

La structure du *Ramelet mondi* de Pèire Godolin : le charme du non voulu ?

Le *Ramelet mondin* de Pèire Godolin, recueil de textes de formes multiples édité à plusieurs reprises et élargi durant toute la vie de l'auteur, laisse la place par sa diversité et sa variété à des interprétations diverses. Dans son article "Le projet du *Ramelet mondin* de Pèire Godolin, 1610-1648 : un temple autour d'un héros absent"¹, Pierre Escudé exprime l'idée que l'édition de 1617 de la *Prumièra floreta*, première partie du recueil que des additions successives viendront compléter, sert d'exemple ou, en quelque sorte, d'"étymon architectural" (1998 : 252) aux sections qui s'ajouteront dans les éditions suivantes. Il donne une interprétation très raffinée de la première édition du *Ramelet mondi*. Ainsi, dans la structure de la *Prumièra floreta*, il distingue plusieurs sections qui se reflètent deux à deux, entourant le noyau du texte comme s'il s'y emboîtait. Nous y trouvons : 1) "la lisière métalinguistique", c'est-à-dire les textes dédicatoires ou explicatifs ; 2) "les poésies du sacré", "Stanças a l'Urosa memòria d'Enric le grand" et les cantiques de Noël ; 3) les pièces "romanesques et fantasmatiques" ; 4) "les personnages et les masques". La cinquième section, qui n'a pas de reflet, est le noyau central de toute la *Floreta* dédiée "à la mort et à ses contrepoints". Selon la conviction de P. Escudé, ce schéma se répète avec plus ou moins de précision dans d'autres *Floretas*, qui sont venues enrichir les éditions ultérieures du recueil du *Ramelet mondi* (Escudé 1998 : 252-254).

Les tentatives de classement, de systématisation et, par conséquent, d'interprétation du contenu du *Ramelet mondi* sont indispensables et la conception de P. Escudé est très suggestive. Toutefois, il souligne lui-même qu'on ne saurait l'appliquer trop dogmatiquement à toutes les *Floretas*. C'est un scepticisme que je vais pousser encore plus loin dans les lignes suivantes. En

effet, je pense qu'il est presque impossible de dire qu'une structure programmée aurait été respectée et je voudrais soulever quelques objections sur certaines des conclusions auxquelles parvient P. Escudé.

Pour éviter toute équivoque, j'adopte la terminologie escudérienne et je désigne par "branches" et par "groupe du début" et "groupe de fin" les différentes sections et leurs deux parties en reflet. J'emprunte toutes les citations du *Ramelet mundi* à l'édition de Philippe Gardy², à laquelle je me réfère non par le numéro de page, mais par l'année d'édition de la *Floreta* concernée et par le numéro, éventuellement par la lettre, que Ph. Gardy a attribué à chaque composition.

La Prumièra floreta (1617)

Examinons tout d'abord la *Prumièra floreta* et ce que P. Escudé considère comme "l'étymon architectural". Ce n'est pas uniquement dans la division en branches, hypothèse dont j'ai déjà parlé, qu'il trouve la structure préalablement réfléchie du recueil, mais aussi dans la symétrie et le dynamisme intérieur du recueil de 1617. Selon lui, la *Prumièra floreta* "avance de pôle thématique en pôle thématique, de forme poétique en forme poétique" (1998 : 252). Ce mouvement est l'expression du dynamisme qui relie les différentes branches dans un ensemble cohérent. La symétrie est exprimée par le fait que "chaque pôle, chaque groupe formel est redoublé sur lui-même et trouve un écho dans l'œuvre, c'est le contrepoint" (*ib.*). Cependant, si l'on soumet les différentes branches à une analyse détaillée, on constate qu'il est parfois très difficile de trouver un lien entre les différents groupes au début et à la fin de la *Prumièra floreta*.

J'estime qu'on ne saurait tirer argument de la première branche des textes métalinguistiques pour affirmer qu'il existe une organisation d'ensemble réfléchie. En effet, je ne considère pas la présence de ces textes au début et à la fin du recueil, et donc non plus leur "reflet", comme un élément caractéristique des seuls recueils de P. Godolin. C'est de mon point de vue un procédé qu'on peut rencontrer dans la majorité des ouvrages publiés à cette époque.

