La devise « *Fidei laurus Victoria mortis* » (f. 155v^o) évoque un sonnet où l'amant offre à la dame « le laurier de [s]a foi » (f. 165r^o). Le cas le plus significatif est peut-être celui de la devise « *Entes muerto que mudado* » (f. 3r^o), variante de « *Entes mourir que mudar* » inscrite sur la couverture du cahier, à laquelle renvoie la fin d'un autre sonnet : « Ainsi mon cœur ne peut jamais être outragé / [...] Car vos yeux le verront plutôt mort que changé » (f. 2v^o). Ce lien entre poèmes et devises s'étend même aux dessins : l'un d'eux, qui semble représenter un autel sur lequel se trouve un cœur transpercé et brûlant, apparaît juste au-dessus du sonnet qui commence par ces vers : « Je suis un temple saint où l'amour se retire, / Mon cœur ensanglanté lui sert comme d'autel » (f. 155v^o).

À notre connaissance, ces vers anonymes n'ont pas été commentés jusqu'à présent. Picot (1912 : 585), qui les attribue à Henri de Foix ou à Marie de Montmorency, se borne à souligner qu'ils ont parfois « une facture très incorrecte ». Bien que leur qualité soit effectivement irrégulière, certains d'entre eux ont une valeur esthétique indéniable et méritent d'être tirés de l'oubli. Dans cet article, nous examinerons justement ces échantillons qui semblent particulièrement dignes d'attention. Nous tenterons de mettre en valeur leurs qualités et de les situer dans leur contexte littéraire.

Parmi les divers poèmes dialogués de l'album, le sonnet suivant (f. 151r^o) est sans doute le plus surprenant :

- Qui fut ton père, Amour ? – Ce fut oisiveté.
 - Une douce beauté fut-elle pas ta mère ?
 - Oui, je suis celui-là, fils de la marinière
Qui porte sur le front une divinité.
- De quoi te nourris-tu ? – De l'infidélité.
 - Pourquoi portes-tu donc une flamme meurtrière ?
 - Pour surprendre les cœurs par si douce lumière,
Comme le papillon se prend à la clarté.
- Amour contente-toi, ne trouble plus nos âmes.

10 « Je vis au feu... » (1v^o), « Dans un faible vaisseau... » (145v^o)

11 « Mon astre, mon support... » (153r^o), « Esclave du malheur... » (165r^o).

12 « Je me rends bien heureux... » (3v^o), « Esclave du malheur... » (165r^o).

13 « Lorsque l'enfant Amour... » (146r^o), « Si dedans ce papier... » (161v^o).

14 « Je me plais de brûler... » (148r^o), « Apprenant sous les lois... » (151r^o), « Mon astre, mon support... » (153r^o), « Amour, je prends congé... » (164v^o).

15 Cf. Desportes : « Or je suis salemandre et vy dedans la flame » (*Amours de Diane*, s. XXXIV, v. 12) et le commentaire de Mathieu-Castellani (1975 : 258).

– Je ne puis autrement, les amoureuses flammes
Sont faites pour tromper. – Tu n’es donc pas Amour
Un dieu, puisque tu cours léger à l’aventure.
– Si suis, mais je me perds, puis je rentre en nature
Et comme un jeune oiseau je volette toujours.

Même si le dialogue s’étend du début à la fin, la tension augmente à mesure qu’on passe de l’interrogation neutre, dans les quatrains, à la supplication et au reproche formulés dans les tercets. Deux enjambements très marqués et consécutifs (v. 10-12) semblent souligner le basculement propre à cette discussion naissante. La longueur des répliques suit une gradation identique et croissante dans chaque quatrain, commençant dans les deux cas par la concise déclaration d’Amour, choquante par son cynisme et se concluant sur une note lyrique.

Le poète établit un cadre conventionnel avec les questions sur la filiation paternelle et maternelle d’Amour, avant d’abandonner aussitôt le cours attendu. Bien que la référence à l’oisiveté comme condition favorable à l’émergence du sentiment amoureux soit traditionnelle, ce n’est pas un hasard si elle apparaît également au début d’un sonnet de Desportes (*Amours de Diane*, s. XXXVII) basé sur une approche similaire, c’est-à-dire sur un dialogue sous forme de questions-réponses entre l’amant et Amour : « Amour, quand fus tu né ? Ce fut lors que la terre / S’émaille de couleurs, et les bois de verdure. / De qui fus tu conçu ? D’une puissante ardeur, / Qu’oisiveté lascive en soymêmes enserre » (v. 1-4)¹⁶. Quant à la périphrase désinvolte « fils de la marinière », elle est utilisée par Amadis Jamyn (1973 : 286) dans son *Ode au Roy Charles IX* (v. 156). Néanmoins, notre poète la complète en précisant la nature divine de la mère, bien apparente (v. 4).

Parmi tous les attributs et caractéristiques d’Amour-Cupidon, le choix de l’oisiveté et de Vénus n’est pas innocent, mais conforme au sujet principal, introduit dans le second quatrain. L’infidélité, habituellement considérée comme contraire à l’amour, est ici décrite comme sa « nourriture », son puissant aiguillon. Le sonnet remet ainsi en cause l’idéalisations du sentiment amoureux, mais pas à la manière habituelle de la poésie anti-pétrarquiste, qui s’en prend plutôt à la rhétorique hyperbolique. Il faut tenir compte du fait que le locuteur ne s’adresse pas ici à l’aimée, ce qui permet de proposer une réflexion générale, sceptique et paradoxale, dans une perspective temporelle prolongée : l’amour s’oppose à la constance, étant suscité par des objets de désir successifs, qui le font renaître.

