

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

Tristan eut conscience que la poésie est avant tout jeu de langage, que les mots quand ils s'épuisent dans leur signification ne peuvent engendrer la poésie, que celle-ci jaillit de leur correspondance incantatoire.

Amédée Carriat, Introduction
à *Tristan l'Hermitte, Choix de Pages*, Rougerie, 1960, p.15.

V ALÉRY LARBAUD, TRADUCTEUR DE TALENT et fin connaisseur des littératures étrangères, s'interrogeait il y a près de trois quarts de siècle sur "trois belles mendiantes"¹, à savoir trois sonnets sur un thème commun, dus respectivement au Bolognais Claudio Achillini (1574-1634), à Tristan l'Hermitte et à l'Anglais Philip Ayres (1638-1712). Le rapprochement fait par Larbaud a été colporté tant de fois par la critique qu'il peut paraître vain de vouloir le reprendre et le resituer dans un contexte européen élargi, voire de l'agrémenter d'une pièce supplémentaire. A vrai dire, l'écrivain lui-même semble vouloir nous y convier. Après avoir observé que "La mendicante" (c'est ainsi qu'il appelle *La Bellissima mendica* d'Achillini) et *On a fair beggar* (le poème de Philip Ayres) semblent "synoptiques", il fait remarquer que *La belle gueuse* paraît contenir "des éléments d'un modèle différent" et il se demande s'il n'existerait pas "un archétype du thème de la Belle Mendicante" (pp.84-85) qui fit au XVII^e siècle "une gracieuse et sensationnelle entrée dans trois des grandes littératures européennes" (p.86)). Pour répondre à son invite, je propose de prendre comme pivot le poème de Tristan et en se déplaçant en amont et en aval de *La belle gueuse* de tenter de réunir certains éléments susceptibles de mieux cerner cet archétype dans ses assises territoriales et historiques et ses instances culturelles, tout en revisitant une pièce du dossier quelque peu négligée.

Au seuil de cette enquête s'impose une rapide synthèse de différents travaux d'érudition fondamentaux, certains très ponctuels, parus au cours du siècle dernier et qui constituent sur ce parcours d'incontournables jalons. Il convient d'entrée de jeu de noter que

la primeur du célèbre rapprochement ne revient pas à Larbaud mais à Pierre Legouis, dans un article consacré à Philip Ayres et publié en 1925 dans la section “Notes et Documents” de la *Revue de Littérature Comparée* sous le titre : “Deux thèmes de la poésie lyrique au XVII^e siècle. *La Plainte écrite de sang* et *La Belle gueuse*”². Philip Ayres était surtout un traducteur dont le principal recueil de travaux, daté de 1687, s’intitule *Lyric Poems Made in Imitation of the Italians, Of which, many are Translations From Other Languages (Poèmes lyriques faits à l’imitations des Italiens, et dont beaucoup sont des traductions d’autres langues* [traduction Legouis]). Parmi ceux-ci figure le poème en question : *On a fair beggar*. Pierre Legouis centre son analyse sur deux traductions citées dans son titre sous leur forme française empruntée à Tristan et observe que si Ayres n’a pas caché qu’il traduisait Achillini dans le cas du premier poème, il omet de le signaler à propos du second. On connaît l’hypothèse qu’il avance alors face à cette “traduction honteuse”, à savoir qu’ “il est curieux que ni Tristan ni Ayres n’aient [...] traduit d’autres pièces d’Achillini que ces deux-là. Cette coïncidence tendrait à faire croire que Tristan a servi d’intermédiaire” (p.147).

L’étude de Legouis ne se limite pas à un simple problème d’attribution. Cet angliciste distingué analyse finement et savamment *On a fair beggar* qui, à ses dires, “passe, à juste titre, pour la miniature la plus parfaite de cette collection” (p.140). Puis, il rédige à la suite une sorte de *Post-scriptum* qui semble être passé inaperçu pendant de nombreuses années. Il y révèle qu’il avait déjà mis la dernière main à son article lorsqu’on lui a signalé l’existence d’un autre poème anglais sur le thème de la “belle mendiante” et antérieur à celui de Philip Ayres : il s’agit de *The Faire Begger* de Richard Lovelace (1618-1657) qui fait partie de son recueil de poésies, *Lucasta*, paru en 1649³, soit un an après les *Vers héroïques* de Tristan. Legouis consacre une page supplémentaire à cette découverte inattendue; il y perçoit “par endroits, l’obscurité caractéristique des disciples de Donne”, tout en observant que “cette poésie d’un amateur sans facilité ne laisse pas de respirer le parfum étrange d’une époque où le don lyrique était général” (p.151). Nous y reviendrons bientôt.