Déjà dans la deuxième branche dénommée "les poésies du sacré", Escudé estime que les "Stanças" 1617/5 et les cantiques de Noël 1617/21-24 sont thématiquement liés. Un tel lien nous

paraît très artificiel : il est indubitable, que les deux groupes célèbrent bel et bien le roi, le premier groupe "le roi terrestre monté au ciel" (1998 : 253) et le second "le roi céleste né sur terre" (*ib.*), mais cette apparence extérieure constitue peut-être l'unique point de liaison. Du point de vue thématique, les "Stanças" sont une élégie pathétique sur la mort d'un souverain qui prend la forme d'une pastorale artistique entrelardée de références très érudites à la mythologie antique. Formellement, il s'agit de 25 strophes de quatre alexandrins (100 vers au total) de rimes embrassées. À l'opposé, il y a les cantiques de Noël, les chansons populaires reprenant par un langage simple le thème de la naissance de Jésus-Christ à Bethléem. Hormis le dernier cantique composé en alexandrins, les vers varient entre octo- et décasyllabes et l'alternance des strophes avec les refrains rythmiques répétés fait de ces compositions des chansons "populaires" typiques. Quelle relation interne y a-t-il entre ces deux groupes de textes de cette deuxième branche ?

La cohérence des deux groupes de la troisième branche, romanesque et fantasmagique, est visible et il ne saurait être question d'en douter. Les compositions 1617/6-9 au début et 1617/19-20 à la fin ont beaucoup en commun. Toutefois, dès la quatrième branche consacrée aux personnages et aux masques, on a du mal à trouver quelque chose de commun dans l'esprit et les éléments essentiels des deux groupes. La branche commence par le quatrain 1617/10 :

Jos le nom de Liris ieu canti ma Drolleta
 Que parés sur las flors del partèrra mondin,
 Coma le Liri blanc, que sòrt de s'esplandir,
 Manja sopas sul cap a la Mamòis neneta. (Godolin 1984 : 41 et 70.)

Qu'est-ce que ces vers (éventuellement la version ultérieure des vers 2-4 du quatrain : "Que mata le renom de tota altra beutat, / Coma le Liri blanc parés de tot costat / Per dessus le Muguet e la Mamòis neneta." Godolin 1984 : 41) ont de commun avec les épigrammes de la deuxième branche 1617/18a-1 ? Il y a dans les deux cas un certain accent populaire de l'expression et de l'image que nous observons par exemple à la fin du quatrain cité : "manja sopas sul cap a la Mamòis neneta"³ ou dans les vers de la première chanson 1617/12a : "un potet (...) / Que petarà sur ta boqueta / Coma quand cridi le gatet"⁴. Néanmoins, je

pense que, comme le disait déjà Robert Lafont⁵, ces digressions sur un ton burlesque et le changement des niveaux linguistiques et thématiques dans la poésie sentimentale de Godolin font partie des principes du procédé "baroque" du créateur et il n'est pas possible de les considérer comme équivalant à la moquerie turbulente des épigrammes 1617/18a-l. C'est valable pour les chansons 1617/12a-f et, évidemment, pour les deux sonnets 1617/11 et 13, qui représentent généralement le lyrisme sentimental de Godolin dans les anthologies. En revanche, les compositions 1617/14 et 15 s'approchent plutôt, par leur thème et leur registre, des compositions romanesques de la troisième branche précédente. Tel n'est pas le cas du "Cant roial" suivant, sentimentalement lyrique et majestueux, qui, par son thème et sa forme, se trouve en quelque sorte à la limite de la branche entière. Où se trouve donc l'unité de cette branche ? Et où sont ses frontières ? Est-elle uniquement formée par les compositions 1617/14 et 15 ou aussi par les chansons 1617/12a-f et les sonnets 1617/11 et 13 ? La liaison, que propose P. Escudé, c'est-à-dire l'élément commun des personnages ou des masques présents dans différentes compositions, me paraît encore une fois trop extérieure et formelle.

Est-ce que certaines ressemblances visibles entre la *Prumièra floreta* et les autres qui se rajoutent par la suite au *Ramelet mundi* ne pourraient pas s'expliquer par des raisons différentes de celles que donne P. Escudé ? C'est ce que j'essaierai de faire à la fin de cette étude.