La comparaison au papillon, d’origine pétrarquienne et omniprésente dans la poésie amoureuse de l’époque¹⁷, est ingénieusement associée à la flamme portée par Amour. L’attirance est ainsi considérée comme un piège fatal. Cette idée de tromperie, réitérée dans le premier tercet, est une conséquence logique de l’infidélité signalée : l’amant ne peut éviter de se sentir attiré et de souffrir pour un bien qui s’avérera inconsistant. En prêtant cette vision négative à Amour lui-même, la plus haute autorité en la matière, le poète la présente comme

16 La source est le sonnet « *Quando nascesti Amour? quando la terra* » de Pamphilo Sasso (Vaganay 1903), qui mentionne déjà l’« *occio lascivo* » comme état générateur de l’amour.

17 On la retrouve par exemple chez Baif (*Francine I*, s. CXVII ; *Francine II*, s. XIX), Desportes (*Cléonice*, s. LVII), Jamyn (*Artemis*, s. XLI), La Roque (*Narcize*, s. CLXXVI ; *Caritee*, s. LXII), Birague (*Secondes Amours*, s. XIII). Pour une étude du motif dans la tradition pétrarquiste italienne, voir Manero Sorolla (1990 : 313-317).

une vérité incontestable, à laquelle il refuse de croire malgré tout. En dépit de l'amertume et de la déception qui motivent l'accusation opportune contre Amour (v. 11-12), c'est celui-ci qui a le dernier mot, ferme dans sa légèreté, avec une nouvelle comparaison animalière pour l'illustrer. Tout en avouant le mirage de la fidélité, le personnage revendique son caractère divin.

Les lamentations de l'amant rappellent le traditionnel reproche à l'inconstance de la dame, qui n'est pas formulé ici. Le ton neutre du sonnet préserve son élégance et sa dimension philosophique. Face à l'absence d'illusions sur l'amour, deux attitudes opposées sont confrontées : le dénigrement du sentiment, qui n'empêche apparemment pas son triomphe, et la célébration rituelle, qui ferme les yeux sur les inévitables imperfections.

Le poème qui ouvre l'album (f. 1r^o) présente une situation dialogique similaire :

- Dis-moi de grâce, Amour, qui t'a si mal traité ?
 - Vois-tu pas ? J'ai perdu ma mémoire éternelle
 - Au combat de l'amour d'une paupière belle
 - Dont le feu dans les cieux brûle la déité.
- Où est ton arc puissant, ta flèche de fierté,
 - Ce bras victorieux, cette flamme immortelle ?
 - Hélas, j'ai tout perdu, car ta douce cruelle
 - Par sa fière rigueur m'a mis en pauvreté.
- Sa froideur a glacé le feu de ma lumière,
 - Son cœur a rebouché ma sagette meurtrière,
 - Elle a rompu mon arc d'une foudre d'erreur,
- Et puis après ses yeux ont brûlé mon plumage.
 - Je suis bien aise, Amour, de ton désavantage,
 - Car le mal doit enfin tomber sur son auteur.

Le thème d'Amour vaincu par la dame est certainement plus conventionnel que les répliques ambiguës du dieu dans le sonnet précédent, oscillant entre une défense astucieuse et une confession sereine. Mais là encore, l'approche choisie dans ces vers ne rappelle globalement aucun modèle précis. Il convient simplement de mentionner deux poèmes d'Olivier de Magny qui présentent certains points communs avec eux. Le sonnet CII de ses *Souspirs* consiste en un dialogue entre les mêmes personnages, dans des circonstances similaires, à ceci près que dans ce cas c'est l'amant qui comparaît en piteux état devant Amour : « – Amour las ! je me meurs. – Qui te donne la mort ? » (v. 1). Au début, le dieu fait semblant de ne pas connaître la coupable, avant d'admettre, honteux, qu'il a lui aussi été subjugué par elle. La rencontre décrite dans l'*Élégie d'Amour et de la Sidere* est plus proche de celle de l'album, mais elle ne constitue qu'un épisode du long récit. Les détails abondent : le locuteur rencontre Cupidon qui pleure et gémit dans la forêt, ses armes éparpillées autour de lui. Le dieu raconte alors sa tentative d'assaillir la dame en ces termes : « Mais quand je veux de Sidere approcher, / Et quelque traict sur elle descocher, / Jamais au vif ma flesche ne la touche, / Ainçois soubdain je voy qu'elle rebouche, / Je sens soubdain mes nerfz se desroidir, / [...] Mes desirs vains et mes torches s'esteindre » (v. 99-106). Parmi les ravages

provoqués par la résistance de la dame, on retrouve donc la flèche qui rebondit et les torches qui s'éteignent.

Le premier sonnet de l'album emploie déjà le schéma des questions successives posées par l'amant, suivies des réponses d'Amour. La question initiale fournit les informations essentielles à la compréhension de la scène, sans qu'il soit nécessaire de recourir à une contextualisation préalable. La périphrase élaborée qui fait allusion à la dame (v. 3-4) allie la vision grandiose de l'incendie céleste à une expression raffinée. En témoignent la synecdoque du singulier pour le pluriel (« la déité ») et la louange de la « paupière » en guise de métonymie des yeux, que l'on retrouve par exemple chez Belleau : « Et les rayons sacrez de ta belle paupiere » (*La Bergerie*, s. « Lune porte-flambeau... », v. 8).

L'un des procédés rhétoriques les plus remarquables du poème est la discrète corrélation posée entre les attributs d'Amour, énumérés dans la deuxième question (v. 5-6), et le récit de l'action victorieuse de la dame sur chacun d'eux, dans la réponse (v. 9-12)¹⁸. Cette correspondance n'est pas constante et laisse le champ libre à la nouveauté : la référence au bras cède la place à celle des plumes brûlées, gracieuse réminiscence du mythe d'Icare. Le point le plus significatif du récit est celui des flèches repoussées par la dame. C'est l'expression la plus directe du rejet, une image déjà présente dans le pétrarquisme français depuis ses origines¹⁹. La mise en scène de l'antithèse feu-glace et la métaphore de la « foudre d'erreur », aussi originale que violente, agrémentent également l'énumération. La réplique finale sert de pointe humoristique, grâce à l'incohérence ironique entre la morale apparente (justice a été rendue : Amour est responsable du malheur de l'amant, d'où la satisfaction moqueuse de ce dernier) et le sens de l'allégorie : l'amour du « je » n'étant pas réciproque, toute joie devrait lui être interdite.