Poursuivons d’abord notre bref panorama de la critique. La même année que Pierre Legouis risquait sa fameuse suggestion, Mario Praz publiait dans la *Modern Language review* deux études sur “Stanley, Sherburne and Ayres as Translators and Imitators of Italian and French Poets”⁴. Dans sa deuxième livraison, Praz réfute l’hypothèse de Legouis

puisque'il s'avère que Tristan a imité plus de deux poèmes d'Achillini et Ayres au moins un de plus⁵. Ce faisant, il dresse une liste fort intéressante de parallélismes entre les vers de poètes italiens disciples de Marino et différents poètes anglais de l'époque des Stuarts. Pas un mot de Lovelace.

Ensuite, à l'exception de l'essai de Valéry Larbaud, c'est le silence à peu près total sur la question⁶, jusqu'en 1960, date à laquelle un critique irlandais revient sur le problème dans un article qui détrône celui de Pierre Legouis, ou plus exactement le nuance et le complète d'informations et de réflexions pertinentes tout en l'inscrivant dans une perspective comparatiste. Il s'agit de l'article de M.J. O'Regan: "The Fair Beggar – Decline of a baroque theme"⁷ qui suit l'évolution poétique du thème, de l'Espagne à l'Angleterre en passant par l'Italie et la France. O'Regan, qui rend hommage au travail de pionnier de Pierre Legouis, ne répertorie pas moins de "neuf poèmes, œuvres de six poètes de quatre nationalités différentes [qui] attestent la popularité de ce thème" (note 1, p.186. *Je traduis.*). Selon lui, le premier en date serait *Una Dama que Pedia Joyas* ("Une dame qui quémande des bijoux") composé par le poète espagnol Quevedo entre 1608 et 1613⁸. Son analyse vise à démontrer comment, de baroque qu'il était chez Quevedo, le thème perd peu à peu de sa munificence et de son exubérance au profit de l'ingéniosité et de l'artifice de l'expression, mariniste ou précieuse, chez Achillini, Tristan et Malleville pour se faire plus concret, plus séculier chez Lovelace et chez Ayres, sous l'influence des poètes métaphysiques anglais.

Legouis et O'Regan sont donc les seuls à trente cinq ans d'intervalle à parler de la contribution de Lovelace au motif de la belle mendicante. Il est pour le moins curieux que Valéry Larbaud, dans son essai qui date de 1932, ne fasse aucune référence à Pierre Legouis qui selon toute évidence fut le premier à se pencher sur le sort de "cette belle mendicante internationale" (p.148), d'autant plus que, soulignant la naturalisation subtile de son modèle italien par le poète anglais, le critique note que celui-ci avait "sous les yeux [...] une blonde compatriote, semblable à celle qui, dans la vieille ballade, épouse le roi Cophétua" (p.143). Larbaud, de son côté, se prend à rêver à l'existence de "deux ou trois générations de Belles Mendiantees [...], filles italiennes, petites-filles françaises et espagnoles, arrière-petites-filles anglaises etc..., d'une mère [...] que nous [...] ne connaissons pas, bien qu'elle soit peut-être l'aïeule de notre vieille amie, la Beggar Maid du Roi Cophetua" (p.87). Echo troublant⁹.

Avant de revenir à la version de la “belle mendiante” élaborée par Richard Lovelace et sur laquelle se terminera ce tour d’horizon, arrêtons-nous un moment sur ce roi Cophetua qui, en dépit de l’enthousiasme de Larbaud, ne fait guère partie du patrimoine folklorique français. Cophetua est le héros d’une vieille ballade, *King Cophetua and the Beggar-maid*, dont il existe deux versions, l’une parue au XVII^e et l’autre au XVIII^e. C’est évidemment la première qui concerne ce propos. Sous le titre “A song of a Beggar and a King”, elle apparaît pour la première fois en 1612 dans une compilation de textes réunis par Richard Johnson sous le titre de *The Crowne Garland of Golden Roses*¹⁰, réimprimée en 1631. C’est l’histoire d’un roi africain qui ne trouvait jamais femme à son goût. Un jour qu’il se languissait à sa fenêtre, il voit soudain une mendiante tout de gris habillée. Cupidon surgit alors qui lui décoche une de ses flèches sournoises et irrésistibles et voici Cophetua amoureux fou de la mendiante nommée Penelophon; en l’espace de deux vers, celle-ci attisera encore l’engouement du roi en passant du rouge écarlate de l’émotion à la pâleur de la mort. Cophetua sort pour lui tendre la main, la ramène cérémonieusement en son château et il en fait sa reine; tous deux vivront longtemps et paisiblement et reposeront pour l’éternité dans un même tombeau.