L'édition du *Ramelet mundi* entre 1621 et 1648/49

Par son organisation, la *Prumièra floreta* devrait être un exemple pour les différentes *Florètas* qui se sont ajoutées aux éditions du *Ramelet mundi* des années ultérieures (cf. Escudé 1998 : 252 et 257). Si nous étudions les différentes éditions, nous constatons que leur ressemblance avec celle de 1617 est un peu éloignée, ce que P. Escudé constate d'ailleurs également dans certains cas.

La seconde édition, de 1621, se distingue déjà de façon significative par son organisation. P. Escudé indique lui-même que la *Segonda floreta* est dépourvue des compositions centrales dédiées à la mort et au néant (1998 : 258). De ses déclarations indirectes, il est possible de déduire qu'il y retrouve néanmoins les différentes branches définies par l'édition exemplaire de 1617,

sans pour autant les spécifier précisément ni définir leurs frontières. Essayons donc de les trouver. La branche 1) des textes métalinguistiques n'est représentée que par la dédicace à Adrian de Monluc 1621/1 et la composition dithyrambique finale sur Godolin 1621/18. Dans la branche 2), les poésies du sacré sont représentées par le poème dithyrambique sur Louis XIII 1621/2 et par deux cantiques de Noël 1621/19-20. Il est vrai que la composition comique "Zefir, Flòra..." 1621/2 n'est pas si éloignée des cantiques de Noël du groupe final par ses concepts simples, son vocabulaire et son refrain répétitif. Pourtant, il faut se rappeler que, selon P. Escudé, ce sont les "Stanças" 1617/51, de caractère solennellement sérieux et majestueux, qui doivent être l'exemple de la deuxième branche et non la courte composition gaie, éloignée de leur esprit. Si nous cherchons les branches 3) et 4), nous ne trouverons que des compositions de types divers se succédant sans aucune logique. Après "Zefir, Flòra..." vient la romanesque "Intrada de Mai" 1621/3, mais aussitôt après elle, nous trouvons le dithyrambique "Salut a las flors de Dama Clamença" 1621/4; on trouve ensuite la composition "Le crocant" 1621/5, qui pourrait appartenir tant à la troisième branche romanesque qu'aux personnages et aux masques de la quatrième branche, etc. À la fin de la *Segonda floreta*, nous découvrons après quelques épigrammes 1621/13a-t, un quatrain descriptif 1621/14, deux sonnets sentimentaux 1621/15-16, "Botada sur la mòrt d'un bon companhon" 1621/17, la célébration de Godolin déjà mentionnée 1621/18 (la seule composition d'un auteur étranger dans l'édition de 1621), deux cantiques de Noël 1621/19-20 et l'ensemble de la *Floreta* se termine par le prologue en prose au ballet 1621/21. P. Escudé se rend compte lui aussi de la diversité chaotique du recueil et, pour le décrire et le systématiser, il adapte le terme de "suavitas" de Leo Spitzer, par lequel il veut exprimer l'interpénétration des thèmes et des caractéristiques de différentes compositions (Escudé 1998 : 258). À cet effet, il prend pour exemple la notion de "flor" plusieurs fois répétée ou le personnage de Guinholet qui apparaît à plusieurs reprises (v. *ib.* les notes 19 et 20). Les mots tels que *ramelet*, *floretas*, *brotonet*, *Flòra* et les noms des fleurs dans la composition 1621/4 apparaissent très régulièrement dans la *Segonda floreta*. Mais est-il possible, dans la poésie du début du XVII^e siècle où les accessoires de l'idylle ont une telle place, et

peut-être même dans la poésie lyrique en général, de considérer l'utilisation du motif des fleurs comme la marque, le signe d'un auteur ? De toute façon, cette réflexion se trouve déjà hors de notre propos, car la question pour le moment n'est pas de savoir comment est organisée la structure de la *Segonda floreta*, mais comment elle correspond à la structure de la *Prumièra*, et force est de constater qu'il n'y a que de lointaines ressemblances entre leurs organisations.