L'album contient par ailleurs deux sonnets qui développent une allégorie maritime (f. 145r°, 145v°). Le récit est structuré exactement de la même manière dans les deux cas : le locuteur s'embarque sur l'« amoureuse mer », à la recherche de fortune (premier quatrain) ; divers composants du navire et de l'équipage sont identifiés comme des entités allégoriques (second quatrain) ; le vent favorable cesse, laissant place à une mer houleuse, et l'aventure culmine avec le fracas du navire « contre un rocher de rigueur » (tercets). L'équivalence s'étend donc jusqu'à la pointe finale, ce qui nous autorise à interpréter ces poèmes comme deux versions composées à partir d'une même idée. Nous nous bornerons à commenter brièvement celle qui nous semble la plus réussie :

Je m'étais embarqué sur l'amoureuse mer
Dans un vaisseau de rame en superbe équipage
Afin de rapporter après un long voyage

18 La question qui ouvre le second quatrain n'est pas sans rappeler le premier vers d'un dialogue de Belleau (*Petites Inventions*), « Où est ton arc Amour, ta fleche, ton flambeau », quoique ce poème ne raconte pas la défaite d'Amour face à la dame.

19 Voir l'une des *Estrennes* de Clément Marot : « Garde toy de descocher, / Jeune archer / Pour à son cœur faire bresche, / Car elle feroit la flesche / Reboucher » ; ou Baïf (*Amours de Francine* I, s. LXXXIV, v. 2-4) : « Amour en vain l'assaut, / Car elle de ses traits rebouchans ne se chaut, / Se fiant au bouclier de la chasteté sienne ». Scève raconte aussi l'échec de la flèche de Cupidon dans le dizain 374 de sa *Délie*, se référant cependant à un passé mythologique.

Ce tant riche butin qu'on ne peut estimer.
Mes pensers me servaient de forçats à ramer,
De voiles mon désir, mon espoir de cordage,
Et j'avais pour pilote à dompter tout orage
Mon vouloir qui lasser ne se pouvait d'aimer.
Un temps fut qu'à souhait le vent enflait mon voile ;
Aussitôt que les yeux qui me servaient d'étoile
Me furent recelés par un temps trop obscur,
Aussitôt se mouvant une forte tempête
Le foudre d'un dédain m'écrabouilla la tête
Et mon vaisseau donna contre un roc de rigueur.

Il est difficile de repérer un modèle précis pour ce sonnet, étant donné que tous les pétrarquistes français ont créé des poèmes de ce type. Si l'on s'en tient aux sonnets les plus similaires, il faut noter qu'Agrippa d'Aubigné et Gilles Durant confèrent une signification analogue au rocher²⁰ ; Amadis Jamyn, au pilote et aux rameurs²¹ ; alors que l'énumération elle-même fait penser à Du Bellay²².

Cela étant, une fois que le premier vers a inscrit le sonnet dans la convention allégorique, le reste de la strophe apporte des détails peu fréquents. La métaphore du butin est particulièrement pertinente, car elle enrichit l'ensemble. Le second quatrain cherche à surprendre par l'accumulation débordante d'éléments allégoriques, dégageant une certaine sensation d'arbitraire (les métaphores semblent interchangeable) et de superposition (notamment entre les notions de « désir » et de « vouloir »). Cependant, nous trouvons là l'image la plus originale et la plus réussie du poème, celle des pensées-forçats. En outre, les faiblesses mentionnées passent presque inaperçues grâce à la maîtrise rhétorique : en témoigne l'agilité apportée par le chiasme à double ellipse verbale (v. 6), ou l'opportune hyperbate qui sépare les infinitifs « lasser » et « aimer » (v. 8).

Les tercets développent une deuxième série allégorique, concernant l'attitude de la dame, dans laquelle les métaphores *in praesentia* sont pourtant ménagées, afin d'éviter la confusion et le schématisme. Après l'image conventionnelle des yeux de l'aimée comme étoiles directrices, deux autres, moins courantes, sont réservées à la fin : la « foudre d'un dédain » et le « roc de rigueur », qui se distinguent par leur concision et leur parfaite intégration dans le récit. La consommation spectaculaire du naufrage pousse l'allégorie plus loin que prévu. La conclusion est magistralement structurée en deux temps : à l'imprévu soudain et inquiétant (premier tercet) succède le déclenchement de la catastrophe (second tercet). De plus, la référence au corps de l'amant (v. 13), et non uniquement aux éléments métaphoriques, accentue la violence et dramatise l'impact.

20 « La voile est mise à bas, les plus fermes rigueurs / D'une fiere beauté sont les rocs imployables » (*Hécatombe à Diane*, s. III, v. 7-8) ; « Ferme Roc de rigueur ! où la Nef aheurtee / De mes foibles desirs en mille éclats se rompt » (*Premières Amours*, s. LI, v. 1-2).

21 « Amour est mon pilote, et j'auray pour ramer / Une belle esperance au monde si commune » (*Second volume*, f. 113v°, v. 3-4).

22 « Le nocher suis, mes pensers sont la mer, / Soupirs et pleurs sont les ventz et l'orage, / Vous, ma Déesse, etes ma clere étoile » (*L'Olive*, s. XLI, v. 9-11).