La légende était très connue et fort prisée du public élisabéthain et jacobéen. Shakespeare y fait allusion dans *Henry IV*, Part II (V,.3), *Romeo and Juliet* (II, 1), *Love’s Labour’s Lost* (IV, 1) et Ben Jonson dans *Everyman in his Humour* (III,4). Au demeurant, cette prédilection prononcée pour les “beautés paradoxales” observé chez les Espagnols et les Italiens à pareille époque est au cœur de la problématique des sonnets de Shakespeare consacrés à la mystérieuse Dame brune (*The Black Lady*)¹¹, publiés pour la première fois en 1609, autre exemple qui témoigne de la circulation et de l’adaptation des idées et des goûts littéraires à l’échelle européenne.

Si l’on explore un peu plus avant le champ sémantique, on s’aperçoit qu’au cours du temps l’épithète la plus couramment opposée à *black* est l’adjectif *fair*; était conventionnellement beau (*fair*) dans l’imaginaire anglais, ce qui n’était pas sombre;¹². Dans le cas de la beauté féminine, cette qualité s’applique au teint comme aux cheveux (sens qui persiste de nos jours où *fair*, se référant à la chevelure, signifie “blond”)¹³. Nous verrons comment Lovelace joue avec cette polysémie.

Il est temps maintenant de se demander qui était ce Richard Lovelace qui par deux fois fait surface dans les écrits consacrés au thème de la belle mendicante sans pour autant y occuper une place enviable, soit qu'il apparaisse de façon tangentielle (c'est le cas du post-scriptum scrupuleux mais schématique de Pierre Legouis), soit qu'on l'associe à une certaine décadence de l'inspiration (comme le fait O'Regan dans l'établissement de sa courbe d'évaluation). Né en 1618 dans une famille d'ancienne noblesse du Kent et mort en 1657, Richard Lovelace est à quelques années près le contemporain de Tristan L'Hermitte. Comme lui, il a souffert d'un certain oubli au siècle des Lumières pour être redécouvert au XIX^e siècle. On le classe parmi les poètes royalistes courtisans connus dans l'histoire littéraire sous le nom de poètes *Cavaliers*. Orphelin de père à l'âge de neuf ans, ce jeune garçon de noble famille, l'aîné de huit enfants, se voit conférer le 5 mai 1631 le titre de "Gentleman Wayter Extraordinary" du roi, charge certes surtout honorifique mais qui lui vaut d'avoir ses entrées à la cour. Le roi Charles 1^{er} est marié à Henriette-Marie, sœur de Louis XIII et Gaston d'Orléans, qui impose à la cour d'Angleterre les goûts et les manières précieuses héritées de sa jeunesse française. Est-il besoin de rappeler la mission dont fut chargé Tristan en 1634 auprès des souverains britanniques?

Le jeune Richard s'est déjà fait une jolie réputation de poète. On le prie de composer une élégie à l'occasion du décès de la princesse Katherine, morte à la naissance. Entre 1634 et 1636 il est inscrit à Oxford puis en 1637-1638, il étudie à Cambridge où il fréquente des poètes de renom, tel Andrew Marvell. En 1638 il retourne officiellement à la cour. Lovelace est un gentilhomme séduisant, élégant, brillant, spirituel, cultivé et plutôt joli cœur. Legouis note facétieusement que ce n'est sans doute pas pur hasard que le libertin séducteur de Clarissa Harlowe, l'héroïne du roman éponyme de Richardson (1748), ait pour nom Lovelace! Il est vrai qu'avec un tel patronyme....

