



UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE

FACULTE DES ARTS, LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES (UFR ALLSH)

ECOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES ET ARTS (354)

CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D'ETUDE DES LITTERATURES D'AIX-MARSEILLE

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Discipline : Langue et Littérature françaises

Anne CARROLS

**DE L'ODE A LA PASTORALE :
FORMES DE LA CELEBRATION POLITIQUE
EN FRANCE (1549-1572)**

Thèse dirigée par Jean-Raymond FANLO

Soutenue le 16/12/2014 devant le jury :

Mme Nathalie DAUVOIS, Université de Paris-III

M. Jean VIGNES, Université de Paris-VII

M. Emmanuel BURON, Université de Rennes

M. Daniel MARTIN, Aix-Marseille Université

M. Jean-Raymond FANLO, Aix-Marseille Université

A la mémoire de mon oncle et de mes grands-parents, qui n'ont pas vu l'aboutissement de ce travail alors qu'ils en ont, à plusieurs égards, subi le poids. La poésie hautaine et lointaine de la Pléiade ne leur parlait pas, mais ils auraient été heureux de soupeser le présent pavé et d'en agrémenter l'empesage universitaire de quelque truculente expression occitane.

Remerciements

Verve de géant rabelaisien, précision montaignienne d'une pensée sans affèteries, prodigieux talent d'herméneute délié des schémas préconçus : Jean-Raymond Fanlo incarne pour ses étudiants la fécondité de la parole humaniste. Il m'en a prodigué les richesses au fil d'infatigables conseils, relectures et annotations. Sous sa direction exigeante et généreuse, cette thèse si souvent vacillante a trouvé sa raison de persévérer.

Ce travail a bénéficié d'une grande variété de soutiens et encouragements au fil de ces longues années. Merci :

A mes parents, qui ne connaissent pas la parcimonie dans le dévouement qu'ils déploient pour leurs filles.

A Hélène et Manu : notre complicité, leurs attentions pleines de fantaisie, leur soutien constant, dans la durée et dans l'urgence, m'ont toujours revigorée.

A Delphine, Florent, Frédéric, Sandie, pour leur solidarité toulousaine d'anciens saturniens, indéfectible malgré les années, les kilomètres, les aléas et même le décalage horaire.

A Laurie, pour son optimisme à toute épreuve et son assurance communicative.

A Pierre qui, de Florence à la Bastie d'Urfé et même après, a toujours témoigné le plus vif intérêt à ce travail.

A Aurélie pour ses prévenances et son entrain de super voisine.

A Céline, présence discrète, patiente et riieuse.

A Laurence et François, pour leur hospitalité pendant les premières années de ce travail commencé à distance d'Aix ; par la suite, leurs énergiques « Tu soutiens quand ? » m'ont toujours projetée vers un aboutissement.

Merci également à ceux qui, à des moments parfois critiques, ont relancé ma confiance et mon envie d'aller au bout :

A Redouane, stimulante différence découverte à la faveur d'un été marocain à la Méjanès,

A Vincent, des bustes austères aux opéras colorés, et la cour des platanes immuables,

A Muriel et Pascal, qui ont rapproché la Lorraine et la Provence grâce à Délia,

A Romain, pastorales randonnées, si substantielles, la Durance en contrebas,

A mes collègues de Manosque, dans la clarté d'une salle des profs, balcon sur les Alpes, la jovialité de nos grandes tablées.

Pour Elie et Julia. Et qu'on ne leur réponde plus : « Tutu travaille, il ne faut pas la déranger. »

Résumé

La poésie de célébration politique de la Pléiade est lue ici dans son rapport avec l'épopée, dont la *Deffense* formule le projet (1549), et dont la *Franziade* marque une réalisation incomplète (1572). Les pièces de célébration se relient à ce projet de nouvelle *Enéide*, qui les extrait des fastes éphémères de la fête dont elles se font l'écho : chaque poème est à la fois dans l'actualité de la circonstance et la virtualité du grand œuvre où il doit s'accomplir. Celui-ci, envisagé comme un récit de fondation légitimant l'espoir d'un Empire immortel, se veut à la fois une mise en forme de l'Histoire, une image idéale du souverain et une construction poétique intégrant la culture antique au génie français. Les poètes de la génération Henri II célèbrent les Grands comme les héros de l'épopée en gestation et explorent les formes que pourra prendre cette célébration de la monarchie valoise. Le *furor* prophétique devient l'énonciation privilégiée du lyrisme politique. Pourtant, à la fin des années 1550, la formule n'engendre plus que sa propre répétition désenchantée, ou bien les poètes s'en détournent en signalant ironiquement sa vacuité. Dans la décennie suivante, lorsque le conflit armé rend l'Histoire incertaine, les poèmes de célébration habillent les Grands en bergers. La pastorale s'apparentait d'abord à une variation susceptible de revivifier le projet initial. Elle devient une alternative au modèle héroïque obsolète, en liaison avec des valeurs politiques et poétiques de séduction, d'aménité, de raffinement maniériste en accord avec la nature.

Mots-clés : Renaissance. Pléiade. Lyrisme. Eloge. Fête. Epopée. Pastorale. Impérialisme. Décors. Mythe.

Abstract

This thesis studies The Pleiade's poetry of political celebration in relation to the epic, with the examples of *Deffense* as a statement of this project (1549) and *Franciade* as an incomplete realization of it (1572). The celebration poems are part of this project of a new *Aeneid*, which removes them from the ephemeral splendour of the celebration which created them in the first place ; these poems fall both within the moment of the festive event and the virtuality of the great work in which they must come to fruition. This great work, seen as a tale of foundation legitimating the hope of an immortal Empire, wants to shape History as well as depict an ideal image of the sovereign and present a poetic construction inserting the culture of Antiquity to the French genius. During Henri II's reign, the poets celebrate the princes as the heroes of the developing epic and explore the forms that this celebration of the Valois monarchy could take. The prophetic *furor* becomes the privileged statement of political lyricism. Yet, at the end of the 1550s, the formula only creates its own disenchanted repetition, or poets abandon it by ironically pointing out its vacuity. During the decade that follows, while the armed conflict creates historical uncertainty, the celebration poems disguise the princes as shepherds. At the beginning, the pastoral was a variation that could rejuvenate the initial project. It transforms into an alternative to an obsolete heroic model, related with political and poetic values of seduction, appeased gentleness, mannerist refinement in harmony with nature.

Keywords : Renaissance. Pleiade. Lyricism. Ode. Celebration. Epic. Pastoral. Imperialism. Scenery. Myth.

Table des matières

Remerciements	5
Résumé	7
Abstract	8
Introduction	15
Première partie : Sacralisations. Etudes pour un temple royal	43
Chapitre 1^{er} Intronisation : l'entrée d'Henri II à Paris (1549)	51
I. Le programme de l'entrée : perspective, architecture, scénographie du pouvoir..	54
1. Les enjeux de l'entrée : un rituel d'intronisation	54
2. La ville métamorphosée : un théâtre du pouvoir.....	57
3. Pandore et le Roi : scénographie d'une épiphanie	63
4. Hercule gallique et l'unité de l'Etat	67
5. Le rêve impérial de la monarchie Valois	75
II. Ronsard, <i>Avantentrée</i> sur la scène poétique	82
1. Une liturgie poétique pour une cérémonie inaugurale	82
2. Les textes anciens en filigrane d'un imaginaire du renouveau	85
3. Fastueuse représentation	88
4. De l'Avantentrée du roi à l' « Avantvenue du printemps » : poésie d'une renaissance.....	91
III. La <i>Prosphonématique</i> de Du Bellay.....	97
1. Un dispositif visuel et vocal.....	97
2. La voix des fleuves : un dispositif de révélation.....	104
3. La <i>Prosphonématique</i> : l'écho lyrique de la Deffence.....	112
Conclusion.....	116
Chapitre 2 Pour avant-jeu : circonstance, souvenirs et avenir de l'ode ronsardienne	119
I. L'ode « Des peintures » (II, 28) et le dessein épique	120
1. Une composition complexe : les lieux du tableau.....	121
2. Le médaillon du « lict » et les vignettes amoureuses du « tableau » : le pouvoir de la variation	125
3. Le tableau de Ronsard et l'épopée de Macé	127
II. Tours et détours : les sinuosités de l' <i>Ode de la Paix</i>	131
1. La structure complexe de l'ode : ruptures et continuité.....	132
2. La légende troyenne et le mythe national	136
3. Les prophéties : le rêve impérial des Valois	144
4. Histoire et Providence	150
III. L'ode et le Livre	157
1. Le mythe de la Paix : l'ordre du monde.....	157

2.	La prophétie chantée par Cassandre et les « vers à la mode » pour le roi	164
3.	Mécénat et culte royal	169
4.	La muse vagabonde et le poème océan	174
	Conclusion.....	181
Chapitre 3	Le poème héroïque à l'essai dans les <i>Odes</i> et les <i>Hymnes</i> de Ronsard	183
I.	La « Harangue du duc de Guise », 1553	184
1.	L'évolution du projet de Franciade dans les Odes en 1553 et 1555	184
2.	La « Harangue », fragment d'une Iliade des Guises ou d'un poème national ? ..	188
3.	Vers une Herculéide ?	195
II.	L'ode V, 8 « A Michel de L'Hospital », 1552.	200
1.	Naissance divine et renaissance humaine de la poésie : une structure en diptyque	202
2.	Le lieu de la poésie : une cour néoplatonicienne	208
3.	Furor, calor : une mise en scène de l'ardeur poétique	214
III.	L'« Hymne de la Justice au cardinal de Lorraine », 1555.....	220
1.	Le projet épique dans les Hymnes : le risque de l'éclatement sous la pression des circonstances	221
2.	L'« Hymne de la Justice » : de l'âge d'or au siècle d'or. Mythe et Histoire	227
3.	Un diptyque déséquilibré	233
	Conclusion.....	239
Chapitre 4	<i>Douze fables de fleuves et fontaines</i> : le sanctuaire d'Isis	243
I.	Douze fables pour un château : Anet.....	248
1.	Deuil et magnificence	248
2.	De Fontainebleau à Anet.....	253
3.	Des fables pour un jardin ?	258
II.	Le fonctionnement de la représentation : continuité et perturbations, diversité apparente et unité dissimulée	266
1.	Isis et Osiris.....	266
2.	Ordre affiché et perturbé : l'agencement des Fables.....	273
3.	Le texte et l'image.....	281
4.	Le voile chatoyant des fables	288
III.	Le mystère des fables : dans les arcanes de la souveraineté.....	295
1.	Un dispositif de mystère	295
2.	Le mystère d'une royauté initiée.....	300
3.	De plus hauts mystères : le salut et l'immortalité	307
	Conclusion.....	313
	Deuxième partie : Ironisations	317

Chapitre 5 De la consécration du héros à l'échec du poète. <i>Le Recueil des inscriptions</i> de Jodelle ou les leçons d'une fête poétique ratée	321
I. Les principes d'une fête idéale	323
1. L'escalier et le décor de la salle : une scénographie de la gloire	324
2. L'épopée des Argonautes : les prestiges du mythe	328
3. Une fête de l'esprit : l'éclat de la représentation et l'ingéniosité du poète	337
II. Examen d'un désastre annoncé	343
1. Méprises, dysfonctionnements et faux arguments : le triomphe empêché	343
2. De la louange au blâme : la médiocrité des bourgeois	347
3. Le roi en question : de l'épique au tragique	351
4. Mélancolie du « poète maudit »	355
Conclusion	360
Chapitre 6 De l'onirique à l'ironique : le suspens oraculaire dans le <i>Songe</i> de Du Bellay ..	361
I. Le dispositif oraculaire	364
1. Les visions pétrarquienes	364
2. La révélation de l'Ange : le jeu sur les intertextes	366
3. Un songe politique ?	372
II. La réversibilité des signes et le silence final : un songe indéchiffrable ?	377
1. Un suspens satirique ?	378
2. Le <i>Songe</i> , fragment d'un ensemble poétique à la gloire d'une <i>translatio</i> française ?	380
III. Un suspens mélancolique	383
1. Un constat ironique sur la gloire	383
2. Distorsion de la révélation : un travail d'anamorphose	386
3. Une méditation ironique sur les principes et ambitions poétiques de 1550	390
Conclusion	393
Chapitre 7 La muse en exil	395
I. Le berger mélancolique : une voix discordante dans le concert de 1559	397
1. L'air du temps	397
2. Topographie de la mélancolie : la voix esseulée du berger de Ronsard	402
II. Le mythe enchâssé : le rapt de la pucelle	407
1. Atmosphère ovidienne	407
2. Contre-métamorphoses : un printemps à rebours	410
3. La France en friche	418
4. Les bergers en Arcadie : un mythe à rebours de l'ode « A Michel de l'Hospital »	422
III. L'avenir incertain du lyrisme de célébration	427
1. Du lieu prophétique au lieu élégiaque	427