Amour intervient dans un troisième sonnet dialogué (f. 145r^o), où l'amant ne participe plus ; son interlocuteur est un autre dieu, Jupiter. Ici le dialogue fictif est clairement mis au service de l'éloge de la dame :

Amour portait au ciel l'image de madame
Quand Jupiter lui dit : « Que veux-tu faire, Amour ?
– Je veux entrer au ciel. – Retourne en ton séjour
Car cette image porte une mortelle flamme.
– Non ferai, car je veux que ce bel œil enflamme
Les cieus comme un soleil pour éclairer toujours,
Car le mortel ne peut supporter le beau jour
De l'astre de ses yeux qui toute chose entame.
Laisse-moi donc entrer. – Non, va-t'en, car j'ai peur
Que sous cette beauté ne loge une rigueur
Qui ferait que le ciel languirait en servage.
Passe-lui l'Achéron et sans plus m'échauffer
Ôte-moi le pouvoir d'une si douce image,
Car de mon paradis tu ferais un enfer ».

Il faut noter deux possibles sources d'inspiration, dans lesquelles l'idée essentielle apparaît curieusement inversée. La première est l'un des sonnets compilés dans la partie centrale de l'album (« – Hola, hola, Charon. – Qui me demande ainsi ? »)²³. Dans ce sonnet, la rencontre n'a pas lieu aux portes du ciel, mais de l'enfer ; Charon joue donc le rôle de gardien à la place de Jupiter, et c'est l'âme de l'amant malheureux qui vient à lui, au lieu d'Amour. Mais le conflit surgit pour la même raison : l'amant a l'image de la dame inscrite sur son front et Charon ne peut lui permettre l'accès, par crainte d'un bouleversement radical : « Nostre enfer deviendrait un paradis nouveau » (v. 14). Par ailleurs, un sonnet de Flaminio de Birague (*Premieres œuvres*, s. XLI) traite du même sujet. Dans ce cas, l'entrée de l'amant aux enfers a bien lieu, pour la joie des créatures infernales, et c'est Pluton en personne qui doit intervenir, alléguant le même danger : « Me dit : Sors tost d'icy : ce beau Soleil dépeint / Feroit de mon Enfer un Paradis tout saint » (v. 12-13)²⁴. À vrai dire, le voyage d'Amour au ciel et le refus de Jupiter sont moins prévisibles : les deux personnages devront développer leurs raisons, en un argumentaire à travers lequel notre poète fait preuve d'ingéniosité.

Contrairement aux deux poèmes dialogués de l'album déjà commentés, celui-ci commence par une brève phrase qui introduit la conversation. C'est la situation racontée, complexe et insolite, qui l'exige, puisque l'auteur souhaite sans doute ne pas diviser excessivement le dialogue. L'affrontement éclate dès la première strophe. Si la raison initiale invoquée par Jupiter, pour empêcher le passage, est pertinente (l'accès de l'Olympe est interdit aux

23 Ce poème est à son tour une variante du célèbre sonnet de Magny (*Souspirs*, s. LXIV) « Holà, Charon, Charon, nautonnier infernal ! », qui n'a pourtant aucune similitude avec celui qui fait l'objet de notre commentaire.

24 Jodelle conclut également un de ses sonnets par l'exaltation de ce pouvoir transformateur : « Sur nous, ains sur les Dieux, par rigueur et clemence / Faire en la terre un ciel, ou un enfer tu peux » (*Amours*, s. VI, v. 13-14).

mortels), elle doit avant tout être comprise comme le préambule nécessaire au déploiement de la louange fervente. Cette « flamme mortelle » à laquelle Jupiter fait allusion concède à l'image portée par Amour une sorte de souffle de vie, qui rend plus cohérente la position du souverain céleste.

Les trois dernières strophes ne contiennent que deux répliques, exposant les arguments respectifs des adversaires ; d'où l'insistance sur le connecteur « car » (v. 5, 7, 9, 14). Chacune des deux répliques va du refus à une nouvelle exhortation. Leur disposition est atypique, car elles restent séparées par la césure du vers 9, au lieu de se conformer à la division strophique. Cette coupure du vers contribue à évoquer la vivacité de la dispute. En réalité, Amour ne donne pas une, mais deux explications complémentaires : la première réfère au monde céleste (v. 5-6) et la seconde au monde terrestre (v. 7-8), bien que toutes deux se fondent sur l'image des yeux en tant qu'étoile/soleil. Le souhait du personnage révèle la dévotion de l'amant, l'éloge étant renforcé par l'autorité divine. Le pluriel « les cieus » (v. 6) et le singulier « le mortel » (v. 7) contribuent à générer l'emphase appropriée. La métaphore conventionnelle est également rehaussée par la double clôture hyperbolique (« pour éclairer toujours », « qui toute chose entame »), ainsi que par la chaîne assemblée à travers une double préposition (« le beau jour / De l'astre de ses yeux »). Dans le premier tercet, la déification traditionnelle de la dame devient encore plus hyperbolique : non seulement digne du ciel, sa présence y captiverait tous les dieux. Qui plus est, elle n'hésiterait pas à rejeter cet amour, sans doute consciente de sa supériorité, de sorte que sa proverbiale « rigueur » ferait des ravages. Jupiter finit par envoyer Amour en enfer, ce qui fait de ce sonnet la *préquelle* de celui de Charon, avec lequel il formerait un diptyque. La réaction sans égards de ce Jupiter terrifié, sa brusquerie familière, rendent la scène plus vivante, l'imprégnant d'un humour qui prépare la pointe finale. Le lyrisme est fondamentalement préservé grâce aux verbes qui matérialisent la rigueur (v. 10) et le pouvoir (v. 13). Mais toute l'argumentation du premier tercet est avant tout conçue pour que la pointe antithétique, habilement reléguée au vers final, inverse avec brio la transformation de l'enfer en paradis. La fin n'est pas exempte d'ironie, faisant d'une fabulation si dramatique le point culminant de l'éloge de la dame, ce qui laisse entrevoir les peines endurées par l'amant malheureux.