Tout en taquinant la muse, Richard Lovelace se fait la main à la traduction d'auteurs latins (Catulle, Martial, Ausone, Juvénal et surtout Horace) ou grecs (Méléagre et Anacréon). Il est l'ami de Thomas Stanley, à qui il est même apparenté¹⁴ et il fréquente assidûment le cercle littéraire de cet érudit influent, protecteur des arts et grand traducteur des poètes français, italiens et espagnols de son temps, parmi lesquels Saint-Amant et Tristan. Lorsque la guerre civile éclate en 1642, Stanley, forcé par les circonstances

politiques de prendre ses distances, élit domicile en France pendant quatre ans. Parmi les ouvrages qu'il rapporte en Angleterre et qui sont attestés dans l'inventaire de sa bibliothèque figurent *La Mariane* et *Les Amours*. Stanley a traduit joliment et assez exactement *Les Plaintes d'Acante* et donné une imitation beaucoup plus libre du *Bracelet*¹⁵. Même si les preuves manquent pour affirmer que Lovelace ait rencontré Tristan lors de sa mission auprès des souverains anglais en 1634, il est certain que sa fréquentation de Stanley l'a familiarisé avec les poètes français du temps de Louis XIII¹⁶.

Comme son père et son grand-père avant lui, Lovelace se destine à la carrière des armes. Il prend part à deux expéditions militaires en Ecosse en 1639 et en 1640. A l'âge de 21 ans, il entre en possession des terres familiales de Woolwich qu'il sera obligé de vendre après la défaite royaliste en 1649. Il se fait alors remarquer par des gestes politiques spectaculaires: en 1641 il déchire publiquement une pétition pro-parlementaire et anti-épiscopale, puis présente en avril 1642 une pétition anti-parlementaire, ce qui lui vaut d'être emprisonné pendant deux mois à Gatehouse. Il y compose la célèbre chanson d'amour, *A Althea, from Prison*, vers bien connus de tous les collégiens anglais. La guerre civile éclate le 22 août 1642 et, de 1642 à 1646, on perd quelque peu sa trace. On sait qu'il est en Hollande avec les troupes du Général Goring. On le retrouve en 1646 à combattre les Espagnols sous les ordres du Grand Condé. Il est blessé à Dunquerque. En 1648, de retour en Angleterre il est de nouveau emprisonné pendant six mois. A sa sortie de prison, au printemps de 1649, quelques mois avant que Charles 1^{er} ne soit décapité, paraît *Lucasta*. Sa vie comporte alors maintes zones d'ombre. Il est vrai qu'après l'exécution de Charles 1^{er} en 1649, il était prudent pour les *Cavaliers* loyaux de ne pas se faire remarquer. On sait qu'il continue à écrire jusqu'à sa mort en 1657, dont les circonstances demeurent inconnues.

Le recueil intitulé *Lucasta* (*Lux casta*, "chaste lumière"¹⁷) contient une bonne moitié de toute sa production poétique. Le reste paraîtra à titre posthume en 1659-1660¹⁸. Son madrigal sur le thème de la belle mendicante fait partie de l'édition de 1649. L'un de ses exégètes s'efforce de classer par ordre de qualité les 103 poèmes d'inspiration multiples et à vocations diverses qui sont parvenus jusqu'à nous. Selon lui, certains sont bons et même très bons mais il y a en une demi-douzaine qu'il juge de parfaits chefs-d'œuvre, parmi lesquels il place *The Faire Begger*¹⁹.

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

Une remarque liminaire sur la graphie du titre : Lovelace est le seul à écrire “Begger” et non “Beggar”, cette dernière étant la forme qui a prévalu de nos jours. Les dictionnaires cependant attestent les deux orthographes à l’époque²⁰. On peut voir dans le choix de Lovelace une volonté consciente d’archaïsme— décelable également dans la graphie de *faire*—, une recherche précieuse de la différence qui conviendrait assez bien à son esprit indépendant. Or, si “beggar” signifie “mendiant(e)”, “begger” n’est que l’agent dérivé du verbe “to beg” ; le terme a donc l’acception plus élargie de celui ou de celle qui “demande” ou “quémande” sans pour autant s’adonner à la mendicité. C’est justement sur cette dualité de sens —on aime en anglais à parler de *double-entendre!*— que Lovelace va élaborer toute la structure de son madrigal et lui conférer son originalité.

Dans les versions italienne et française, le poète occupe une position de spectateur; il contemple la belle indigente, admire sa beauté qui transcende la pauvreté de sa mise et lui confère une richesse infiniment plus précieuse. Dans le sonnet de Tristan, c’est sur ce paradoxe du trésor vrai que se fonde le trait d’esprit enchâssé dans le poème et qui culmine dans la pointe finale, cette cascade de boucles d’or dont la belle gueuse, d’un simple mouvement de tête, peut éblouir celui qui la regarde. On demeure dans le cadre galant et maniériste de l’idéalisme pétrarquiste, orné, certes, d’un érotisme discret énoncé dès le premier vers dans l’évocation lyrique et réaliste à la fois des “appas”²¹ du beau visage de la jeune gueuse et qui se précise pudiquement dans l’énumération métaphorique de ses traits. La sensualité contenue dans le jeu des images n’avait pas échappé à Amédée Carriat qui fait l’éloge de ce sonnet “plein de verdure et de netteté”²².