2.	L'élégie comme nouvelle forme de la poésie d'adresse aux Grands.....	430
3.	D'une paix à l'autre, d'un hymne à l'autre : vers une désacralisation de l'éloge lyrique.....	433
	Conclusion.....	438
	Troisième partie : Modulations pastorales	443
	Chapitre 8 La muse de Meudon.....	449
I.	Le <i>Chant pastoral</i> : un divertissement aristocratique.....	452
1.	Du Vendômois à Meudon	454
2.	Bergers en fête : la cour déguisée	455
3.	Meudon, espace de l' <i>otium</i>	458
II.	Le chant pastoral : un nouveau registre pour célébrer les grands.....	463
1.	Eloge ludique : l'introduction de la veine érotique dans la célébration princière	463
2.	L'anoblissement du registre pastoral	465
3.	Le choix d'un style « doux ».....	470
III.	Du héros au berger : la nouvelle image des princes	474
1.	L'humilité des princes.....	474
2.	Les bergers, héros au repos et en retrait de l'histoire.....	479
3.	La cour arcadienne	483
IV.	Art et nature.....	486
1.	L'œuvre mobile.....	487
2.	Le rustique et l'antique : les modèles à distance.....	489
3.	La nouvelle « nature » de l'énonciation lyrique	494
	Conclusion.....	497
	Chapitre 9 Les bergers de Fontainebleau.....	501
I.	Les fêtes de 1564 : une « diplomatie du plaisir »	505
1.	Amadis et l'Arioste : l'imaginaire chevaleresque de la fête	506
2.	La paix festive.....	509
3.	La <i>Bergerie</i> : une fête à part ?.....	511
II.	La <i>Bergerie</i> : une allégorie politique.....	518
1.	Un nouveau système symbolique.....	518
2.	Une cérémonie d'investiture	520
3.	Les gages : objets pittoresques et attributs symboliques.....	526
III.	La pastorale pour conjurer la tragédie de l'Histoire.....	532
1.	L'églogue comme refus d'un sérieux excessif.....	532
2.	L'agencement des chansons : des troubles à l'âge d'or	535
3.	Topographie du poème pastoral : le rêve arcadien et l'invitation au voyage	539
IV.	Pastorale et « gynécocratie »	545

1.	La cour des princesses	545
2.	L'empire de Catherine	547
	Conclusion.....	553
Chapitre 10	Les nymphes de Joinville.....	557
I.	La bergerie de Joinville, une construction utopique.....	561
1.	Diversité formelle, unité spatiale	561
2.	La maîtresse des lieux : Antoinette de Bourbon	564
3.	Joinville, lieu préservé	570
II.	La Bergerie : un espace curial, un modèle culturel	578
1.	Le refuge de la Chasteté.....	578
2.	Fragments d'un recueil amoureux.....	581
3.	L'éthique du plaisir : régulation des passions et politesse des mœurs.....	585
4.	De Joinville au royaume, de l'éthique au politique	589
III.	Poétique de l'évanescence, politique de l'oubli	593
1.	L'épopée disqualifiée.....	593
2.	Le « petit ouvrage » comme alternative au grand Œuvre	598
3.	Du tombeau au miroir : ce que Belleau appelle oubli.....	600
	Conclusion.....	604
Epilogue.....		607
Chapitre 11	Vingt ans après : d'une fête à l'autre, de l'<i>Ode de la Paix</i> pour Henri II à la <i>Franciade</i> pour Charles IX	611
I.	Les quatre premiers livres de la <i>Franciade</i> : un vaste rituel d'initiation.....	614
1.	Le héros et le roi : une relation spéculaire et figurative.....	615
2.	La <i>Franciade</i> ou la consécration du héros	620
II.	L'entrée : un récit conjuratoire	628
1.	Une fête de réconciliation	628
2.	Récit d'une geste royale de pacification : entre épopée et pastorale	633
III.	L'entrée : une théâtralisation du discours politique de la <i>Franciade</i>	638
1.	Paradigmes du pouvoir royal	638
2.	Le pouvoir et la violence.....	644
3.	Fortune et <i>aevum</i> , stabilité et instabilité	647
	Conclusion.....	652
Conclusion.....		667
Bibliographie.....		681
I.	Sources	681
II.	Travaux critiques. Textes modernes.....	690

Introduction

Lorsque Ronsard entre en poésie en 1550 avec la publication ses *Odes*, c'est face à Marot, et contre lui, qu'il situe son geste poétique. Il déclare à François de Bourbon, qui a remporté en 1544, dans le Piémont, une bataille contre les troupes de Charles Quint :

L'hinne que Marot te fit
Après l'heur de ta victoire,
Prince vainqueur, ne suffit
Pour eternizer ta gloire.

La cinquième des *Odes pindariques*¹, sans doute la première écrite par Ronsard selon Paul Laumonier, est une contre-écriture de l'*Epistre envoyée par Clement Marot à Monsieur d'Anguyen, Lieutenant pour le Roy de là les Montz*². Ronsard y démontre en acte et par contraste quelle forme de poésie lyrique il entend pratiquer. Dans son récit de la bataille de Cérises, Marot insistait sur la prudence d'un capitaine d'armée, qui « f[ait] fuyr » l'adversaire et « r'amèn[e], sans faire pertes grandes, / Dedans [s]on ost les Martialles bandes / Et les souldardz loyaulx et non mutins ». De cette armée bien dirigée, de cet art militaire, Ronsard ne se préoccupe guère. Au contraire, il met en scène le vainqueur dans toute sa puissance individuelle et surhumaine, combattant à lui seul toute une armée comme un « afamé lion » face à « un million / De cerfs legers à la fuite ». En plus de grossir le trait par des hyperboles, il dynamise le combat grâce à une série de participes présents qui semblent démultiplier l'action d'un héros infatigable, « coupant les nerfs d'Espagne », « l'Aleman contredisant », « emmoncelant la campagne / De soudars mors etendus », « rouant », « foudroiant, froisant, brisant ». François de Bourbon occupe tout le champ de bataille et,

¹ Lm t. 1 p. 82-89.

² Ed. F. Rigolot, t. 2, p. 507-509.

tandis qu'il rompt « les nerfs » de l'ennemi, le poète fait « craqueter » la victoire « desus les nerfs de [s]a Lire ». Poésie à vif, tranchante et vibratile, qui écorche les oreilles endormies à l'instar du jeune guerrier qui « reveilla l'honneur de France ». Mais aussi vive poésie qui fait de l'action un spectacle animé, capable de faire « bruire », « tonner » et « ouir » la victoire. Autrement dit, de même que le jeune comte d'Enghien, à vingt-quatre ans, a infligé au « vieil Marquis abatu » une sévère leçon militaire, Ronsard donne à son rival une leçon posthume d'écriture épique. Il prend ainsi au mot le vœu que son prédécesseur formulait en conclusion de son épître, promettant à Mars et Pallas d'écrire une épopée en l'honneur du comte d'Enghien, pourvu que les deux divinités fassent en sorte que la victoire de Cérisoles amène durablement à la domination française en Italie :

S'ainsi advient, [...]
Ains soneray la Trompette bellique
D'un grand Virgile ou d'Homere ancien :
Pour celebrer les hauls faitz d'Anguyen,
Lequel sera (contre Fortune amere)
Nostre Achilles, et Marot son Homere.

Marot étant mort quelques mois après cette dernière épître, le vœu ne pouvait que rester un lieu commun en guise de péroraison. Mais Ronsard s'empare de cette promesse inaboutie. Le vœu du vieux Marot devient, aux yeux du jeune Ronsard, un aveu d'insuffisance, un manque fondamental qu'il lui incombe à lui, son successeur, de combler : ce dont Marot n'a fait que « dessiner simplement / Les premiers traits seulement », Ronsard prétend le pousser « jusque au comble de son mieux », « plus loin », afin de lui donner sa forme « parfaite ». Du souffle épique qui manquait à Marot, Ronsard va faire la tension qui anime sa poésie de célébration. La victoire de François de Bourbon prend ainsi une valeur emblématique, celle d'une rupture générationnelle lors de laquelle une nouvelle conception de la poésie en chasse une ancienne. Dans un effet de superposition entre son destinataire et sa propre *persona*, Ronsard devient lui-même un combattant : il remplace le trait esquissé par Marot sur le papier par le trait de sa flèche projetée à travers l'univers, sa main devient un « poing » conquérant, sa plume devient un « dard ». Ronsard développe, dans « une symbiose du sujet poétique traité et de la réflexion esthétique »³, une conception héroïque de la poésie. Ce n'est donc pas un hasard si Ronsard situe sa prise de pouvoir poétique dans le contexte martial des guerres d'Italie : son grand projet épique est indissociable de la grande aventure conquérante du règne de François 1^{er}.

³ A. Gendre, *L'Esthétique de Ronsard*, Paris, SEDES, 1997, p. 13.

Le contexte historique des guerres d'Italie n'a pas le même sens pour Ronsard et pour Marot. Marot intégrait le récit du combat dans une série de sentences morales sur l'histoire et les revers de la fortune. La victoire remportée par Enghien illustre un revirement du sort après de « tristes ennuictz ». Cérises rectifiait Pavie, provisoirement. La prouesse du jeune Bourbon effaçait la trahison d'un autre Bourbon. L'événement ne renvoyait qu'à lui-même et à une lecture morale de l'histoire, éclairée par des exemples tirés des annales romaines (César et Pompée, Scipion et Hannibal). De la sorte, le vainqueur demeurait dans l'impermanence de l'histoire et l'instabilité des rapports de force : il en était même la vivante incarnation. Chez Ronsard, les circonstances historiques importent peu. C'est leur résonance qui l'intéresse, leur dilatation spatiale et temporelle. La modalité épistolaire employée par Marot cantonnait le poème à un espace clos, privé, celui où l'auteur, assis à sa table de secrétaire, formulait des sentences que le prince, dans son cabinet, était invité à méditer. Ronsard se met en scène avec sa lyre ; la disposition de son poème en triades pindariques en fait une parole cérémonielle équivalente à celle du Thébain qui fixait la performance ponctuelle d'un athlète dans la mémoire collective. L'ode prend d'emblée les accents d'une parole d'éloquence, d'une poésie vocale inscrite dans le cadre de la cité dont elle veut orchestrer les liturgies politiques.

L'espace du poème ronsardien est alors celui de l'expansion maximale (« tout l'univers », mais aussi « là-bas sous la terre » où les aïeux du vainqueur auront connaissance de son exploit) et sa durée est celle de l'éternité. Contrairement au texte de Marot, celui de Ronsard fait du jeune prince un demi-dieu « exent[é] d'aversité ». Aucun enseignement moral n'est donc nécessaire à celui qui est excepté de l'humanité commune. Ronsard ne cherche pas à méditer sur la circonstance : il veut la transcender et en extraire son destinataire. Le pindarisme, dans son schéma de versification comme dans ses images⁴, sert une « poésie du dépassement »⁵. Par dépassement, il faut entendre à la fois une exaltation de l'événement qui l'amplifie au point de lui donner une signification supérieure, et une insertion dans la mémoire commune qui se situe au-delà de l'éphémère et de l'occasionnel.

Nathalie Dauvois rappelle, au début de son étude sur la poétique de Ronsard, que la génération de la Pléiade naît au moment où l'imprimerie modifie le rapport à la mémoire et la postérité⁶. La publication, explique-t-elle, « actualise les formules pindariques et leur donne

⁴ Comme le fait remarquer N. Dauvois (*Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*, Paris, Champion, 1992, p. 93) « Pindare comprend [...] Homère et Hésiode » parce que ses odes encomiastiques sont souvent des réécritures des mythes déjà présents chez l'un ou chez l'autre. Avec Pindare, ce sont les récits cosmogoniques et épiques que Ronsard applique à l'événement présent.

⁵ A. Gendre, *L'Esthétique de Ronsard*, p. 16.