Le poète reformulera à nouveau cette pointe finale au sein d'un cycle de sonnets consacré à la triple divinité Lune-Diane-Hécate. En réalité, ces trois noms n'apparaissent que dans le premier poème, que nous examinerons plus tard. Le deuxième est adressé à la « Princesse des enfers » (v. 1) ; la destinataire reste donc la même, ce que confirmera l'identification à la lune : « Puisque vous commandez au nocturne héritage / Tenant le frein des mois et le voile des jours » (v. 5-6). Une telle assimilation de l'aimée à la déesse infernale permet d'imprimer un sens nouveau à la transformation de l'enfer en paradis, qui serait déjà consommée. La même idée est réitérée à la fin du troisième sonnet du cycle (f. 147r°) :

Ce que de beau l'on voit au cabinet d'amour,
De plus parfait au ciel, ma déesse le porte ;
Le soleil dans ses yeux sa lumière transporte
Et l'Amour vient forger ses dards à ce beau jour.
Il choisit dans son sein son désiré séjour,

L'aurore sur son teint mille roses apporte,
Cupidon de son poil d'une finesse accorte
Va traçant des liens pour lier à toujours.
Mercure descendu de la céleste empire
Écoutant ses discours il commença de dire :
« Ha, j'ai perdu mon heur », se sentant échauffer.
Mais Pluton pendant tout couvert de fumée,
Surpris de sa douceur, d'une envie charmée,
La ravit pour former un paradis d'enfer.

La peur manifestée par Pluton dans le sonnet de Flaminio de Birague se transforme ici en désir devenu réalité. Le poète fait allusion à l'enlèvement de Proserpine, mais les sonnets précédents suggèrent clairement une confusion entre cette dernière et Hécate, également considérée comme la déesse des enfers, et donc une identification réitérée de la bien-aimée avec la « triple Diane ». Ainsi, le sens de ces poèmes repose sur le fait que la destinataire répond au nom de Diane. Puisque son nom n'est plus repris dans la suite de l'album et qu'aucun autre n'y est mentionné, il est impossible de savoir si tous les poèmes s'adressent à la même femme ou si l'auteur envisageait de les intégrer dans un livre d'*Amours*.

Les quatrains sont consacrés à la description des beautés de la dame. L'introduction du sonnet (v. 1-2) surprend par la mention du « cabinet d'amour », endroit fantastique et mystérieux. La référence immédiate au ciel indique que l'image évoque l'univers des idées platoniciennes. Le pittoresque n'est pas étranger à sa grâce, car les différents traits féminins sont présentés comme s'il s'agissait de vêtements sélectionnés dans un vestiaire. Le lyrisme de ces deux vers introductifs réside aussi dans leur syntaxe, grâce à l'inversion qui relègue le sujet et le verbe à la fin, mais aussi à la séparation de deux compléments de même type (« de beau », « de plus parfait au ciel »).

Pour la série des perfections de la dame, l'auteur s'en tient aux lieux communs du portrait pétrarquiste. L'éloge est quelque peu rehaussé par l'énumération d'actions, s'éloignant ainsi de l'uniformité de la description « pure ». Mais ce dynamisme ne brille réellement qu'avec la personnification des éléments atmosphériques (v. 3, 6), moins conventionnelle que le reste des images de la séquence. On pourrait même considérer comme un défaut les références répétées à Amour-Cupidon (v. 1, 4, 7), qui s'adaptent mal à la variété que l'énumération semble exiger.

Le récit dans les tercets est plus frappant, avec l'intervention directe des dieux dans le monde réel et l'identification de la bien-aimée en tant que déesse Hécate-Diane. Après le portrait physique, on peut apprécier le passage à l'éloge de qualités abstraites (« ses discours », « sa douceur »). Le fait que Mercure (premier tercet) et Pluton (second tercet) tombent amoureux de la même dame prolonge l'effet cumulatif des quatrains dithyrambiques, tout en dramatisant l'irruption du second dieu : avec l'enlèvement, Pluton devance brusquement l'autre soupirant divin. Des détails tels que le discours direct, d'une émouvante simplicité (v. 11), ou l'atmosphère sinistre évoquée par la fumée infernale autour de Pluton (v. 12) animent également la scène. La conclusion est surprenante, car elle intègre la bien-aimée dans un récit fantasmagorique et mythologique qui n'explique pas un phénomène réel (ce

qu'on observe, par exemple, dans les quatrains) et qui nie même cette réalité, plaçant la dame aux enfers. L'éloge suprême qu'est l'assimilation à la déesse Diane justifie cette sorte de licence fabuleuse. L'oxymore final du « paradis d'enfer » porte cet éloge à son point culminant, d'une façon originale. La transfiguration de dimensions cosmiques s'opère sous nos yeux, enveloppée dans l'attrait du ténébreux.

Les attributs les plus communs et caractéristiques de Diane (la forêt, la chasse avec ses flèches) ne sont décrits curieusement que dans le premier sonnet du cycle (f. 146v^o), le seul qui désigne la triple facette de la divinité :

Imperièze des mois, ma belle chasseresse,
La reine des enfers, du ciel et des forêts,
Seule unique qui peuz, belle et chaste princesse,
Darder dedans nos cœurs l'argent de tes rais,
Garde de décocher ta flèche vainqueresse
Contre moi, car l'archer Cupidon de ses traits
Tout hérissé de dards, par vos yeux dont il blesse,
A fait sembler mon cœur à un bocage épais.
Si vous êtes au ciel, je ne suis plus en terre,
Aux enfers je m'en cours si l'ombre vous enserre,
Et je sens de vos traits la blessure toujours.
Lune, Diane, Hécate, au ciel, en terre, aux ombres,
Si vous fuyez mon cœur, si vous voilez mes jours,
Je vous irai trouver dans vos cavernes sombres.