L'édition de 1637, marquée par la précipitation dans laquelle elle a été préparée et imprimée sans l'accord de Godolin, ignore complètement le modèle de la *Prumièra floreta* de 1617. P. Escudé le constate lui-même et il n'est donc pas nécessaire d'en aborder ici l'analyse. En revanche, l'édition de 1638 présente un cas tout à fait nouveau. De cette *Tresièma floreta* de 1638 autorisée par notre poète, P. Escudé écrit qu'elle "est orthodoxe et apparaît d'autant plus dans la lignée des autres œuvres qu'elle est conçue comme une nouvelle origine" (1998 : 263). Il indique aussi qu'"on retrouve ainsi les massifs rituels qui composent chaque *Floreta*, conçus symétriquement" (*ib*), en qualifiant de "massifs rituels" : 1) branche dédicatoire, 2) massifs poétiques, 3) massif de la prose de Carnaval et de Noël (Escudé 1998 : 275, note 32). De ce fait, il abandonne clairement le schéma des branches inauguré par l'édition de 1617. Si nous examinons en détail la structure de la *Tresièma floreta*, en tenant compte de la modification du contenu des différentes branches, nous trouverons de nouveau un mélange varié de compositions de tous les genres et de tous les thèmes, à partir duquel il est difficile de créer des branches cohérentes. Les pièces célébrant la majesté des puissants (le quatrain 1638/3 et le "Cant roial" 1638/4 pour la célébration de Louis XIII, "Descripcion de fontèna Montrabe" 1638/5, célébration de l'Académie des Jeux Floraux 1638/6, de la ville de Toulouse et de ses conseillers municipaux 1638/7 et d'autres) sont suivies de compositions fantasques d'une plus grande étendue "Castèl en l'aire" et "Letra de l'extravagant" 1638/14-15, de chansons bachiques ("Cançons de taula") 1638/16-25, auxquelles succèdent les prologues en prose aux ballets 1638/26 et 28-36 (1638/27 est une composition sentimentale "Cançon de serenada"). Ces prologues se trouvent avec les cantiques de Noël au centre de la *Tresièma floreta* et ne sont suivies que de deux chansons bachiques 1638/40-41, d'épigrammes burlesques 1638/42a-i et

de la célébration de Godolin et de son œuvre par d'autres auteurs 1638/43-52 avec le dictionnaire différentiel annexé de Doujat. Hormis les textes métalinguistiques et les faibles échos des chansons bachiques 1638/40-41, nous ne retrouvons pas dans l'édition cette structure constituée par deux groupes opposés, et cela, non seulement quand nous la comparons avec l'édition de 1617, mais aussi avec l'organisation corrigée ne distinguant que trois branches de la *Tresièma floreta*.

Même dans la dernière *Florèta novèla* de 1648/49, la composition semble indépendante de l'édition de 1617. P. Escudé divise sa structure en un noyau entouré de quatre branches doubles (1998 : 266), c'est-à-dire un schéma identique à celui de 1617. Il précise tout de suite après que seule la troisième branche et le noyau de tout l'ensemble proviennent à proprement parler de l'inspiration libre de Godolin, tandis que les autres branches servent à célébrer et saluer les puissants ou, éventuellement, à faire l'éloge de la création de Godolin.

Rechercher des parallèles entre les groupes des compositions dithyrambiques et dédicatoires ne présente guère de sens. Il n'y a aucun doute que les textes correspondent sur le plan thématique, mais la ressemblance des groupes dans la 3^e branche est encore une fois bien discutable. Si P. Escudé considère que forment le groupe du début de cette branche l'épigramme 1648/12, l'ode "De la mòrt" 1648/13 et le quatrain 1648/14 que lient de façon cohérente les motifs de la vieillesse et de la mort (cf. Escudé 1998 : 266), les cantiques de Noël et les compositions sur le thème de la Vierge Marie et de la Passion (globalement désignés comme *Poèsia devociosa* 1648/30-38) représentent le groupe de fin. Il semble donc inutile de répéter longuement ce que j'ai déjà dit dans la première partie de mon analyse. S'il est en effet possible de trouver un lien entre ces deux groupes dans le thème de la mort, commun aux compositions 1648/12-14 et aux stances finales de la Passion 1648/38 (il faut remarquer que le sujet commun dans la *Prumièra floreta* avait été la célébration du roi !), les cantiques de Noël 1648/30-37, dont le thème est la naissance du Messie et la joie qu'elle entraîne, sont totalement éloignés de la thématique et du caractère des compositions sur la mort. On peut en dire autant sur la forme des pièces mentionnées. Il faut cependant rappeler que le but de notre recherche est de vérifier qu'il existe une ressemblance entre l'organisation

de la *Prumièra floreta* de 1617 (ou de la *Tresièma floreta* de 1638) et celle des éditions suivantes du *Ramelet mondî*.