⁶ Dans la *Deffence*, Du Bellay qualifie l'Imprimerie de « Seur des Muses, et dixieme d'elles » (Ed. Monferran p. 97)

tout leur retentissement⁷ » : la flèche qui vole, la voix qui emplît l'univers, confère aux techniques modernes de la typographie, et à la diffusion qu'elles procurent, le prestige immatériel et immémorial des images venues de la Grèce ancienne. Ronsard convoque Pindare pour projeter son poème bien au-delà de l'événement qui l'occasionne.

La flèche poétique de Ronsard,

Dardant le nom par mes vers
De toi Prince,

redouble le geste triomphal de François de Bourbon face à chaque ennemi vaincu :

Tu engraves sur son dos
En lettres rouges, la gloire
De la France et de ton los.

De la mêlée événementielle émerge un nom, c'est-à-dire un destin, à la fois personnel et collectif. Ces « lettres rouges », signe fatal et glorieux, donnent la clé, le sens ultime de l'événement. Le F de François de Bourbon, qui est aussi celui de la France, qui est aussi celui du roi, s'imprime en lieu et place de la croix qui identifiait les Croisés. C'est une geste, non plus chrétienne, mais nationale, qui s'accomplit à Cérisoles. Les lettres qui immortalisent la victoire sont aussi l'image du poème de Ronsard : les faits passeront, les louanges resteront, gravées sur l'adversaire terrassé, mais aussi projetées et « dardées » au frontispice d'un ouvrage, d'un monument. La publication imprimée d'un livre durable est l'horizon des nouveaux poètes et c'est là davantage qu'une simple question de support : un *telos* infléchit toute leur poétique. Le F que Ronsard fait flamboyer au cœur de cette ode inaugurale est la première lettre d'un livre à venir, la future *Franciade*.

Ainsi, dans sa contre-écriture, Ronsard démontre que, à partir d'une même circonstance, deux types de poésie sont possibles. Il y a d'un côté ce que fait Marot à ses yeux : une poésie tributaire des événements, qui se contente de superposer au présent historique un présent de vérité générale, celui d'une sagesse commune qui ne donne aucun relief aux faits. Il y a par ailleurs ce que recherche Ronsard : l'ampleur, l'épaisseur, le volume que donne aux faits une écriture qui grave, qui projette, qui proclame – un nom et un destin, celui de la France, celui de François, celui d'une nation et de son héros ; celui d'une épopée à venir. Ainsi, Ronsard crée une césure entre « l'hinne » de Marot, qui n'en est pas vraiment un puisque, pour l'essentiel, il commente un événement sans lui conférer la moindre sacralité, et son « hinne » qui propose une véritable transfiguration solennelle de la victoire. Son poème part des faits pour les intégrer à une représentation par le biais d'un langage plus haut, plus puissant, plus dense, hérité des Anciens. Alors qu'il dévalorise l'« hinne » de Marot parce

⁷ *Mnémosyne*, Introduction, p. 2.

qu'il n'est pas « dinne » de son destinataire, il déclare plus loin à François de Bourbon : « [tu] es dinne / D'être seigneur de mon hinne ». (v. 70-71). Ce renversement est l'affirmation d'une souveraineté poétique : le poète n'est pas au service du prince et ne s'adresse pas à lui *occasionnellement*, au gré des événements. Il choisit son destinataire comme objet poétique et le consacre comme héros à l'intérieur d'un espace de fiction et de gloire qui lui appartient⁸. Ainsi cette poésie d'éloge, qui ne se reconnaît pas dans la poésie de cour et qui pourtant ne veut parler qu'aux grands, ne se contente pas d'évoquer le moment, de le célébrer isolément : elle en fait la péripétie d'une épopée⁹, l'objet d'un récit commémoratif qui révèle à une élite son propre mythe, le sens supérieur de ses valeurs et de ses actes. Ronsard inaugure une poétique qui se construit dans une tension entre la célébration de l'instant et la projection d'un monument qui traverse les âges : « lui qui parle à une éternité¹⁰ », s'adresse en même temps à son prince et, précisément, l'inclut dans cette œuvre immortelle, en tant que parangon de vertu, héros des temps nouveaux. Il n'est pas question pour le poète de s'affranchir de la circonstance mais de l'*expliquer*, d'en déployer une signification plus haute, d'y déceler l'irruption du sacré, d'en faire le théâtre d'une aristocratie triomphante dont il s'agit d'écrire la mythologie impérissable.

C'est dans cette tension entre deux temporalités, deux systèmes d'énonciation, celui qui félicite le prince à la deuxième personne, celui qui l'inscrit dans une histoire mythique à la troisième personne, que nous proposons de lire les poèmes de célébration qui constituent une grande partie de la production lyrique de la Pléiade. Inauguré avec les *Odes* de Ronsard, ce lyrisme s'énonce dans l'euphorie du moment et dans l'attente d'une œuvre plus haute assimilée à l'épopée.

⁸ Sur la notion de poésie de circonstance, voir D. Ménager, « Ronsard et le poème de circonstance », *Culture et Pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Paris, Champion, 1978. Quand Ronsard s'adresse aux grands à l'occasion d'un mariage, d'une victoire, d'un événement quelconque, ce qu'il recherche, « ce n'est pas seulement de meilleures conditions d'existence qui lui permettent de travailler tranquillement à sa poésie, c'est une reconnaissance plus complète et plus profonde de son rôle de poète, de la fonction poétique en général » (p. 319). Il prétend diffuser une pensée, une représentation du monde et du dessein supérieur qui l'organise. Si les poèmes de Ronsard, lorsqu'ils ne sont pas amoureux, sont la plupart du temps « de circonstance » en ce qu'ils se cristallisent *autour* d'un fait ou d'un homme politiques singuliers, ils adoptent surtout, sur cet événement, la vision *surplombante* des mythes et des archétypes.

⁹ Le terme d'« épopée » n'apparaît qu'au début du XVII^e siècle ; les ouvrages théoriques parlent alors de grand œuvre, long poème, œuvre héroïque. On utilisera néanmoins par commodité le mot d'épopée comme synonyme de poème héroïque ou récit épique. Sur le « grand œuvre » au XVI^e siècle, voir le numéro spécial de la *Nouvelle Revue du seizième siècle* (« Grand genre, grand œuvre, poème héroïque », 1997, N° 15/1) et en particulier l'article inaugural de D. Bjaï (« Le long poème narratif à la Renaissance : essai de présentation », p. 7-25, K. Csűrös, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999, B. Méniel, *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

¹⁰ J. Peletier, *Art poétique*, 1555, Ed. Goyet p. 232.

Le désir d'épopée¹¹ et le mythe de la monarchie.

L'épopée, fiction de gloire et fabrique de la mémoire, dont l'ode à François de Bourbon trace la première lettre incandescente, est le point aveugle de la génération de Marot, et le point de rupture avec celle de Ronsard. Le « désir d'épopée » est le grand souhait de la *Deffense et illustration de la langue françoise*, relayé six ans plus tard dans l'*Art poétique français* de Peletier du Mans : « Cependant, ce ne sera pas peu qu'il se fasse un **Œuvre Héroïque tel que nous attendons**¹². » Cet espoir quasi messianique rassemble les poètes de la génération de Ronsard qui guettent parmi leurs rangs celui qui sera capable de régénérer la poésie par une œuvre supérieure. Mais, significativement, Sébillet, en 1548, ne consacre aucun chapitre à l'« Œuvre héroïque » dans la deuxième partie de son *Art poétique*, où sont pourtant listés les différents genres poétiques. Il n'aborde la question que dans l'avant-dernière section (XIV) intitulée « De la version », dans laquelle il ménage une sous-section un peu étrange : « Grand œuvre. *Le Roman de la Rose* »¹³. S'il traite du grand œuvre dans le chapitre sur les traductions, c'est que, d'après lui, il n'existe aucun texte de ce genre écrit en français : « tu trouveras peu ou point entrepris ou mis à fin par les Poètes de notre temps ». La seule exception est le *Roman de la Rose*. Sébillet n'en propose aucune caractérisation et n'explique pas pourquoi il peut l'associer, dans cette brève section, aux poèmes antiques dont il estime qu'ils « tombent sous l'appellation de la Grand œuvre, comme sont, en Homère, l'Iliade : en Virgile : l'Enéide : en Ovide, la Métamorphose ». Est-ce la longueur ? Est-ce la succession des aventures ? Est-ce leur possible interprétation allégorique ? Est-ce le prestige de ces récits ? Ce qui est bien net en revanche, c'est que le genre n'a pas encore fait l'objet d'une réappropriation spécifique par la poésie en langue vernaculaire. Il ne peut donc constituer une catégorie générique dans un *Art poétique français*. Sébillet suggère une explication :

Et crois que cette pénurie d'œuvres grands et Héroïques part de faute de matière : ou de ce que chacun des Poètes famés et savants aime mieux en traduisant suivre la trace approuvée de tant d'âges et de bons esprits, qu'en entreprenant œuvre de son invention, ouvrir chemin aux voleurs de l'honneur dû à tout labeur vertueux.

Deux raisons sont invoquées : le manque de matière ou le manque d'audace des auteurs. Un défaut objectif ou une défaillance subjective. Soit il n'y a plus de héros pour donner matière à

¹¹ Nous empruntons l'expression au titre d'un article de Françoise Charpentier paru dans la *Revue de littérature comparée*, dans un numéro spécial intitulé « Avatars de l'Épique », dirigé par G. Mathieu-Castellani, octobre-décembre 1996 n° 4, p. 417-426. Nous la conservons parce qu'elle fait ressortir la quête plutôt que l'accomplissement, et reprend le mot « désir » par lequel Ronsard désigne si fréquemment son imagination et l'élan qui le pousse à écrire.

¹² Peletier, Ed. F. Goyet, p. 233.

¹³ Ed. F. Goyet, p. 140.

un poème épique, soit les poètes n'ont pas assez d'ingéniosité et de courage pour se lancer dans une œuvre d'une telle ampleur. Ils préfèrent alors se réfugier dans la traduction des œuvres déjà existantes, ce qui justifie ainsi le classement opéré par Sébillet, et son choix de concentrer ses instructions sur la manière de traduire de « grands œuvres » venus de langues étrangères. Mais là encore, les exemples mentionnés laissent perplexes. Qui sont les traducteurs déjà reconnus dans ce domaine ? « Marot en sa Métamorphose, en son Musée¹⁴, en ses Psaumes : Salel, en son Iliade : Heroët, en son Androgyne : Des Masures, en son Enéide : Peletier, en son Odyssée et Géorgique »¹⁵. L'ensemble est pour le moins hétéroclite, juxtaposant la fable antique et la poésie religieuse, l'épopée et le mythe platonicien, le Virgile épique et le Virgile bucolique. Toute entreprise de longue haleine et de haute ambition intellectuelle semble relever du « grand œuvre ».

Un an après *l'Art poétique* de Sébillet, le grand œuvre occupe une place d'honneur dans la *Deffence* : c'est le sommet du programme poétique de Du Bellay. Le « long Poème François » fait l'objet d'un chapitre entier (II, 5)¹⁶ qui vient clore une revue des « genres de Poèmes [que] doit elire le Poète François » (II, 4)¹⁷. Cette place à part rétablit la hiérarchie des genres antiques et restitue à Homère et Virgile leur statut canonique exclusif¹⁸. *L'Art poétique* de Peletier la conserve en 1555: le chapitre VIII du second livre, « De l'Œuvre Héroïque » vient couronner les autres genres ; tout son traité se présente comme une institution du poète épique : « car j'exemplifierai tout partout pour l'Œuvre Héroïque, sur lequel s'entendront les autres genres ». Chez ces deux théoriciens de la Pléiade¹⁹, l'épopée est inséparable de l'ambition d'illustrer la langue française. Que le français produise son épopée signifierait qu'il s'est haussé au niveau du latin et en a intégré la substance culturelle :

¹⁴ C'est-à-dire l'histoire de Léandre et de Héro, tirée d'un *epyllion* du poète grec Musée dit le Grammairien.

¹⁵ Ed. Goyet p. 141.

¹⁶ Il est notable que Barthélémy Aneau, dans le *Quintil Horacien*, alors qu'il s'arrête longuement sur le chapitre II, 4 (Ed. Goyet, p. 96-204), s'abstienne de tout commentaire sur le suivant. L'épopée est décidément un vide que la Pléiade va chercher opiniâtrement à combler.