Scève introduit le motif dans la poésie française de la Renaissance, avec des comparaisons successives de Délie à Hécate, Diane et la Lune (dizain XXII). De nombreux poètes reprennent le thème de la triple identité à la fin du XVI^e siècle, mettant l'accent comme notre auteur sur le triple royaume : ciel, terre et enfer. Cependant, dans la plupart des cas, il n'y a pas d'identification complète entre dame et déesse, mais une comparaison²⁵. La seule influence qui semble incontestable est celle de Jodelle, qui réalise cette fusion entre la destinataire de sa poésie amoureuse et la triple Diane²⁶. La correspondance posée au vers 12, avec des hémistiches rapportés, semble le calque d'un vers du poète de la Pléiade : « Lune, Diane, Hécate, aux cieus, terre, et enfers » (*Amours*, s. II, v. 13). Jodelle énumère également les domaines de la déesse au début de son sonnet : « Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur, / Diane, au Monde hault, moyen et bas preside » (v. 1-2). Il étend cependant ce schéma ternaire à l'ensemble de la composition, portant la technique des vers rapportés à son paroxysme. Dans le sonnet VII de ces *Amours*, l'amant imagine sa future entrée au paradis ou en enfer, pour proclamer que sa dévotion à la déesse omniprésente

25 Ainsi, Clovis Hesteau de Nuysement (*Amours*, s. VII) et Siméon-Guillaume de La Roche (*Meslanges*, À *Mademoiselle Diane d'Estrée*) louent dans leurs sonnets respectifs les similitudes et la supériorité de l'aimée sur Diane ; Isaac Habert (*Amours*, s. IV) raconte une rencontre où la déesse, bouleversée par la beauté de la dame, lui accorde sa chasteté ; Passerat, dans son sonnet À la lune, invoque la déesse nocturne pour qu'elle fasse connaître sa douleur à la bien-aimée, par le biais d'un rêve. Mathieu-Castellani (2002) commente certains de ces poèmes.

26 Voir l'étude consacrée à ce sonnet par Brunel (1992 : 87-97).

persistera (v. 9-14), ce qui n'est pas sans rappeler les décors esquissés à la fin de notre poème. Ces deux sonnets de Jodelle apparaissent copiés dans la partie centrale de l'album.

Les quatrains de notre sonnet présentent deux anomalies : les rimes croisées et la longue phrase qui occupe les deux strophes. L'accumulation initiale de vocatifs (v. 1-2) donne à l'invocation la gravité nécessaire, permettant d'identifier l'interlocutrice sans qu'il soit nécessaire de la nommer. La plus originale et la plus emphatique de ces périphrases est celle qui ouvre le poème, en raison du titre insolite octroyé à la déesse : Diane régit la succession des mois en qualité de Lune²⁷. Les périphrases suivantes permettent d'introduire des images qui seront développées ultérieurement. La figure mythologique est immédiatement assimilée à l'aimée, par l'éloge hyperbolique (v. 3-4). L'image sophistiquée qui clôt la strophe (« l'argent de tes rais ») combine un bel adjectif substantivé, marque de la Pléiade²⁸, et les métaphores superposées des rayons-flèches issus du regard. Le second quatrain confirme ce portrait spirituel d'une Diane doublement chasserresse. L'amant exhorte la dame-déesse à ne pas l'achever avec ses emblématiques flèches de chasse, après avoir déjà enduré une décharge abondante provenant des yeux²⁹. La comparaison du cœur avec une forêt apparaît également au début d'une chanson d'Amadis Jamyn (1584 : 46r^o), reprenant littéralement le syntagme clé, coïncidence qui ne semble pas fortuite : « Qui veut voir un boccage espais / Ou bien une forest de trais / Vienne voir de combien de fleches / Amour en mon cœur fait des breches » (v. 1-4).

Même si le vers 11 insiste sur l'identité de la chasserresse, sans apporter d'informations nouvelles, les tercets reposent fondamentalement sur sa qualité de triple reine (v. 2). Le vers 12 est le seul qui s'inspire du mécanisme des vers rapportés, adouci d'ailleurs par l'absence de verbes et par le fait que les deux groupes ternaires renvoient à un seul personnage. Le dynamisme associé à la figure de Diane, qui doit se rendre dans ses différents royaumes, motive la fantaisie des persécutions cosmiques, liées sans doute à la mort et proclamées ainsi comme des preuves d'amour³⁰. La catabase évoque le mythe d'Orphée. Les « cavernes sombres », associées à la profondeur de la forêt, viendraient discrètement compléter la série de destinations en principe inaccessibles, indiquée par la multiplication de brèves propositions conditionnelles (v. 9, 10, 13). La pointe est efficace aussi en raison de sa nuance sinistre : chacun des trois derniers vers culmine dans une évocation des ténèbres, liée à une identité différente de la triade divine.

Le thème du rêve érotique, beaucoup plus courant, est développé de manière assez typique dans un autre sonnet (f. 150r^o)³¹ :

27 Voir une image similaire dans le sonnet de Passerat mentionné dans une note précédente : « Et la sœur du Soleil, et la mere des mois » (v. 2).

28 Du Bellay substantive « argent de » afin de décrire la couleur des rivières (*Divers Jeux Rustiques, Chant de l'Amour et du Printemps*, v. 149; *Prosphonématique au roy treschretien Henry II*, v. 106).

29 Dans les sonnets cités de Nuysement et de La Roque, qui comparent la bien-aimée à Diane, la pointe finale repose aussi sur la distinction entre ces deux types de flèches, qui ne proviennent pourtant pas de la même personne. La véritable flèche, attribuée à Diane, se révèle moins puissante que la flèche métaphorique, venant de la dame : « Son trait nous va tuant, et le tien nous conserve » (v. 14) ; « Vous differez d'un point : Diane en ces bas lieux / Ne blesse par ses traits que des bestes sauvages, / Mais ceux de vos regards touchent au cœur des Dieux » (v. 12-14).