Lovelace quant à lui déserte la place de spectateur pour s’introduire physiquement dans le poème et s’octroyer le jeu de rôle du mendiant²³. La neutralité grammaticale du terme anglais de “begger”, combinée avec l’équivoque inscrite dans sa graphie et notée plus haut, lui permet cette mise en scène qui va générer un monologue ludique à deux voix, tentative de séduction en forme d’anamorphose qui, sous couvert de mendicité, tourne au marchandage, au point qu’on peut se demander qui des deux protagonistes est représenté dans “the faire begger” : la jolie(et blonde) gueuse ou le quémandeur de bonne (ou de mauvaise)foi? Toute la structure de *The Faire Begger*²⁴ est conçue à partir de ce parallélisme paradoxal: la belle mendie car elle a besoin de nourriture; s’il lui fait l’aumône pour qu’elle

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

puisse survivre, lui de son côté a besoin d'elle pour assouvir ses appétits. L'éloge lyrique de la beauté féminine est dévoyé vers une rhétorique assez leste de la conquête amoureuse. Lovelace va pousser le paradoxe dans ses retranchements langagiers et symboliques les plus complexes, le titre du poème et ses connotations alambiquées étant emblématique de la démarche poétique.

Françoise Graziani qui s'est interrogée à propos de *La Lyre* sur "le madrigal comme genre mariniste"²⁵ est arrivée à la conclusion que "le madrigal mariniste ne se définit [...] plus par une forme métrique ne contenant qu'un *conchetto*, mais de manière plus complexe par une série de procédés qui constituent une rhétorique du *conchetto*" dont "le moteur même" est le paradoxe" (P.23). Cette observation pourrait tout aussi bien s'appliquer aux stratégies mises en œuvre par Richard Lovelace dans son traitement poétique du thème de la belle mendicante.

Dès la première strophe de ce madrigal qui en comprend six, le poète inaugure le jeu des paradoxes par un oxymore : "Commanding asker" ("impérieuse quémandeuse") et entame ainsi le dialogue avec la belle sur un ton faussement admiratif puisqu'il expose sans ambages les données du marché qu'il lui offre, résumées dans le distique final : "Je satisferai ta faim/Si tu veux bien alimenter ma fantaisie". Donnant, donnant. La deuxième strophe développe le paradoxe traditionnel de la beauté cachée sous les haillons à l'aide de trois antithèses qui en expriment trois attributs : l'éclat (le soleil éclipsé par la terre), la richesse (l'or enfoui au fond d'un sac de toile) et la pureté (La poussière qui la recouvre comme un manteau d'hermine immaculée).

Après cette surenchère d'images somme tout assez conventionnelles mais exprimées à l'aide d'une syntaxe ésotérique qui les nimbe d'une certaine étrangeté, le poète séducteur revient au motif initial sur lequel il module en changeant de registre, délimitant par le choix des images le contexte sensuel, voire sexuel, du pacte proposé (les deux premiers vers de la troisième strophe chantent le bonheur de qui peut étancher sa soif en goûtant à la blanche peau, évoque la félicité des dieux dans leur nudité); pour exprimer cette jouissance anticipée qui n'a rien de chaste, il a aussi recours à des évocations contournées et plutôt insolites, comme l'allusion à la folie de ceux qui "raffolent des marionnettes en satin et dentelle" (troisième vers) ou cette remarque bizarre : "c'est au fond du tonneau que brille la vigne et

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

que se savoure le vin” (distique final); le *Cavalier* hédoniste se souviendrait-il ici avec volupté de ses beuveries de soudard? Lovelace mélange sans vergogne les niveaux de langue, pratique accréditée par le poète John Donne et ses disciples qui jugeaient que le lyrisme n’était pas incompatible avec l’usage d’une langue familière (*colloquial*), ce qui résultait dans une esthétique du discontinu et du grotesque, une manipulation disparate de la *maraviglia* qui semble être la fine pointe du marinisme en Angleterre²⁶.