¹⁷ La catégorie du « long poème » est plus clairement définie que chez Sébillet. Si la longueur reste un critère important et toujours aussi vague, Du Bellay pense néanmoins le poème héroïque comme le parangon du « grand œuvre ». Homère et Virgile cités comme les deux modèles antiques exclusifs.

¹⁸ Sur l'épopée comme « sommet » et « somme » des genres au XVI^e siècle, voir B. Méniel, *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, p. 25.

¹⁹ Nous employons le mot de Pléiade tout en ayant conscience des limites de cette désignation, extrêmement fluctuante et largement anachronique. E. Buron les a résumées dans un article du *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVI^e siècle* (dir. M. Simonin, Paris, Fayard et Librairie générale Française, 2001, p. 953-954). Par Pléiade, nous entendons non pas une école constituée par des membres définitivement attirés autour d'un ensemble de principes bien définis, mais des poètes qui se reconnaissent dans le programme de Du Bellay et dans la poésie qu'il partage avec Ronsard, qui commencent à publier à la même époque, qui gravitent dans les milieux du pouvoir royal et de la cour, et qui se retrouvent par ailleurs dans les mêmes cénacles lettrés, en particulier ceux de Jean Morel et Jean Brinon dans les années 1550. L'expression « génération Henri II » apparaîtrait finalement tout aussi adéquate. Il y a bien un phénomène générationnel dans cette poésie qui veut s'imposer aux alentours de 1550.

ô toy, déclare Du Bellay au futur auteur du long poème, si tu as quelquefois pitié de ton pauvre Langaige, si tu daignes l'enrichir de tes Thesors, ce sera toy veritablement, qui luy feras hausser la Teste, et d'un brave Sourcil s'egalier aux superbes Langues Greque, et Latine [...]. (II, 5, Ed. Monferran p. 139)

Peletier exprime le même espoir :

Notre Poésie Française n'est point encore en sa grandeur : d'autant qu'elle est jusques ici trop voisine du langage vulgaire : voire et sommes encore si sujets au jugement du Peuple, que la louange du Poème semble dépendre de la prochaineté du parler vulgaire : chose qui argue une enfance et imperfection de notre Art. Pour ce, je conseillerai à nos Poète de devenir un peu plus hardis, et moins populaires : toutefois avec jugement, comme nous dirons par trait de propos. *Ce qui se fera par l'entreprise de l'Œuvre Héroïque*. (II, 3, Ed. Goyet p. 233)

Chez Du Bellay, le chapitre sur l'épopée ouvre la voie à celui qui est consacré à l'enrichissement du lexique français ; le long poème y apparaît comme le lieu privilégié d'un accroissement lexical : « Ne crains donques Poète futur, d'innover quelques termes en un long Poème principalement »²⁰. Ainsi, le long poème illustre la langue non seulement parce qu'il la rehausse au niveau d'une véritable langue littéraire, vecteur d'une haute culture, et parce qu'il est, « plus qu'un genre, un principe d'expansion qui se caractérise par la *copia* »²¹. Dans le programme culturel, linguistique et poétique que Du Bellay formalise, l'épopée est à la fois une fin et un moyen, l'absolue réussite et le laboratoire, le texte-creuset d'un travail poétique et la sainte écriture qui fera référence à l'avenir et fixera le canon d'un français littéraire parvenu à son plein épanouissement.

Par ailleurs, la *Deffence* associe la conception du poème héroïque à des enjeux plus vastes que des questions strictement linguistiques. En témoigne l'exemple moderne que cite Du Bellay à côté des deux modèles antiques que sont Homère et Virgile : l'Arioste. Ce choix peut surprendre car le rapport de l'Arioste aux formes classiques est assez lâche. Mais, aux yeux de Du Bellay, l'auteur italien a fait ce qu'un Français aurait dû penser à faire : adapter des mythes nationaux dans le cadre des modèles antiques²². L'auteur de la *Deffence* préconise

²⁰ *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Ed. Monferran, Genève, Droz, 2007, p. 146.

²¹ J.-C. Monferran, *La Deffence*, éd. cit., note 74 p. 144.

²² Fût-ce pour broder dessus avec une complète fantaisie, comme Ronsard et Peletier le lui reprocheront. Mais le début, par exemple, est une variation sur le « Arma virumque cano » de l'*Enéide* : « Je chante les Dames, les Chevaliers, les Armes, les Amours, les Courtoysies, les audacieuses entreprises, qui furent faictes au temps, que les Mores passerent la mer d'Aphrique, et feirent si grand nuisance à France, fuyant l'ire, les juveniles fureurs, d'Agramante leur Roy, qui s'était vanté de venger la mort de Troian sur le Roy Charles, Empereur Romain. » (*Roland furieux, composé premièrement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, ... et maintenant traduit en prose françoise* par Jean Martin, publié par Jean Des Gouttes chez Sulpice Sabon, pour Jehan Thellusson, Lyon, 1544, p. 1). Le premier chant inscrit le poème dans la geste carolingienne et place au centre du récit les aventures du Sarrasin Roger, dont les amours avec la guerrière chrétienne Bradamante sont censés avoir donné naissance à la dynastie des Este. « Plaise vous, genereuse race Herculienne, ornement et splendeur de notre siècle, Hippolyte, avoir à gré cecy, que vostre humble serviteur vous veult, et peult seulement donner. [...] Vous orrez entre les plus dignes Princes, qu'avec louenge je m'appareille de nommer, faire mention de ce Rogier, qui fut de vous et de vos ayeulx illustres le vieulx tyge. Je vous feray ouyr sa haute valeur et ses proesses, si vous me prestez

donc de reprendre les « vieulx Romans François » et d'écrire un poème qui racontera l'histoire de la nation à partir du nom de ses héros, « comme un Lancelot, un Tristan, ou autres ». Au premier des deux obstacles que Sébillet soulevait à propos de la conception d'un grand œuvre, celui de la matière, Du Bellay répond donc que le sujet du poème héroïque doit être puisé dans les faits historiques et légendaires, sans opérer de nette différence entre les vieux romans et les vieilles chroniques, l'essentiel étant qu'ils soient vieux, c'est-à-dire appartenant à un passé commun et connu. Le poète épique est invité à

employer cete grande Eloquence à recueillir ces fragmentz de vieilles Chroniques Françoises, et comme a fait Tite Live des Annales, et autres anciennes Chroniques Romaines, *en batir le Cors entier d'une belle Histoire*, y entremeslant à propos ces belles Concions, et Harangues à l'immitation de celuy, que je viens de nommer, de Thucydide, Saluste, ou quelque autre bien approuvé, selon le genre d'ecrire, où ilz se sentiroient propres. (II, 5, p. 140).

Des bribes consignées dans les chroniques, il faut « batir le Cors entier d'une belle Histoire » et les agencer en intégrant toute une tradition oratoire héritée des Anciens (les « concions et harangues »). Le principe est le même que celui qui permet d'anoblir la langue en général : il faut transposer le patrimoine français dans les moules génériques hérités de l'Antiquité pour lui conférer une véritable valeur intellectuelle, parce que « le Naturel n'est *suffisant* à celui qui en Poésie veult faire œuvre digne de l'Immortalité »²³. La matière chevaleresque qu'on trouve dans *Le Roland furieux* a déjà été mise à profit dans les romans français, mais cela ne *suffit* pas :

Je veux bien dire en passant un mot à ceulx, qui ne s'employent qu'à orner, et amplier notz Romans, et en font des Livres certainement en beau, et fluide Langaige, mais beaucoup plus propre à bien entretenir Damoizelles, qu'à doctement ecrire²⁴.

Du Bellay démarque donc clairement le poème héroïque du roman de chevalerie cantonné à la fonction de divertissement. La métaphore architecturale et organique par laquelle il désigne le poème héroïque (« batir le Cors entier d'une belle Histoire ») en fait l'édifice global d'une « conscience nationale²⁵ » qui s'est cristallisée en France autour du roi François 1^{er}. Du Bellay

l'oreille, et si vos haultz pensiers permettent un peu, que entre mes heroiques vers ilz ayent lieu ». Au chant III, une prophétie rattache le poème au modèle virgilien du récit de fondation : la magicienne Mélissa, dans une caverne, révèle à Bradamante ce que sera sa descendance. La prophétie déroule toute la généalogie des Este jusqu'à arriver au protecteur de l'Arioste, le cardinal Hippolyte d'Este : « Celluy, qui en Pontifical habit couvre sa teste sacrée d'un chapeau de pourpre, est le liberal magnanime, et grand Cardinal de l'eglise Romaine Hippolyte, qui tous langaiges donnera eternellement matiere en prose, en vers, en ryme. Duquel le Ciel juste veult, que l'eage flourissant aye encor un Maro comme Auguste. Il ornera sa progenie, comme le Soleil la machine du Monde ». (p. 11).

²³ II, 3, Ed. Monferran p. 127. C'est le même reproche, en définitive, que Ronsard adresse à Marot : le naturel, la simplicité, cela ne suffit pas. Il faut s'imprégner de la « Doctrine », du savoir des Anciens.

²⁴ *Deffence* p. 139.

²⁵ M. Yardeni, *La conscience nationale en France pendant les guerres de religion (1559-1598)*, Paris, Louvain, Éditions Nauwelaerts, 1971. Voir aussi G. Gadoffre, *La révolution culturelle dans la France des humanistes*.

assigne au poème héroïque la fonction de construire une histoire cohérente, au double sens de récit et de mémoire, afin de remplacer par ce nouveau monument le « vieil Edifice » et la « ruynée Fabrique » des langues grecque et romaine, dont la chute fut « conjointe à la ruine fatale de ces deux puissantes Monarchies²⁶ ». Le long poème n'est pas seulement un projet littéraire ou linguistique, mais profondément politique et culturel. La *Deffence* l'associe aux quatre composantes qui, selon Myriam Yardeni, fondent la conscience nationale émergente : le roi, la langue, le territoire et l'histoire. Le manifeste linguistique s'achève en effet sur « les louanges » du territoire²⁷ (II, 12) et se place expressément sous le patronage du prince : « Certainement si nous avons des Mecenes, et des Augustes, les Cieux, et la Nature ne sont point si Ennemis de nostre Siecle, que nous n'eussions encores des Virgiles.²⁸ » Virgile, modèle poétique à imiter, est indissociable de la figure politique d'Auguste et de l'épopée qui lui est dédiée. Poème de fondation et mythe de la souveraineté, l'épopée moderne doit être le poème du roi, sa célébration comme l'*Enéide* le fut pour Auguste. Elle ne peut donc s'écrire sans lui : il est son sujet autant que son commanditaire. Il est le principal actant du récit héroïque que Du Bellay appelle de ses vœux : c'est autour de sa grandeur que se structure « le Cors entier d'une belle Histoire ». L'épopée illustre une langue et relate les combats qui dessinent les frontières d'un territoire ; de cette langue comme de ce territoire, le roi est le principe unificateur.

Ce n'est pas un hasard si, comme le signale J. Céard, « l'idée d'épopée ne commence à occuper les esprits qu'avec la génération de la Pléiade²⁹ ». Elle émerge au terme d'un règne qui a fait évoluer l'image du roi vers une représentation héroïque de son pouvoir :

Avec François 1^{er}, la couronne de France cesse d'être la couronne d'épines secrète qu'elle avait été pour saint Louis : elle devient une couronne de lauriers d'empereur selon Suétone, de prince italien selon Pier Candido Decembrio³⁰.

A.-M. Lecoq a montré comment, à travers toute une emblématique érudite de médailles, de peintures, de textes et de spectacles, s'était construite l'image héroïque de François 1^{er}, inspirée du culte du prince qui s'était développé dans les cours italiennes du Quattrocento.

Guillaume Budé et François 1^{er}, Genève, Droz, 1997. Voir en particulier le chapitre VI (« Le phénomène royal ») et la toute dernière section (« Le rôle personnel de François 1^{er} dans l'identité nationale »).

²⁶ La métaphore architecturale est filée tout au long du chapitre I, 11 (Ed. Monferran p. 110-113).

²⁷ C'est une nouveauté des années 1550 : inscrire la démarche humaniste dans un territoire, qui supprime le réseau épistolaire de République des Lettres de la génération précédente.