30 Cf. Jamyn : « Suivant vos pas mesmes en la nacelle / Du vieil Caron, la mort me seroit belle » (*Oriane*, s. XLII, v. 13-14).

31 La présence de ce thème dans la poésie de la Pléiade et de la fin du XVI^e siècle est analysée par Mathieu-Castellani (1975 : 147-162), Weber (1994 : 361-364), Bokdam (2012), Lionetto (2020).

Un soir me souvenant de la peine meurtrière
Dont Amour par vos yeux tyrannisait mon cœur,
Étonné de mon mal, blâmant votre rigueur,
Un sommeil emplumé me charma la paupière.
Lors il me fut avis qu'une douce lumière
Éclairait au devant d'Amour mon belliqueur,
Lequel vous amenant comme votre vainqueur
Me dit : « tiens, venge-toi de ta belle guerrière ».
Fini qu'il eût ses mots disparaissant soudain,
Je me jette du lit pour baiser votre main,
Votre bouche et votre œil plein d'amoureux encombre.
Mais comme j'étais près de moissonner mon mieux,
Quelque bruit m'éveilla ; lors je vis que mes yeux
Au lieu de vos beautés n'idolâtraient qu'une ombre.

Le premier quatrain fait référence au moment qui précède l'irruption du sommeil, ce qui permet d'établir un contraste expressif entre ces pensées angoissantes préalables et l'extase illusoire. Sur le plan stylistique, il faut noter les épithètes métaphoriques : « peine meurtrière » (v. 1), « sommeil emplumé » (v. 4)³². Les deux expressions sont d'ailleurs intégrées dans des images plus vastes, basées sur la personnification de l'amour et du sommeil, mais aussi des objets de leurs actions respectives : le cœur et la paupière.

Dans la deuxième strophe, la scène d'ouverture du rêve constitue en quelque sorte un nouveau prélude, car la rencontre amoureuse n'aura lieu qu'aux tercets. Sans l'explicitement, le poète parvient à évoquer l'approche progressive du personnage d'Amour : la lumière énigmatique que celui-ci projette, comme aperçue au loin, est ensuite assimilée à la dame. Les mots prononcés par Amour (v. 8) contribuent également à animer la scène. La notion de vengeance semble conforme à la plainte exprimée dans le premier quatrain, mais en même temps son ironie est mise en lumière dans les vers suivants : cette vengeance n'implique aucun préjudice ou intention répréhensible, mais simplement la satisfaction mutuelle refusée jusqu'ici par la dame³³. Le curieux qualificatif accordé à Amour, « mon belliqueur », assure la cohésion en rappelant la caractérisation initiale du personnage³⁴.

La disparition de l'Amour (v. 9) est aussi mystérieuse que son apparition. Une autre précision qui concrétise le récit est la référence au lit : l'amant reste donc au même endroit où il se trouvait au moment de s'endormir, détail qui crée une ambiguïté entre réalité et fiction, soulignant également la continuité entre la frustration et la rêverie libératrice. L'humour subtil qui se dégage de ce type de poème pointe surtout dans le premier tercet, en raison de l'élan qui s'empare de l'amant heureux, proportionnel à la frustration accumulée. Ce transport est évoqué à la fois par le geste frénétique (« je me jette du lit ») et par

32 Passerat utilise une image presque identique dans son sonnet À la lune : « ayant en ton pouvoir / Des songes emplumez la bande charmeresse » (v. 10-11).

33 Dans un sonnet adressé au Songe, Jamyn emploie la même expression : « Par toy je pren de mes maux allegeance, / Du temps perdu et d'elle j'ay vengeance » (*Oriane*, s. XXXIX, v. 9-10).

34 Cf. Guy de Tours : « O belle main, ainçois ô belle nasse, / Où m'emprisonne Amour mon belliqueur ! » (*Second Livre des Souspirs amoureux*, s. XV, v. 3-4).

l'énumération des parties du corps embrassées, avec un mouvement ascendant qui culmine curieusement dans l'œil. Des métaphores élaborées clôturent les vers 11 et 12. La première, l'œil plein d'« amoureux encombre », confirme le sens de la délivrance allégorique de la dame par Amour ; la seconde, « moissonner mon mieux », allie parfaitement espièglerie et délicatesse³⁵.

Le réveil soudain, conclusion inévitable des poèmes de ce genre, est raconté avec une concision troublante (v. 13-14), qui évoque la sensation immédiate du vide. L'émotion que comporte cette déception brutale n'est même pas décrite, étant seulement suggérée par les dimensions de l'erreur fatale. L'opposition au sein du dernier vers parvient ainsi à exprimer le contraste brutal entre la ferveur extrême, évoquée par le verbe « idolâtrer », et son vain objet. Le dernier terme, « ombre », a par ailleurs une évidente connotation lugubre.

Certes, aucun des poèmes analysés ne montre l'audace d'un Aubigné, la virtuosité rhétorique d'un Jodelle ou l'élégance d'un Jamyn, mais cela ne doit pas nous cacher leurs qualités : l'assimilation complète des usages poétiques de l'époque, en particulier des formules et des thèmes les plus novateurs ; la structure soignée de chaque pièce, avec une attention particulière portée à la pointe dramatique ou humoristique ; l'enchaînement d'images avec aisance ; la fantaisie des dialogues et des récits allégoriques. Dès lors, une édition critique de l'album, sur le modèle de celles qui ont été récemment consacrées à des manuscrits similaires³⁶, serait la bienvenue.

BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV. (2004) : *Album de poésies. Manuscrit français 25455 de la BNF*. Colette H. Winn et François Rouget (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- AA.VV. (2009) : *Album de poésies de Marguerite de Valois*. Colette H. Winn et François Rouget (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- AA.VV. (2019) : *Album de poésies des Villeroy*. Colette H. Winn, François Rouget, Stephen Murphy, Jean Balsamo (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- AA.VV. (2021) : *Album Louise de Coligny*. Jane Couchman, Colette H. Winn (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- AUBIGNÉ, Agrippa d' (2019) : *Le Printemps*. Véronique Ferrer (éd.). Genève : Droz.
- BAÏF, Jean-Antoine de (2002-2006) : *Œuvres complètes*. Jean Vignes (éd.). Paris : Honoré Champion.
- BELLEAU, Rémy (1995-2003) : *Œuvres poétiques*. Guy Demerson, Jean Braybrook, Maurice-F. Verdier (éd.). Paris : Honoré Champion.
- BIRAGUE, Flaminio de (1998) : *Les Premières œuvres poétiques* (t. I). Roland Gillot et Michel Clément (éd.). Genève : Droz.
- BOKDAM, Sylviane (2012) : *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France*. Paris : Champion.

35 Comparer avec l'utilisation dramatique par Ronsard d'une image similaire : « La Mort a moissonné mon bien en sa verdure » (*Seconde partie sur la mort de Marie*, s. II, v. 4).

36 *Album de poésies. Manuscrit français 25455 de la BNF* (2004), *Album de poésies de Marguerite de Valois* (2009), *Album de poésies des Villeroy* (2019), *Album Louise de Coligny* (2021).

- BOULAND, Ludovic (1909) : « Poésies offertes par Henri de Foix à Marie de Montmorency », *Bulletin du Bibliophile*, 3 (15 mars), 121-125.
- BRUNEL, Pierre (1992) : *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DESPORTES, Philippe (1959) : *Les Amours de Diane*. Victor E. Graham (éd.). Genève : Droz.
- DU BELLAY, Joachim (1903) : *Œuvres complètes*. Léon Séché (éd.). Paris : Revue de la Renaissance.
(1974) : *L'Olive*. Ernesta Caldarini (éd.). Genève : Droz.
- DURANT, Gilles (1594) : *Les Œuvres poétiques du sieur de La Bergerie, avec les imitations tirées du latin de Jean Bonnefons*. Paris : A. L'Angelier.
- HABERT, Isaac (1999) : *Amours et baisers*. Nathalie Mahé (éd.). Genève : Droz.
- HESTEAU DE NUYSEMENT, Clovis (1994) : *Les Œuvres poétiques. Livres I et II*. Genève : Droz.
- HOBSON, Geoffrey D. (1970) : *Les Reliures à la fanfare : le problème de l's fermé, une étude historique et critique de l'art de la reliure en France au XVI^e siècle*. Amsterdam : G. Th. Van Heusden.
- JAMYN, Amadis (1584) : *Le Second Volume des Œuvres*. Paris : Robert le Mangnier.
(1973) : *Les œuvres poétiques. Premières poésies et Livre premier*. Samuel M. Carrington (éd.). Genève : Droz.
(1978) : *Les œuvres poétiques. Livres II, III et IV (1575)*. Samuel M. Carrington (éd.). Genève : Droz.
- JODELLE, Étienne (2003) : *Les Amours*. Emmanuel Buron (éd.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- LA ROQUE, Siméon-Guillaume de (1983) : *Poésies. Amours de Phyllis et Diverses Amours*. Gisèle Mathieu-Castellani (éd.). Paris : Nizet.
- LIONETTO, Adeline (2020) : « 'Batir sus l'incertain du sable'. Le songe dans les *Amours* (1553) de Pierre de Ronsard », *L'Année ronsardienne*, 2, 39-59.
- MAGNY, Olivier de (1999) : *Œuvres poétiques*. François Rouget (éd.). Paris : Honoré Champion.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1990) : *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*. Barcelona : PPU.
- MAROT, Clément (1993) : *Œuvres poétiques*. Gérard Defaux (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1975) : *Les thèmes amoureux dans la poésie française : 1570-1600*. Paris : Klincksieck.
(2002) : « La figure de Diane dans la poésie baroque et maniériste : de la dramatisation du mythe à sa décoloration », *Albineana*, 14, 149-168.
- PASSERAT, Jean (2021) : *Œuvres poétiques françaises*. François Rouget (éd.). Paris : Classiques Garnier.
- PICOT, Émile (1912) : *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*. Tome quatrième. Paris : Damascène Morgand.

- RONCARD, Pierre de (1993-1994) : *Œuvres complètes*. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin (éd.). Paris : Gallimard.
- ROUGET, François (2019) : « Poésie et sociabilité en France vers 1570. L'album de vers de Marie de Montmorency », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 119^e Année-1, 3-22.
- SCÈVE, Maurice (1984) : *Délie : Objet de plus haute vertu*. Françoise Charpentier (éd.). Paris : Gallimard.
- TERVARENT, Guy de (1963) : « Une cryptographie répandue en France au XVI^e siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 107 (1), 71-79.
- TOURS, Guy de (1878) : *Premières Œuvres et Souspirs amoureux*. Prosper Blanchemain (éd.). Paris : Léon Willem.
- VAGANAY, Hugues (1903) : « Un modèle de Desportes non signalé encore : Pamphilo Sasso », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 10^e Année (2), 277-282.
- WEBER, Henri (1994) : *La création poétique au XVI^e siècle en France : de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*. Paris : Nizet.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Eduardo Aceituno Martínez est docteur en littérature française et enseignant à l'Université de Grenade. Ses recherches se sont concentrées sur les aspects théoriques et créatifs de la poésie française du XVI^e siècle, avec une attention particulière à Amadis Jamyn. Il a également consacré des études à divers écrivains français du XX^e siècle et contemporains, comme Marcel Aymé, Patrick Modiano ou Maryse Condé.

Date de soumission : 15-09-2023

Date d'acceptation : 15-11-2023