A mi-course du parcours donjuanesque, la strophe IV reprend le paradoxe du marchandage offert au début et le combine à celui de la mendicité en l’articulant sur un ton burlesque de fausse désinvolture au motif de l’aumône : “Tu donneras par amour et moi par charité”. La strophe V revient à la métaphore vestimentaire de la deuxième strophe et la combine de façon très explicite à celles de la richesse, de la jouissance et du marchandage, tout en les abordant par la négative: la belle n’a point besoin de perles ni de pierreries qui ne feraient que masquer inutilement la beauté de son corps; contre une étreinte, il lui promet le plus beau vêtement, celui de la couverture de son propre corps étendue sur le sien.

Lovelace pourrait arrêter là sa démarche conquérante et son libertinage. Mais son mercantilisme amoureux, sa mauvaise foi badine et sans doute aussi un certain machisme n’y retrouveraient pas leur compte. Dans un ultime tour de passe-passe, il confond le spirituel et le physique pour justifier sa concupiscence et se donner le beau rôle : à la strophe VI, le séducteur menace la belle de l’anathème général si elle ne cède pas à ses instances car en se refusant à lui, elle se rendra coupable d’un crime contre l’esprit, beaucoup plus grave que le refus d’un peu de nourriture. Le voici donc effrontément placé en position de victime irresponsable, lui s’appropriant le domaine spirituel tandis qu’il relègue la femme aux aléas de l’univers matériel : serait-ce là sa conception burlesque du *fair play*?... C’est en tous les cas l’ultime message des deux derniers vers; instrument rhétorique d’un marché de dupes, le *conchetto* final en forme de sophisme englobe et renverse d’un coup tous les autres paradoxes du madrigal : “If thou dost deny/This necessary almes to me (v.1 et 2), [...] all must judge you more unkinde:/ I starve your body, you my minde”(v.5 et 6) (*Si tu me refuses/ Cette aumône nécessaire/ [...] tous doivent te juger la plus ingrate; / Je n’affame que ton corps; avec toi, c’est mon âme qui crie famine*). Dans sa facture ludique, sa syntaxe parfois obscure, soit délibérément, soit parce qu’il faut la plier aux besoins de la rime,

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

complexité doublée d'une ponctuation déroutante, ses jeux de langage hétéroclites, souvent incongrus, voire hermétiques, *The Fair Begger* fait montre d'une singularité d'invention jubilatoire qui ne méritait peut-être pas l'indifférence dans laquelle le poème est tombé de ce côté-ci de la Manche.

La paraphrase et le démantèlement textuel auquel on se livre brisent, certes, la ligne mélodique, si discordante soit-elle, et bousculent "cavalièrement" l'ordre interne du réseau d'images et de leurs correspondances. Sans autre ambition que de le faire entendre au pays de Tristan, je propose en annexe, au regard de l'original, une traduction en vers blancs, linéaire –"à la vitre" disait Chateaubriand traduisant Milton– de ce madrigal si fâcheusement tombé en disgrâce.

Annexe

RICHARD LOVELACE : *THE FAIRE BEGGER*

Madrigal

I

«Comanding Asker, if it be
Pity that you faine would have,
Then I turne Begger unto thee,
And aske the thing that thou dost crave;
I will suffice thy hungry need,
So thou wilt but my Fancy feed.

II

On all ill yeares, wa'st ever knowne
On so much beauty such a dearth?
Which in that thrice-bequeathed gowne
Lookes like the Sun Eclipst with Earth,
Like Gold in Canvas, or with dirt
Unsoyled Ermins close begirt.

III

Yet happy he that can but tast
This whiter skin who thirsty is,
Fooles dote on sattin motions laced,
The Gods go naked in their blisse,
At th' Barrell's head there shines the vine,
There only relishes the Wine.

IV

There quench my heat, and thou shalt sup
Worthy the lips that it must touch:
NECTAR from out the starry Cup,
I beg thy breath not halfe so much;

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

So both our wants supplied shall be,
You'l give for Love, I, Charity.

V

Cheape then are pearle-imbroderies
That not adorne, but clouds thy wast;
Thou shalt be cloath'd above all prise,
If thou wilt promise me imbrac't.
Wee'l ransack neither Chest or Shelve,
I'll cover thee with mine owne selfe.

VI

But Cruel, if thou dost deny
This necessary almes to me;
What soft-soul'ed man but with his Eye
And hand will hence be shut to thee?
Since all must judge you more unkinde;
I starve your Body, you, my minde.»