²⁸ Ed. Monferran p. 141. « O digne vois impériale ! O digne louange de digne Sujet ! O qu'il y eût encore un Auguste : pour voir s'il se pourrait encore trouver un Virgile ! » (Ed. Goyet p. 291)

²⁹ J. Céard, « L'épopée en France », *Actes du X^e Congrès de l'Association Guillaume Budé, Toulouse, 8-12 avril 1978*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 224.

³⁰ M. Fumaroli, préface à l'ouvrage d'A. -M. Lecoq, *François 1^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

Cette mise en scène a préparé son accession au trône et a conforté le règne ensuite, dans une rupture radicale avec le règne précédent. Louis XII était un roi souffrant et faillible, qui vivait sa charge dans une communion christique avec ses sujets. Travesti à l'antique, François de Valois, avec sa stature d'une vigueur insolente, devient César, Hercule, Apollon ou Auguste, prince magnanime séparé de l'humanité ordinaire. Cette mutation de l'imaginaire du pouvoir souverain est inséparable de l'aspiration au titre d'Empereur, la grande affaire du règne de François 1^{er}, qui entretint constamment sa rivalité avec Charles Quint. L'héritier des Habsbourg, à la tête du territoire le plus vaste qui ait jamais été réuni, était la figure par excellence du souverain universel, fréquemment représenté en costume romain, sous les traits du conquérant et du triomphateur³¹. Malgré l'échec de François 1^{er} à se voir attribuer le titre d'Empereur lors de l'élection de 1519, le rêve impérial de la monarchie française ne cessa de se développer pendant les deux règnes successifs³². Ce rêve s'exprima sur un plan militaire par des campagnes réitérées en Italie, et sur un plan architectural : Chambord et Fontainebleau affichent les ambitions de la monarchie à la domination du monde et, d'après Vasari, Fontainebleau se voulait une nouvelle Rome³³.

Le nouvel imaginaire attaché à la fonction royale appelle une célébration renouvelée, qui donne lieu à l'ensemble monumental des fresques de la galerie François 1^{er}, et qui attend toujours, en 1550, son équivalent littéraire : un vaste programme exaltant la rénovation du royaume et le charisme mystérieux de son prince qui le distingue radicalement du commun des mortels et l'élève au rang des héros de l'Antiquité. C'est ce manque que pointe, dans la *Deffence*, l'anecdote d'Alexandre, ce « grand Monarque » se recueillant sur le tombeau d'Achille et s'exclamant : « O bienheureux Adolescent, qui as trouvé un tel Buccinateur de tes louanges ! » (Ed. Monferran p. 142). L'épopée est le lieu idéal où le souhait du poète de trouver un Auguste (« Si nous avions... ») et l'aspiration du roi à rencontrer son Homère (« O bienheureux... »), convergent pour mener à bien la « révolution culturelle » engagée par François 1^{er} et que la génération suivante rêve de pousser plus loin encore.

³¹ J. C. D'Amico, *Charles Quint maître du monde : entre mythe et réalité*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004. Le couronnement impérial de Bologne fut en 1530 un « triomphe du style antique » (R. Strong, *Art et pouvoir* p. 146-150). Voir aussi J. C. Margolin, « Célébration festive du double couronnement de Charles Quint à Bologne (22-24 février 1530), *La Fête au XVI^e siècle*, Actes du X^e colloque du Puy-en-Velay, Etudes réunies et présentées par Marie Viallon-Schoneveld, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003

³² Sur la question du rêve impérial de la monarchie française, deux ouvrages ont fourni repères, informations et références à ce travail : F. Yates, *Astrée. Le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, Trad. J-Y. Pouilloux et Alain Huraut, Paris, Belin, 1989 et A. Haran, *Le Lys et le Globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

³³ *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. sous la dir. d'A. Chastel, t. IX, Paris, 1985, p. 350.

L'épopée véhicule un rêve de savoir unitaire qui fut celui des tout premiers humanistes. Le poète idéal, « instruit de tous bons Arts, et Sciences, principalement Naturelles, et Mathématiques, versé en tous genres de bons Auteurs Grecz, et Latins³⁴ », les intègre à son poème qui s'apparente à un rassemblement encyclopédique de toutes les connaissances anciennes et nouvelles³⁵. Le grand poème héroïque se présente comme un retour à la source du savoir antique, « ce Rond de Sciences, que les Grecz ont nommé Encyclopédie³⁶ » ; il participe à sa diffusion en français. L'épopée que la génération de la Pléiade promet à Henri II, c'est un peu le collège royal voulu par la génération Budé : *omnia docet*³⁷. A ce titre, elle possède une dimension militante et participe d'une lutte contre la situation insatisfaisante réservée au savoir par les institutions déjà existantes. La *Deffence* comporte notamment une diatribe contre les théologiens sorbonagres qui, pour préserver leur monopole sur la clergie, confisquent et figent le savoir en le restreignant à son expression latine :

Ainsi veullent ilz faire de toutes les Disciplines, qu'ilz tiennent enfermées dedans les Livres Grecz, et Latins, ne permettant qu'on les puisse voir autrement : ou les transporter de ces Paroles mortes en celles, qui sont vives, et volent ordinairement par les Bouches des Hommes³⁸.

L'épopée serait une alternative à cette situation, le grand livre en français qui contiendrait la somme d'un savoir revivifié³⁹. Elle s'inscrit dans une aspiration à un renouveau des études qui ne peut se faire dans le cadre universitaire traditionnel : le patronage politique est nécessaire pour ouvrir de nouvelles perspectives. Les lettrés veulent se concilier le pouvoir pour servir le savoir et, de son côté, le roi a tout intérêt à promouvoir le savoir pour servir son prestige. Cette interaction définit l'utopie humaniste d'une société réformée par la connaissance et régénérée sur un plan spirituel comme politique⁴⁰. Ce qui est nouveau dans la *Deffence*, c'est que l'utopie s'affirme désormais par la langue française, alors que la génération précédente

³⁴ *Ibid.*, II, 5, p. 138.

³⁵ Peletier, en 1555, exige des connaissances encore plus précises et techniques : « à notre Poète est nécessaire la connaissance d'Astrologie, Cosmographie, Géométrie, Physique, bref de toute la Philosophie. Sans lesquelles non seulement ne se comprend aucune perfection : mais encore est tout timide et honteux celui qui ne les a en commandement, n'osant s'aventurer d'entrer en quelque bon passage, quand il se sent capable de 'en pouvoir sortir, étant dépourvu de cela qui illustre plus un Poème. Il ne faut point non plus, que je l'avertisse que l'art de la guerre lui doit être familier, puisque c'est le principal sujet du Poète Héroïque : et même l'art nautique, et bref les arts mécaniques ne lui doivent être inconnus [...] ». (Ed. Goyet p. 293-294).

³⁶ *Deffence*, I, 10, p. 100.

³⁷ Voir G. Gadoffre, *La révolution culturelle*, op. cit., « Le grand projet », p. 199-227.

³⁸ *Deffence*, I, 10, p. 107.

³⁹ Sur les prétentions de la poésie à se constituer en discipline universelle, voir les pages de J. Lecoindre, « La poésie parmi les arts au XVI^e siècle », dans *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, sous la direction de P. Galand-Hallyn et de F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 53-71.

⁴⁰ G. Gadoffre, *La Révolution culturelle*, op. cit., p. 277 : « Il ne peut y avoir de réforme de la condition humaine qu'en passant par une réforme intellectuelle, la raison pouvant seule venir à bout des facultés inférieures et des instincts ».

affirmait la valeur du latin pour véhiculer la pensée et le savoir. La vraie rupture amorcée en 1549, c'est la récupération du projet humaniste au sein de la langue française, avec à l'horizon sa mise en forme dans un grand livre qui sera l'épopée.

Monument linguistique et construction politique se rejoignent sous les maîtres mots d'expansion et de conquête, à l'exemple de Rome. Du Bellay le rappelle dans un zeugma évocateur : « la gloire du peuple Romain n'est moindre [...] en l'amplification de son Langaige, que de ses limites⁴¹ ». L'ambition royale d'Henri II est de réussir là où son père a échoué : obtenir les « resnes de la monarchie » (éd. Monferran p. 82), tandis que le programme de Du Bellay consiste à imposer le français face au dogmatisme des docteurs de l'université, au prestige suranné des néolatins et à la suprématie vernaculaire du toscan, en s'arrogeant l'héritage antique dont les Italiens s'estiment les seuls dépositaires. Dans un contexte de rivalité politique avec les Habsbourg et culturelle avec les cours italiennes, l'épopée n'est pas seulement une forme littéraire à réaliser : elle est la métaphore de la révolution humaniste qui s'est amorcée sous François 1^{er}. Elle est l'œuvre que le combat contre l'ignorance doit produire, et elle en est l'image, le mode d'action. Le projet d'illustrer la langue et de réformer la poésie est en soi une aventure épique :

Les larges Campaignes Greques, et Latines, sont déjà si pleines, que bien peu reste d'espace vide. Ja beaucoup d'une Course legere, ont atteint le But tant désiré. Long temps y a que le Prix est gagné. Mais, ô bon Dieu, combien de Mer nous reste encores, avant que soyons parvenuz au Port ! Combien le Terme de nostre Course est encores loing ! (Ed. Monferran p. 177).

Ces mots situés à la fin de la *Deffence* sont un appel à un engagement collectif de tous les auteurs pour investir un nouveau territoire. Comme le fait remarquer J.-C. Monferran, le manifeste lui-même est construit sur le modèle d'une épopée : « la structure en vingt-quatre chapitres [...] n'est pas sans analogie avec celle des récits homériques, de même que le statut héroïque du locuteur ou la récurrence de l'isotopie guerrière⁴² ». Du Bellay forge l'image militante de l'humanisme qui est une spécificité de la Pléiade⁴³. Peletier va également dans le sens de cette représentation épique en faisant du courage la qualité première du poète :

Croie donc notre Poète, que le premier accès à la souveraineté, est par le courage. N'estime son esprit incapable de perfection : embrasse par cogitation l'univers structure des choses : respire un vouloir invincible, et un désir insatiable : et lors s'assure de surmonter. Car les Arts et Sciences ne semblent en rien aux affaires de dehors, auxquels n'est possible parvenir sans aide externe, et sans adminicules d'ailleurs. Les Arts sont en notre puissance, pourvu que nous ayons la faveur de Nature⁴⁴.

⁴¹ *Deffence*, II, 12, p. 172.

⁴² J.-C. Monferran, préface à la *Deffence* p. 35.

⁴³ Et qui se lit de manière transparente dans le nom de Brigade sous lequel ces poètes s'étaient réunis à leurs débuts.

⁴⁴ *Art poétique français*, « Conclusion de l'Œuvre : Et quelles conditions doit avoir le Poète. », p. 293.

Dans le même chapitre, Peletier souligne ce que doit être le mode de sociabilité favori des poètes, l'émulation, qui réunit toute une génération vers un commun objectif d'excellence. Peletier prolonge ainsi l'image héroïque du poète qui était l'un des fils conducteurs de la *Deffence*. Il donne des injonctions qui ne dépareraient pas dans une institution du prince : princes et poètes appartiennent à la même élite qui œuvre pour les progrès de la civilisation. Récit pour le monarque, fiction de sa gloire, le récit épique fonctionne donc aussi pour les poètes comme une autofiction, une représentation de leur nouveau statut au sein de la cité, intimement lié au destin politique de leur roi et conçu selon une même dynamique de la conquête.

A ce titre, l'épopée ne se réduit pas à une œuvre circonscrite : elle est le « grand récit⁴⁵ » à travers lequel la poésie se représente sa légitimité et justifie son statut politique. Le schéma actanciel de ce « grand récit » est par exemple ébauché dans la *Musagnoeomachie* de Du Bellay, long poème strophique qui fait suite à la réédition de *L'Olive* en 1550. On peut y lire le récit d'un affrontement allégorique où figurent, en ordre de bataille, selon un véritable catalogue épique, les forces vives du royaume mobilisées contre les forces obscurantistes de l'ignorance : d'un côté, la famille royale (le roi, Catherine, Marguerite et le Dauphin), les cardinaux (Châtillon, Guise et Du Bellay), les diplomates et les parlementaires ; de l'autre, tout ce que « la France dans son corps / Cache d'enfants poétiques⁴⁶ ». Princes et poètes sont sujets d'une même quête et s'opposent aux mêmes adversaires. Dans l'un et l'autre pendant de la liste, c'est le même déploiement de vertu et d'impétuosité qui scelle une double élite dans un combat collectif pour faire triompher dans l'histoire les valeurs intellectuelles et morales de l'humanisme. Le récit épique définit une entreprise commune à la royauté et à la poésie, ainsi envisagées comme deux formes de souveraineté, deux puissances organisatrices indissociables, l'une relevant du *logos* et l'autre de la *praxis*.