À la question ainsi posée, nous devons répondre que, pour ce qui concerne la *Florètta novèla*, les branches individuelles ont des thématiques différentes qu'on ne saurait comparer, même si la structure formelle de quelques branches composées de groupes doubles en reflet (dans le cas de compositions dédicatoires) a pu correspondre à l'intention que P. Escudé prête à l'auteur.

Une autre interprétation de la structure du *Ramelet mondî*

À mon avis, les similitudes repérables entre branches et groupes qui les composent résultent du fait que Godolin reprend sans cesse plusieurs sujets thématiques et formels dans sa création. Ce sont, selon les époques : 1) les dédicaces aux puissants qui vont de soi et s'imposent (qu'il s'agisse des nobles, des fonctionnaires du Parlement ou des Capitols), 2) les compositions sentimentales et mythologiques, 3) les épigrammes, 4) les poésies burlesques, 5) les prologues de ballets 6) les cantiques de Noël.

Ces sujets sont ensuite placés l'un auprès de l'autre par l'éditeur, plus ou moins en collaboration avec l'auteur, de façon à donner l'impression de former des groupes. Si l'on pense avec P. Escudé que le *Ramelet mondî* possède une organisation fixe, correspondant à une intention réfléchie par le poète (1998 : 251), il devient alors tout à fait essentiel de savoir comment P. Godolin a participé à la composition de ses éditions. De son contact avec les imprimeurs Arnaud Colomiez et Jean Boude à propos du différend sur l'édition concurrente des années 1637 et 1638, dont P. Escudé⁶ lui-même s'est occupé, il est possible de déduire que les imprimeurs jouissaient une grande liberté pour déterminer l'aspect final du livre. D'autres exemples en témoignent pour la même période : ainsi l'édition des *Pièces nouvelles de Monsieur Maynard*, également chez Arnaud Colomiez, à Toulouse en 1638, a été organisée par l'imprimeur et un ami de l'auteur, sans l'autorisation de celui-ci, qui préparait en outre à Paris une édition similaire et concurrente⁷. Une étude plus approfondie que la mienne de cette question particulière pourrait apporter des conclusions plus assurées. Mais si l'on n'a pas une connaissance claire du rôle et du degré d'influence de l'auteur sur l'aspect final de son ouvrage, rechercher des intentions de composition

dans les différentes *Floretas* ne présente guère de sens et l'on ne pourra qu'émettre des hypothèses.

Et donc je propose à la réflexion cette possible matrice de procédure pour la composition de l'ouvrage : l'éditeur rassemble avec l'auteur, si celui-ci participe à la préparation, les différentes compositions en les regroupant selon le thème ou le genre et ils répartissent ensuite les groupes dans le recueil. Ils savent que l'attention du lecteur sera mieux entretenue par des compositions de caractères variés, que cela évitera la saturation et l'ennui. Voilà pourquoi, ils font alterner des sections de caractères différents en passant des groupes sentimentaux aux groupes comiques, des groupes comiques aux groupes pathétiques, des groupes pathétiques aux groupes d'euphorie religieuse. La structure pourrait donc présenter l'ordre suivant : après les compositions dithyrambiques exprimant un obligatoire respect qui reçoivent la place d'honneur, dans l'introduction, ils inséreront les compositions sentimentales, auxquelles succéderont les compositions comiques, puis les prologues en prose aux ballets, suivis des cantiques de Noël.

Voyons quelle est la succession thématique dans les quatre *Floretas* :

(1617) – 1-4 métatextes, 5 éloge, 6-8 amour, 9 burlesque, 10-13 amour, 14 burlesque, 15 amour, 15 cant royal, 17-18 burlesque, 19-20 amour/burlesque, 21-24 noëls, 25-27 métatextes.