* * *

Traduction

I

Impérieuse quémandeuse, s'il te sied volontiers
D'inspirer la pitié,
Alors je me fais mendiant et me tourne vers toi,
Pour implorer ce qu'ardemment tu désires;
Je satisferai la faim qui te tenaille
Si tu veux bien au moins nourrir ma fantaisie.

II

Dans tous les ans de malheur, vit-on jamais
Sur tant de beauté tant de dénuement ?

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

Qui dans cette robe par trois fois léguée
 Ressemble au soleil éclipsé par la terre,
A l'or enfoui dans la toile, ou encore à l'hermine
Qui, de boue tout enserrée, ne peut être souillée.

III

Heureux qui peut à tout le moins goûter
 De cette blanche peau pour étancher sa soif.
Les fous seuls raffolent des marionnettes de satin et dentelle;
 Les dieux se livrent nus à la félicité.
Au fond du tonneau c'est là que brille la vigne,
Là seulement que le vin se savoure.

IV

Apaise donc la chaleur de ma chair, et tu savoureras
 à petites gorgées,
 Louées soient les lèvres qu'il touche ,
Le nectar de la coupe étoilée:
 Je n'implore de ton souffle qu'à peine la moitié.
Vois, nos besoins seront ainsi comblés
Tu donneras par amour, et moi par charité.

V

De bien peu de prix sont les broderies de perles
 Qui loin de l'orner ne feraient que masquer ta taille;
Tu seras revêtue de plus riches atours
 Si tu me promets ton étreinte;
Nous n'aurons nul besoin de piller coffre ni console,
Je te couvrirai du manteau de mon corps.

VI

Mais cruelle, si tu daignes me refuser
 Cette aumône nécessaire,
Quel homme à l'âme tendre laissera son regard

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

Ou sa main désormais s'ouvrir à toi?
Car tous, de nous deux, te jugent la plus ingrate;
Moi, j'affame ton corps, mais toi, mon âme.

* * *

(Source : *Cahiers Tristan L'Hermite*, XXV, 2003, p.27-45.)

Notes

1. "Trois belles mendiante", *Technique*, Gallimard, 1932, pp.79-104.
2. *Revue de Littérature Comparée*, No 5 (janvier-mars 1925), pp.139-152.
3. *Lucasta, Epodes, Odes, Sonnets, Songs &c. to which is added Aramantha, a Pastorall*, by Richard Lovelace, Esq., London, 1649
4. *M.L.R.*, vol. XX (July 1925), pp.280-293 et *M.L.R.*, vol. XX (Oct..1925), pp.419-431.
5. "Tristan's *La faveur du mauvais présage*[...] was evidently suggested by Achillini's *Collana di Croci nere al collo della sua Donna*; [...] and at least the conclusion of the sonnet *Sur un tombeau* derives from Achillini's sonnet with the longish title *Amante pudiso dopo ineffabili stenti e longhissima pazienza, ottiene in Moglia l'amata Aurelia, e la stessa prima notte delle nozze essa improvvisamente se ne muero.* " (p.420)
6. A l'exception sans doute des travaux d'Alan Boase qui, sans se concentrer spécifiquement sur Tristan, ses modèles italiens et ses imitateurs anglais, relance la question fondamentale d'un baroque européen. Voir en particulier son étude parue dans la *Revue des Sciences Humaines*, vol. XIV, 1949, pp. 145-184 sous le titre : "Poètes anglais et poètes français de l'époque baroque".
7. *Modern Language Review* LV (April 1960), pp. 186.199.
8. Il n'y a pas lieu ici de discuter l'approche comparatiste de O'Regan. Se reporter pour cela à l'article de Marek Batorowicz qui s'interroge sur le bien-fondé de "quelques apports espagnols dans la poésie de Tristan" (*Cahier Tristan l'Hermitte* XIX (1997), pp.50-58).
9. Détail amusant de ce colportage de sources: il semble bien que Legouis lui-même ait trouvé l'allusion dans une note de George Saintsbury à propos du poème de Lovelace: "If this justification of King Cophetua be not charming to any critic, I shall refer myself, and it, to to the Muses' pleasure and not to his" (*Minor Poets of the Caroline Period*, vol.I, p.279)
10. Le titre complet de l'édition que j'ai pu consulter est quasi programmatique : *The Crowne Garland of Golden Roses : Gathered out of Englands' Royall Garden. Set forth in many pleasant songs and sonets. Divided into two parts*, for J. Wright, London, 1631. La ballade figure dans la première partie.
11. Par exemple, le sonnet 127 : "La brune au temps jadis passait pour être laide/ ou, belle, n'avait point le renom de beauté;/ Mais la brune à présent à la beauté succède: /le beau de batardise est à faux entaché etc..." (Trad. Jean Fuzier, Ed. de la Pléiade, vol.I, 1959)
12. Polysémie qui sous l'influence de la tradition platonicienne s'enrichit du sens moral, l'exemple le plus célèbre se trouvant dans *Othello* lorsque le doge fait ce commentaire à Brabantio, père de Desdémone, donc beau-père du "More de Venise" : "Your son-in-law is far more fair than black" (I,3,