⁴⁵ Nous utilisons l'expression par laquelle J. F. Lyotard désigne, dans *La Condition postmoderne* (Paris, Editions de Minuit, 1979) les représentations qui ont permis à l'époque moderne de modéliser son rapport au savoir et les objectifs qu'elle se fixe : émancipation du peuple par les progrès de la connaissance dans la perspective des Lumières et de la Révolution françaises, accomplissement de l'Esprit dans l'idéalisme allemand. L'expression, malgré son caractère anachronique pour parler de l'humanisme renaissant, a l'avantage de mettre en évidence la configuration temporelle dans laquelle les poètes inscrivent leur parole, et la mission universelle qu'ils lui assignent.

⁴⁶ Ed. Chamard tome IV, v. 212 p. 12.

Modèles

Malgré tout le prestige et la valeur esthétique qu'on reconnaît à Homère, *l'Illiade* et *l'Odyssée* sont peu alléguées lorsqu'il s'agit de lier écriture épique et célébration politique⁴⁷. C'est parce que le « désir d'épopée » est inséparable des ambitions impériales de la monarchie que *l'Enéide* est le modèle majeur. Elle est lue comme un poème de fondation, celui de « l'avant-naissance de la grand'Citée de Rome », comme le résume Peletier⁴⁸ qui fait de Virgile l'exemple récurrent de son chapitre « De l'Œuvre Héroïque », à tel point que celui-ci s'apparente à une véritable lecture cursive de *l'Enéide* :

Cela remémoré, nous viendrons au Poème de Virgile : le fil duquel nous avons déduit ci-devant jusques au quatrième Livre. Nous l'exposerons ici en substance et par forme générale : pour montrer l'image et la face du Poème Héroïque, le mieux au vif que nous pourrons, par ses membres plus spectaculaires : et afin que mieux s'en puisse juger l'étendue, la grandeur et la capacité. »⁴⁹

Peletier concède que Virgile est « redevable de la meilleure partie à Homère inventeur, et premier écrivain du genre Héroïque », mais il donne à Virgile un avantage qui fait la force de son épopée, indépendamment de ses emprunts à Homère : son héros⁵⁰. Ce qui gêne Peletier chez Homère, c'est en particulier le personnage d'Achille, critiqué pour sa « grand'cruauté Martiale » alors qu'Enée est « avisé, prudent, et hardi ». Achille est dévalorisé à cause du caractère personnel de ses actes de bravoure, là où les exploits d'Enée dépassent son simple intérêt : « c'était pour son affaire propre *et de sa postérité*, non point comme un Achille, qui n'était le chef de la guerre Troyenne⁵¹ ». Achille est un combattant certes exemplaire par sa bravoure mais qui n'a pas d'autre souci de la portée de ses actes que celui la victoire immédiate. Dépourvu de vision politique, il n'est pas une figure royale⁵². Enée, au contraire,

⁴⁷ Au sujet de cette prééminence du modèle virgilien, B. Méniel (*op. cit.* p. 48) propose l'hypothèse que « les poètes et les théoriciens français, qui, pour la plupart, appellent de leurs vœux un pouvoir royal fort, capable de résorber les dissensions qui déchirent le pays, ne sauraient se satisfaire du modèle politique offert par *l'Illiade*, qui montre les Achéens commandés par un monarque faible et divisés par la discorde : ils sont donc enclins à lui préférer celui que propose *l'Enéide* : beaucoup adoptent donc l'idéal virgilien d'un long poème épique glorifiant le souverain à travers ses ancêtres. »

⁴⁸ *Art poétique*, éd. Goyet p. 281.

⁴⁹ *Art Poétique*, Goyet p. 282.

⁵⁰ Ronsard, de son côté, maintiendra sa préférence pour Virgile jusque dans la préface posthume à la *Franciade* : « Il ne faut s'esmerveiller, si j'estime Virgile plus excellent et plus rond, plus serré et plus parfait que tous les autres, soit que dès ma jeunesse mon Regent me le lisoit à l'escole, soit que depuis que me sois fait une Idee de ses conceptions en mon esprit (portant toujours son livre en la main) ou soit que l'ayant appris par cœur dès mon enfance, je ne le puisse oublier. » (Préface sur la *Franciade*, touchant le Poème Heroïque, Lm t. XVI, p. 339). Il ajoute également quelques pages plus loin : « Je m'asseure que les envieus caqueteront, dequoy j'allegue Virgile plus souvent qu'Homere qui estoit son maistre, et son patron : mais je l'ay fait tout expres, sçachant bien que nos François ont plus de cognoissance de Virgile, que d'Homere et d'autres Autheurs Grecs. » (p. 342)

⁵¹ *Art Poétique*, Goyet p. 283.

⁵² L'image ambivalente d'Achille est étudiée par E. Karagiannis-Mazeaud, « Images d'Achille dans la poésie de la Pléiade », dans *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de*

est à la fois le héros et la représentation de la souveraineté : « L'office Royal, [Virgile] le montre [...] en la personne même d'Enée : le faisant partout garder une majesté, représentation et dignité Royale »⁵³. Dès lors, l'épopée devient le genre qui permet de magnifier l'exercice de la royauté, se rapprochant ainsi d'un « miroir du prince » dans lequel le roi se reflète dans le héros et réciproquement.

C'est pourquoi le chant le plus prisé de *l'Enéide* est le VI^e, celui de la révélation à Enée d'un destin et d'une postérité impériale qui le relie à la figure d'Auguste. Moment clé dans la structure du récit, centre exact qui articule une première partie comprise comme la réécriture de *l'Odyssée* et une seconde interprétée comme une nouvelle *Iliade*⁵⁴, c'est surtout le passage poétique : la prophétie. *L'imperium sine fine* est annoncé dès le premier livre en vertu d'un décret jupitérien :

A ceux-là [les Romains] ni bornes dans l'espace ni durée définie je ne fixe : je leur ai donné un empire sans fin. [...] Un Troyen paraîtra, d'une lignée bénie, César, pour étendre leur empire jusqu'à l'Océan, leur renom jusqu'aux astres [...]. Ce héros, toi-même [...] tu l'accueilleras, l'âme en paix ; il sera lui aussi pieusement invoqué. Alors, renonçant aux guerres, les générations farouches s'adouciront ; la blanche Foi et Vesta, Quirinus et Rémus son frère donneront des lois ; les portes affreuses de la guerre [...] seront fermées.⁵⁵

De cet avenir glorieux, Enée n'a pas tout de suite connaissance : la décision de Jupiter lui est d'abord signifiée par l'intermédiaire de l'ombre d'Hector, au livre II :

Ah ! fuis, me dit-il, fils d'une déesse, sauve-toi de ces flammes. L'ennemi tient nos murs. Au faite de sa grandeur Troie s'écroule. [...] Troie te confie ses choses saintes et ses Pénates, prend-les comme compagnons de tes destins, pour eux cherche une ville qu'au terme, après de longues erreurs sur toutes les mers, tu instaureras, grande⁵⁶.

A ce moment-là, il s'agit pour Enée de fuir, de répondre à une injonction pragmatique de survie pour son peuple, pas encore de se conformer à un projet divin. Au livre VI, avec la prophétie qui lui est personnellement délivrée, l'injonction se fait révélation. Enée, le Troyen en fuite, devient un fondateur, ce que n'étaient ni Ulysse, voyageur exilé désireux de reconquérir son trône, ni les guerriers de *l'Iliade*. Son errance géographique prend la valeur d'une *translatio* : le parcours maritime et les combats de conquêtes se justifient par un déplacement du pouvoir et de la gloire d'un centre vers un autre. La réimplantation de Troie dans un territoire différent fonde une nouvelle nation dont le développement est récapitulé dans la prophétie, depuis la légende des origines jusqu'à l'avènement d'Auguste, en passant

Daniel Ménager (Jean Céard, Marie-Christine Gomez-Géraud, Michel Magnien, François Rouget dir.), Genève, Librairie Droz, 2003.

⁵³ *Art poétique* p. 286.

⁵⁴ Voir Peletier (Ed. Goyet p. 283) : « Et là, est la moitié du Livre du Poète : en laquelle il a compris toute l'imitation de l'argument d'Homère en son Odyssée » ; à partir de là, Enée cesse d'être un navigateur comme Ulysse pour devenir un « Guerroyeur » prolongeant la figure d'Achille.

⁵⁵ *Enéide* I, Trad. J. Perret, v. 277-285.

⁵⁶ *Ibid.*, Livre II, v. 294-300.

par l'énumération des premiers rois et des figures héroïques de la République. Les paroles d'Anchise permettent ainsi de faire allusion au contexte qui entoure la rédaction de l'*Enéide*⁵⁷, celui de l'instauration par Auguste d'un pouvoir impérial qui met fin aux guerres civiles et consolide la domination romaine sur le monde méditerranéen. La prophétie s'adresse donc autant à Enée qu'à Auguste, dans un brouillage des temporalités :

Mais tu es ce Maximus qui à toi seul par tes prudences relèves pour nous l'Etat [...] A toi de diriger les peuples sous ta loi, Romain, qu'il t'en souviene – ce seront là tes arts, à toi – et de donner ses règles à la paix : respecter les soumis, désarmer les superbes⁵⁸.

La prophétie assigne à Auguste, exactement comme au héros, un avenir qui dépasse sa simple personne. Comme Enée, il est désigné pour accomplir une mission dont toute la descendance des Troyens a été dépositaire : fonder une nation et établir la paix. La prophétie constitue un moment clé de l'épopée où s'élabore une vision de l'impérialisme compris comme rêve de pacification et de justice universelle, bien au-delà du seul destin d'un peuple particulier⁵⁹. Ainsi, à travers la prophétie du chant VI, l'épopée devient fiction adressée au prince. Le récit de fondation est rattaché au présent et le commencement est assimilé à un *telos*, une orientation vers l'avenir. Les louanges de sa grandeur présente sont incluses dans une vaste narration qui opère l'« accord des temps et des généalogies⁶⁰ ». La temporalité de l'instant et celle de la durée sont réunies. La prophétie fait coïncider la fiction épique et la parole lyrique pour offrir au prince un mythe des origines qui lui révèle le sens de sa mission et de sa grandeur.

D'après Peletier, la prophétie du chant VI permet de qualifier Virgile de « platonique »⁶¹. Par là, l'*Enéide* est associée à une vision néoplatonicienne de la royauté et de

⁵⁷ De même que, au chant VIII, l'*ekphrasis* du bouclier d'Enée qui offre une représentation prophétique de la bataille d'Actium.

⁵⁸ *Enéide* livre VI, v. 850-856.

⁵⁹ Dans un article de l'ouvrage *L'imaginaire de la nation*, « Hector et Enée : fondements de la nation romaine », Françoise Daspet montre que Carthage et Didon fonctionnent comme contre-modèles destinés à faire ressortir par contraste la glorieuse spécificité de Rome : ses ambitions universelles et sa prétention à absorber l'ensemble du monde et des hommes. « Les Carthaginois ne partagent avec les Troyens que la première partie de leurs aventures : les errances. [...] Enée fonde une nation en intégrant les Troyens parmi les indigènes du Latium et fait naître chez ce peuple une conscience patriotique et nationale, symbolisée par les Pénates. Didon a acheté un territoire, y a installé ses compagnons tyriens et a fondé une ville, enclave phénicienne dans une Afrique qu'elle ignore ou qu'elle combat. » (p. 46) La grandeur de Carthage est matérielle, fondée sur le luxe et la richesse, alors que celle de Rome découlera de sa vertu et des valeurs qu'elle entend propager.

⁶⁰ Peletier, I, 3, p. 233.