(1621) – 1 métatexte, 2 éloge, 3 amour, 4 éloge, 5 métaphysique, 6 burlesque, 7-9 amour/burlesque, 10-14 burlesque, 15-16 amour, 17 métaphysique, 18 *autre auteur*, 19-20 noëls, 21 prologue ballet.

(1638) – 1-2 métatextes, 3-13 éloge, 14-25 burlesque, 26 prologue ballet, 27 burlesque, 28-36 prologue ballet (+ 1 amour/burlesque), 37a-o noëls, 38-39 prologue ballet, 40-42 burlesque, 43-51 métatextes.

(1648-49) – 1-2 métatextes, 3-11 éloge, 12-14 métaphysique, 15-16 éloge, 17-23 burlesque, 24 amour/burlesque, 25 burlesque, 26-29 éloge, 30-38 noëls, 39 éloge, 40-41 burlesque, 42 *autre auteur*, 43-52 métatextes (Godolin et autres), 53 burlesque, 54 *autre auteur*, 55 chant royal, 56-57 métatextes.

La composition du recueil obéit donc à un système mécanique, fondé sur la logique, qui cherche avant tout à rendre la lecture commode et par conséquent à permettre de mieux vendre l'ouvrage. Une telle organisation ne suppose aucune ambition

créatrice particulière, le classement des compositions ne doit pas nécessairement signifier un message raffiné et codé d'un auteur qui planerait au-dessus du sens du mot et des personnages poétiques. Il s'agit d'un calcul de l'éditeur (et de l'auteur ?) qui tentent de trouver une solution pour classer dans un même recueil des poèmes de thématiques et de formes différentes de telle manière qu'on n'ait pas une impression de chaos. Il ne faut pas s'étonner que le mode de composition dont on a déjà éprouvé une fois l'efficacité soit répété dans les éditions suivantes. C'est l'identité des conditions externes, le parallélisme des réflexions qui conduisent à introduire un archétype répétitif, un étymon.

Mes réflexions ne me conduisent-elles pas à confirmer l'idée de P. Escudé ? Je ne crois pas : comme je l'ai déjà indiqué, l'étymon en question ne représente pas une invention, une caractéristique de P. Godolin, l'expression de sa volonté et de son intention réfléchie. Il ne s'agit que d'une procédure habituelle et on pourrait même dire une procédure indispensable lors de la préparation de l'édition de n'importe quel recueil de vers, tout au moins dans la période de la première moitié du XVII^e siècle.

Josef PROKOP

NOTES

¹ *Revue des Langues Romanes*, 1998, n° 2, pp. 251-277. P. Escudé a approfondi son analyse dans la troisième partie de sa thèse de doctorat soutenue en 2000 : *Lecture du Ramelet Moundi de Père Godolin (1580-1649) : rapports entre pouvoir politique et poétique à Toulouse aux XVI^e et XVII^e siècles*, Th. Doct., Univ. de Montpellier 3, 2000. Mes objections concernent son approche d'interprétation de la structure du *Ramelet mondin* et il n'est donc pas essentiel que je me réfère particulièrement à son article.

² Père Godolin, *Le Ramelet mondin : et autres œuvres*; texte établi d'après des éd. de 1617, 1621, 1637, 1638 et 1647/48, transcription graphique, introd. et notes par Philippe Gardy, Édisud, Aix-en-Provence, 1984.

³ Philippe Gardy explique la tournure de la manière suivante : "manger la soupe sur la tête de quelqu'un, être beaucoup plus grand", Godolin 1984: 70.

⁴ Ph. Gardy explique que l'auteur se réfère au "bruit que l'on fait avec les lèvres pour appeler un chat", Godolin 1984: 70.

⁵ Robert Lafont, "Godolin e l'espaci dau lengatge", *Oc*, n° 209, juil.-set. 1958, p. 131.

⁶ Pierre Escudé, "L'énigme des deux éditions concurrentes du *Ramelet Mondin* de Père Godolin (1637-1638) : un tournant dans l'histoire littéraire toulousaine", *Annales du Midi*, Toulouse, n° 229, janv.-mars 2000, pp. 6-20.

⁷ V. Ferdinand Gohin (éd.), *Poésies de François Maynard, recueil de 1646 et choix de divers autres recueils*, Paris, Librairie Garnier frères, 1927, p. XIII.