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

v.291)/ “s’il est vrai que la vertu a tout l’éclat de la beauté, vous avez un genre plus brillant qu’il est noir. (Ed. de la Pléiade, 1959, vol.2, p.803. Traduction un peu empâtée de François-Victor Hugo mais qui a le mérite de mettre ce point en valeur)

13.Pour ces remarques philologiques, se reporter à *The Oxford English Dictionary*, maintenant disponible en version électronique.

14.La mère de Thomas Stanley (1625-1678), Mary, fille de Sir William Hammond, était la cousine de Lovelace.

15.Cf. *The Poems and Translations of Thomas Stanley*, edited by Galbraith Miller Crump, Oxford, Clarendon Press, 1962.. *The Bracelet*, p.39 et *Acanthus Complaint*, pp.163-168.

16.Véronique Adam fait remonter la composition de *La belle gueuse* aux années 1633-1634. (*Oeuvres Complètes*, Champion, vol III, p. 11). A noter que Lovelace a traduit l’épigramme composée par Théophile de Viau lorsque le roi Jacques 1^{er} lui avait refusé audience : “Theophile being deny’d his addresses to King James, turned the Affront, to his own glory, in this Epigram. Lineally Translated out of the FRENCH”, *The poems of Richard Lovelace*, ed.. by W.H.Wilkinson, Oxford, Clarendon Press, 1963 [1930], pp.210-211.

17.Du nom de sa muse sur l’identité de laquelle on se perd en conjectures. Consulter *The poems of Richard Lovelace*, *op.cit*, p.xlvii.

18.L’édition qui fait autorité est celle de C.H. Wilkinson :*The Poems of Richard Lovelace*, Oxford, Clarendon Press, 1963 [1930]. *The faire Begger* se trouve aux pp. 90-91.

19.Manfred Weidhorn, *Richard Lovelace*, New York, Twayne Publishers, inc., 1970, p.170.

20.Se reporter à *The Oxford English Dictionary*.

21.Le sens vieilli et littéraire du terme n’a sans doute pas la connotation péjorative, voire grivoise qu’il tend à prendre en français moderne. Toutefois, les dictionnaires de l’époque qui en indiquent l’étymologie et le sens particulier quand l’orthographe a été modifiée, le mettent dans le champ lexical de la convoitise. On lit, par exemple, dans le *Dictionnaire de l’Académie* (1694): L’appât est “la pâture qu’on met soit à des pièges [...] soit à des hameçons. Il se dit figurément de ce qui attire, qui engage à faire quelque chose. Le pluriel “appas”[...] signifie particulièrement attrait, agréments, charmes extérieurs d’une femme”. On connaît le sens fort de “charmes” à l’époque classique.

22.*Tristan ou l’éloge d’un poète*, Rougerie, 1955, p.94

23.A noter qu’à la même date, Malleville avait esquissé l’équivoque dans ses “Stances”：“Qui te voit souffre d’avantage (XII-3) [...] Et viens prier presque à genoux ceux qui sont prests de te prier eux-

L'AUMÔNE À LA BELLE DISGRACIÉE

mesmes" (XIX-3)". Poésies du Sieur Malleville, Paris, 1649, p.177. (cité par O'Regan, op.cit., p. 191.

24.Le poème est cité intégralement en annexe de cet article

25.*Cahier Tristan L'Hermite*, V, 1983, pp.18-24.

26.Lire Pauline Palmer, "Lovelace's Treatment of some Marinesque Motifs", *Comparative Literature*, vol.39, 1977, pp. 300-312; ainsi que L.E.Semler "Richard Lovelace and the Mannerist Grotesque", *AUMLA (Journal of the Australasian Universities Language and literature association)*, No 85, May 1996, pp. 69-82.