⁶¹ Ed. Goyet p. 285. La doctrine épicurienne est également représentée dans l'*Enéide*, mais elle est placée dans la bouche de Didon, ce qui suffit à démontrer, d'après Peletier, que Virgile n'y adhère pas. Peletier cite les v. 379-380 du livre IV, proférés par Didon lorsqu'elle apprend qu'Enée a décidé de quitter Carthage. Dans sa colère, elle remet en cause l'argument majeur du Troyen, selon lequel c'est sur ordre des dieux qu'il s'en va : « Assurément c'est bien l'affaire des habitants du ciel, voilà les soins qui troublent leur quiétude ! » (trad. J. Perret). L'ironie violente de Didon semble comprise par Peletier comme une marque d'athéisme. Au contraire, toujours d'après lui, Virgile « reconnaît partout l'immortalité de l'âme » (p. 285). Le platonisme de Virgile

la poésie. D'une part, la prophétie, délivrée à Enée au terme d'une catabase initiatique, et qu'Auguste recueille, fait du souverain un initié, dépositaire d'un savoir sur les arcanes de l'Histoire qui échappe au commun des mortels. La *translatio* est érigée en principe d'intelligibilité et constitue le prolongement, dans l'ordre des civilisations, de la métempsycose dont Anchise explique la théorie à Enée. Ce dernier, image de la dignité royale, informé des projets divins, participe à une représentation du souverain investi d'une mission religieuse de médiation entre Dieu et les hommes, articulant les deux ordres, spirituel et temporel. D'autre part, si la prophétie est « platonique », elle fait de l'épopée le lieu d'un sens caché, conformément à la conception allégorique de la fable⁶². Sous le voile des aventures héroïques, il existe un secret que le poète détient et que le lecteur déchiffre. Peletier fait de l'œuvre de Virgile l'exemple même du mystère poétique :

Il faut toujours cacher quelque chose d'exquis dedans ses Ecrits, et le consacrer en temps : lequel est maître de tout, et découvre tout, l'un après l'autre. Qui cherchera bien dedans Virgile : il y trouvera toujours quelque secret, je dis expressément couvert de l'auteur : et auquel les Lecteurs n'avaient point encore pensé. (Ed. Goyet p. 260)

L'épopée virgilienne implique donc un mode de lecture herméneutique. Peletier inscrit l'écriture épique dans un cadre néoplatonicien qui invite les imitateurs de Virgile à concevoir leur poème héroïque comme un système de symboles où le passé figure le présent, où le présent fait signe vers l'avenir, où les personnages surnaturels suggèrent des vérités théologiques et où les héros accomplissent des itinéraires spirituels. Cela confère au poète l'aura d'une voix oraculaire : son savoir lui permet d'exprimer des mystères que seul un certain nombre de lecteurs sauront déceler. « Muse, apprends-moi les causes » : dès les premiers mots de l'*Enéide*, Virgile assigne à son épopée une fonction de révélation et c'est l'un des aspects essentiels retenu par Peletier.

Les valeurs attribuées au poème virgilien se retrouvent dans une autre fable épique, celle des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, reprises et adaptées en latin par Valerius Flaccus. S'il n'existe au XVI^e siècle aucune traduction complète ni de l'un, ni de l'autre⁶³, les deux textes sont pourtant connus, comme en témoigne la récurrence du mythe dans la poésie des années 1550⁶⁴. L'intertextualité entre l'épopée d'Enée et celle de Jason est très forte. Les

permet de l'extraire de son paganisme pour l'associer à une *prisca theologia* et rendre possible une lecture chrétienne de l'épopée.

⁶² Pour une synthèse sur cette question cruciale à la Renaissance et plus particulièrement dans la poésie, qui dans son acception première se définit comme fable, fiction, mythologie, voir l'ouvrage somme de T. Chevrolet, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

⁶³ Voir R. Aulotte, *Actes du Xe Congrès de l'Association Guillaume Budé* p. 242.

⁶⁴ Ronsard transpose plusieurs passages dans ses deux *epyllia* de 1556, l'« Hymne de Castor et Pollux » et l'« Hymne de Calais et Zetes ». Les figures de Jason et de la nef Argo, on le verra, occupent une place de choix

deux récits ont en commun la figure du pilote et le motif du parcours maritime, représentation topique de toute forme de gouvernement, en bute avec l'adversité et orienté par une conquête. Virgile avait lu Apollonios de Rhodes et son *Enéide* porte les traces de cette lecture. Valerius Flaccus à son tour reprend le texte grec à la lumière du modèle virgilien, devenu indépassable dès lors qu'on écrit une épopée à Rome au 1^{er} siècle. La sienne est conçue comme un réseau de références au texte de l'*Enéide*, à l'intention d'une élite cultivée qui se divertissait de reconnaître les allusions et les variations sur les grandes scènes du texte fondateur. Si Valerius Flaccus respecte dans ses grandes lignes le plan du texte grec, il l'infléchit pour refléter encore plus précisément la structure de l'*Enéide* et sa bipartition entre une phase de navigation jusqu'au territoire recherché (que ce soient les bouches du Phaxe ou du Tibre), et une phase de combats pour remporter la victoire sur ce territoire (domination sur le Latium ou conquête de la toison d'or). Par ailleurs, par désir d'imiter Virgile jusque dans les intentions politiques de son texte, ou bien par une préoccupation politique véritable, Valerius Flaccus inscrit dans les *Argonautiques* la question de l'impérialisme : l'aventure de ses héros est une manière de baliser l'ensemble du bassin méditerranéen et de le présenter comme une unité recouvrant l'ensemble du monde habité. « La navigation des Argonautes réalise le passage de l'histoire locale du monde à son histoire universelle⁶⁵. » Au chant I, exactement comme dans l'*Enéide*, une prophétie de Jupiter précède le début de l'action pour en dégager le sens historique : dans la bouche du dieu est exposée la doctrine de la succession des empires ; le dernier empire sera universel et connaîtra la durée la plus longue. Ce sera alors l'aboutissement de l'histoire. C'est pourquoi le sens des *Argonautiques* latines ne réside pas simplement dans un jeu littéraire avec le texte de Virgile, mais également dans « la célébration de l'Empire romain considéré comme réalisant le passage de l'histoire du monde d'un niveau local à un niveau universel, d'une durée réduite à une durée éternelle, d'une contingence apparente à une vraie nécessité⁶⁶. »

Jason n'a sans doute pas la stature d'Enée, et ce n'est pas lui qui intéresse le plus les poètes du XVI^e siècle. Mais dans son parcours, la figure d'Orphée en est indissociable, et d'autres héros que lui s'illustrent dans certains épisodes, comme Castor et Pollux. Si l'*Enéide* exalte une nation à travers son ancêtre et héros fondateur, les *Argonautiques* racontent une aventure collective où collaborent poètes et héros ; on comprend ainsi l'intérêt que le récit a

dans l'entrée royale de 1549. Jodelle reprend le mythe dans un cadre officiel et festif, en 1558, pour fêter la prise de Metz par François de Guise. A la même époque, Du Bellay en fait l'un des fils conducteurs de ses *Regrets*.

⁶⁵ Introduction de Gauthier Liberman, p. X du premier tome de sa traduction des *Argonautiques* de Valerius Flaccus dans la collection Budé, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

⁶⁶ *Ibid.* p. XXXIII.

pu susciter auprès de la Pléiade. Le modèle épique des *Argonautiques* permet de représenter l'union de toutes les forces du royaume dans un même idéal de conquête et de gloire. Il rejoint l'imaginaire d'une alliance des grands et des poètes au service du combat pour le savoir et de l'utopie humaniste, tel qu'on le retrouve dans la *Musagnoeomachie* de Du Bellay.

Les modèles principaux que se donnent les poètes de la génération Henri II montrent que l'épopée est loin de se limiter au « Sujet Héroïque : qui sont les guerres »⁶⁷. Si la guerre est le sujet « le plus digne et le plus grave de toute la Poésie », c'est « à raison que les hautes personnes y entrent, comme Rois et Princes : lesquels seuls ont puissance de faire la guerre »⁶⁸. C'est donc d'abord la fonction royale qui intéresse l'épopée, et qu'elle met en scène dans sa gloire militaire comme dans sa dimension sacrée. Et cette fonction royale s'inscrit dans une représentation globale de l'histoire : la *translatio imperii* est interprétée dans le sens d'un plan divin qui désigne la monarchie française comme l'Empire ultime où s'accomplit la fin de l'Histoire⁶⁹. La légitimation impériale sous-jacente dans le parcours d'Enée ou de Jason peut être ainsi récupérée d'une mystique de la royauté. L'épopée renvoie au rêve humaniste d'une unité absolue, l'unité de l'Etat représentée à Fontainebleau, l'unité de l'Europe sous l'hégémonie d'un pouvoir idéal, l'unité du cosmos, l'unité du savoir. La monarchie est exaltée comme principe unificateur dans un poème dont la forme parfaite, assimilée par Peletier à une architecture grandiose sur le modèle de l'*Enéide*, doit affirmer la cohérence du monde et la beauté de son organisation :

Voilà d'où sortent les vives voix du Poète. Voilà comment se bâtit l'œuvre Héroïque et immortel. Voilà comment d'une Idée de sagesse et de vertu conçue par le grand esprit

⁶⁷ Peletier p. 280.

⁶⁸ Peletier p. 232.

⁶⁹ L'idée d'un déplacement du savoir (*translatio studii*) et du pouvoir (*translatio imperii*) au fil des époques, en suivant le mouvement du soleil qui le conduit de l'Égypte vers l'Europe occidentale, est alimentée par certains passages bibliques, en particulier le *Livre de Daniel* (7, 1-28) et la vision des quatre empires qui doivent se succéder, le quatrième marquant la fin de l'Histoire. Ce n'est qu'à partir du haut Moyen Âge que cette idée de succession des empires devient « l'un des schémas directeurs de l'Histoire universelle » (G. Gadoffre, *Du Bellay et le sacré* p. 90). Les Romains ne cherchaient pas à se situer dans un *continuum* temporel : pour eux l'Empire était un phénomène unique et pérenne. C'est donc de manière rétrospective que les pérégrinations d'Enée furent lues comme une modélisation de l'Histoire. En cela, le « désir d'épopée » est parfaitement en phase avec les spéculations mystiques qui rencontraient un certain succès à l'époque, à partir des écrits de G. Postel. Cet érudit polyglotte et mathématicien, cosmographe et théologien, qui avait été soutenu par Marguerite de Navarre et Budé, et qui fut recruté comme lecteur royal pour enseigner les langues orientales, ne cessait d'annoncer que l'époque présente allait voir s'accomplir la fin de l'Histoire grâce à la domination universelle de la monarchie française, élue pour assurer le retour à l'unité primordiale et à la concorde de toutes les religions. Postel était un grand pourvoyeur de mythes du pouvoir auxquels il s'attachait à donner une dimension savante par le biais d'une érudition complexe et de calculs kabbalistiques. Il développa pour Cosme 1^{er} de Médicis le mythe étrusque dans un *De Etruria* qui voulait contribuer à donner au nouveau pouvoir ducal de la famille florentine une légitimité par l'ancienneté des origines (1551). A la même époque, il publia trois ouvrages à la gloire de la monarchie française : *Les Raisons de la Monarchie*, *L'Histoire mémorable des expéditions depuis le déluge faites par les Gaulois ou François*, et *La Loy salique*. Postel y reconstruit le passé gaulois, grand peuple originel sous lequel le monde sera réunifié.

Poétique, se forme le grand et parfait image de la vie. Voilà comment notre Virgile a dressé son grand ouvrage.⁷⁰

Parcours

Nous nous proposons donc d'étudier deux décennies de poésie de célébration politique marquées par le « désir d'épopée ». Le corpus s'inscrit dans un intervalle d'une vingtaine d'années, entre 1549 et 1572. Cette période est délimitée par la *Deffence* et par la *Franciade* : en amont, le texte qui programme le poème héroïque comme horizon de la nouvelle poésie française ; à l'autre extrémité, le texte qui devrait en constituer l'accomplissement. Entre ces deux bornes, les textes que nous retenons ne sont pas des poèmes épiques. Mais le grand œuvre, dont Virgile incarne la réussite, sous-tend la production poétique des années qui suivent la parution de la *Deffence*.

Du Bellay concède qu'une pareille réussite se conçoit sur le long terme et qu'écrire une épopée relève « quasi de la vie d'un Homme⁷¹ ». C'était là le second obstacle majeur que Sébillet voyait à l'existence d'une épopée en français : un poids trop lourd à porter pour un seul auteur. Du Bellay en est conscient. Le grand œuvre ne naîtra pas d'un seul jet, tout achevé. Il en va du long poème comme du projet global d'illustration de la langue et de rénovation culturelle : c'est une entreprise de long terme et, qui plus est, collective :

Toutefois tu doibz penser, que les Arz, et Sciences n'ont receu leur perfection tout à un coup, et d'une mesme Main : ainçoys par succession de longues Années, chacun y conferant quelque portion de son Industrie, sont parvenues au point de leur excellence⁷².

Du Bellay, dans l'épître « Au lecteur » qui conclut la *Deffence*, se propose comme chef de file de ce projet national et, reprenant l'incontournable métaphore architecturale, présente le manifeste de 1549 comme le

Desseing, et Portraict de quelque grand et laborieux Edifice, que j'entreprendray (possible) de conduyre, croissant mon Loysir, et mon Sçavoir : et si je congnoy' que la Nation Françoise ait agreable ce mien bon vouloir (vouloir dy-je) qui aux plus grandes choses a tousjours merité quelque louange⁷³

Parce que le projet s'inscrit dans la durée et ne peut être que le fruit d'un labeur partagé, Du Bellay insiste sur la notion d'esquisse préparatoire, d'expérimentation, d'essais préalables : il pressent que les poètes, rebutés par l'ampleur de la tâche, « ne voudront point *essayer* ce, à quoy ne s'attendront de pouvoir parvenir ». Cependant il persiste : « Mais c'est chose

⁷⁰ Peletier, *Art poétique*, p. 287.

⁷¹ *Deffence*, II, 5 p. 140.

⁷² *Deffence*, « Au lecteur » p. 182.

⁷³ *Ibid.* p. 182.

convenable, que toutes choses soient *expérimentées* de tous ceux, qui desirent atteindre à quelque haut point d'excellence, et de gloire non vulgaire⁷⁴. » De même que l'épopée donne au roi un projet, lui montre l'Empire comme horizon de son règne, de même elle fixe aux poètes l'horizon de leurs inventions. La poésie des années 1550 fait sens par rapport à une œuvre plus grande, qui restera virtuelle jusqu'en 1572 mais qui sert de *telos* aux textes lyriques adressés aux grands. Il conviendra donc d'analyser quel type de rapport les œuvres de célébration entretiennent avec le modèle qu'elles désignent. D'après Peletier, l'ode, « en parlant des Dieux et des Héroïnes, se hausse : mais non pas jusques au style Héroïque. Car il y a différence de dire les louanges des grands, et de chanter leurs gestes. » (Ed. Goyet p. 273). L'ode parle au présent, pour le prince. Le récit épique fixe les exploits du prince dans une œuvre destinée à la postérité. L'ode, qui se présente comme une parole de célébration et de consécration, se conçoit en relation avec des événements festifs : entrées, mariages, victoires, réjouissances diverses. L'épopée se pense plutôt sur le modèle du monument impérissable, de la colonne trajane ornée d'épisodes mémorables gravés pour l'éternité. Mais ce que Peletier désigne comme une séparation radicale entre les deux genres, lyrique et épique, les poètes semblent surtout l'avoir vécu comme une quête asymptotique. Cette recherche les pousse à explorer constamment des éléments récurrents, sortes de mythologèmes épiques qu'ils introduisent dans leurs poèmes d'éloge : la prophétie, la navigation vers les confins de l'espace connu, le combat contre le monstre ou les géants. De tels procédés d'enchâssement brouillent et multiplient, dans ces longues pièces lyriques, les repères temporels, accumulent les strates, suspendent l'énonciation de l'éloge pour plonger le lecteur dans la profondeur du mythe, réactivant les voix du passé en vue de l'œuvre future. Ils révèlent que ces odes, tout en cherchant à s'imposer à la place de la fête, réclament pourtant autre chose que de ponctuels déploiements de faste.

La poésie lyrique s'écrit ainsi à partir d'une double polarité : celle de l'instant festif et, par ailleurs, celle d'un récit totalisateur et délié de la circonstance dont ces textes ne sont qu'une étape provisoire. Cette double tension n'est pas une contradiction. La fête monarchique, représentation totalisatrice d'un ordre divinement institué, sert de référence idéale au poème héroïque. La recherche épique d'une parole animée, où l'*enargeia* du style produit des effets de surgissement qui saisissent et éblouissent comme une manifestation surnaturelle, est inséparable d'une fascination pour l'éclat des cérémonies et l'effet magique qui en émane. Les poètes de la génération Henri II sont spectateurs, admirateurs,

⁷⁴ *Deffence* II, 5, p. 140.

organisateurs de fêtes. Au suspens de l'existence ordinaire dans les festivités, répond le langage « apart » de leur poésie et la séduction de ses mythes. Leurs odes prolongent l'écho de ces liturgies grandioses mais éphémères, elles reprennent le système de symbolisation propre à ces spectacles qu'une société se donne à elle-même pour révéler les grands principes qui la fondent⁷⁵. C'est pourquoi chacune des deux extrémités de notre corpus est associée à l'étude d'un programme d'entrée royale : celle d'Henri II en 1549, celle de Charles IX en 1571. Du Bellay interprète les décors de l'entrée royale d'Henri II comme le reflet grandiose du programme de la *Deffense*. Ronsard pense la fête de 1571 comme une apparition spectaculaire des grands personnages de la *Franciade*. Entre les deux, la fête conçue par Jodelle, à l'occasion de la réception du duc de Guise à Paris, en 1558, n'était pas loin de réussir à faire de la poésie, au sens propre, une « sorcellerie évocatoire⁷⁶ » : en portant sur la scène une prophétie proférée pour le Roi par le fantôme des Argonautes, présence venue de l'au-delà mais incarnée sur la scène par un acteur en chair et en os, Jodelle plaçait la fiction héroïque au cœur d'une cérémonie vivante où l'Hôtel de Ville parisien aurait dû accueillir le triomphe de la poésie humaniste.

Pourtant, à partir d'une période charnière qu'on pourrait situer aux alentours de 1558-1559, on voit apparaître des modulations au sein de cette poésie de célébration. Le « désir d'épopée » passe au second plan. L'exploration des mythes rares est délaissée, la référence à l'Histoire s'estompe : c'est la Nature qui devient prégnante. Il faudra donc s'interroger sur l'émergence d'un nouveau modèle, celui de la pastorale, qui représente le roi comme un berger veillant sur sa bergerie plutôt que sous l'aspect d'un héros accomplissant son destin. Ce changement de code n'obéit pas à un simple souci de variété qui consisterait à remplacer Jupiter par le dieu Pan, et à donner au héros les atours champêtres d'un jeune gardien de troupeau. Ses implications sont plus profondes. Elles concernent d'une part l'image du pouvoir, pensé non plus selon un modèle transcendant mais immanent, associé à la nature. Elles engagent d'autre part le statut politique de la poésie et les valeurs qui la sous-tendent.

⁷⁵ Voir l'article de J. Jacquot qui ouvre le premier tome de l'ouvrage collectif *Les Fêtes de la Renaissance*, « Joyeuse et triomphante entrée », Paris, éditions du CNRS, 1956, p. 10 : « La notion de fête, qui peut s'appauvrir jusqu'à ne plus désigner que des divertissements frivoles, est associée, dans sa plénitude, aux notions de sacré, de rituel, de cérémonial ». Elle se présente comme « un moyen de communion entre ses membres et de participation à des mythes, à des croyances qui renforcent les institutions et contribuent à leur assurer une continuité ».

⁷⁶ Baudelaire, *L'Art romantique*, « Théophile Gautier », Paris, Garnier, 1962, p. 754 : « Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable. »

L'ode est proférée devant le roi au milieu de sa cour et de ses sujets rassemblés : nous sommes à Paris, dans les murs du palais ou aux abords immédiats, et cette énonciation relaie une acclamation spontanée et unanime qui sacralise le prince. La pastorale, au contraire, se situe dans la nature, au sein d'un espace séparé et confidentiel. L'ode dilate la circonstance, la pastorale voudrait peut-être l'oublier, la tenir à distance, se décentrer par rapport au cours de l'Histoire. Que le développement de la pastorale trouve son apogée au milieu des guerres de religion, vers 1565, indique à quel point cette poésie révèle toute sa portée lorsqu'on la considère, précisément, comme poésie de circonstance, au lieu d'occulter cette dimension bien souvent perçue comme dévalorisante dans les études littéraires⁷⁷.

C'est pourquoi le choix d'une organisation chronologique nous a paru convenir à l'étude d'une poésie en premier lieu déterminée par des faits, inscrite dans un contexte. La succession des chapitres permet ainsi de faire apparaître le dialogue constant des poètes avec la réalité historique, et la tension de plus en plus intenable entre la nature des événements, qui témoignent d'une instabilité croissante, et le « désir d'épopée » qui voudrait révéler un ordre intangible. La progression tripartite de ce travail, assortie d'un épilogue consacré à la *Franciade*, souhaite mettre en évidence l'évolution d'une poétique qui s'élabore à partir d'un « désir d'épopée », se remet en question, se redéfinit, et livre finalement son chef d'œuvre à contretemps.

Nous nous proposons, dans la première partie (« Sacralisations »), de lire la poésie d'éloge lyrique des années 1550, chez Ronsard essentiellement, mais également chez Du Bellay, comme un terrain d'expérimentation, une succession d'essais variés en vue du grand poème à venir. L'écriture de la *Franciade*, annoncée dans les *Odes* de 1550, se module dans les recueils de 1552 et 1555, se précise dans les *Hymnes* où elle interroge aussi, déjà, son possible inaccomplissement. Nous étudierons l'évolution du projet à partir de plusieurs poèmes qui, dans leurs structures complexes, intègrent presque tous une prophétie, parole oraculaire qui est à la fois la métonymie du genre épique, l'image sublimée que la poésie veut se donner, et la révélation qui consacre la légitimité du prince⁷⁸. L'énonciation prophétique apparaît dans la *Prosphonématique* de Du Bellay, contemporaine de la *Deffence* ; elle sera ensuite récurrente chez Ronsard et fondatrice de son épopée. L'insertion d'une prophétie

⁷⁷ Peut-être en vertu d'une conception romantique de la littérature, que M. Fumaroli fait apparaître dans son introduction à *L'Age de l'éloquence*, « Littérature et res literaria », Genève, Droz, 2002, p. 17-20. Cette conception, qui postule l'autonomie radicale du « monde littéraire », est largement anachronique pour les époques qui précèdent mais a contribué à considérer les œuvres répondant à une commande ou à un événement particulier comme relevant d'une forme de servilité et de compromission opposée au culte du génie.

⁷⁸ Sur ce dernier aspect, voir le recueil article intitulé *La Prophétie comme arme de guerre des pouvoirs, XV^e-XVII^e siècles*, Etudes réunies et présentées par A. Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

permet d'introduire dans le chant lyrique la profondeur temporelle du récit héroïque, et de donner à l'éloge du présent la solennité d'une profération antérieure et sacrée. Elle est donc au cœur de l'expérimentation épique. C'est avec l'oracle de Cassandre que Ronsard, dans l'*Ode de la Paix*, annonce le plan de sa *Françiadé*.

La deuxième partie (« Ironisations »), centrée sur les années 1558-1559, occupe une place charnière et met au jour sinon une crise, du moins une remise en question profonde de cette poésie qui se voulait langage mystérieux, distinct du discours ordinaire, et parole d'apothéose, sacrant aux yeux de tous le prince ou son ministre, glorifié sous l'apparence d'un envoyé providentiel désigné pour accomplir la *renovatio* tant attendue. Qu'en est-il de ce modèle de célébration lorsque, d'une part, la poésie n'est pas reçue et comprise, précisément à cause de son obscurité et de sa démesure, tandis que, parallèlement, le charisme du prince est mis en doute, et sa puissance organisatrice menacée d'être aspirée par le chaos ? Les poètes qui, en construisant le mythe de la royauté sacrée, voulaient mettre en place le culte de leur propre souveraineté et proclamer l'absolue autonomie de leur art, s'exposent au risque de se trouver sans objet, parole en vase clos, évidée de son sens et privée de son destinataire. Jodelle, Du Bellay et Ronsard, dans trois textes parus dans un laps de temps très resserré, interrogent avec une mélancolie grinçante la possible vacuité du projet poétique et politique qui les enthousiasmait au début des années 1550.

La troisième partie (« Modulations pastorales ») cherche à montrer que le modèle de l'œuvre idéale, situé à l'horizon de la célébration lyrique, évolue de l'épopée vers la pastorale. D'abord conçue comme une variation par rapport au long poème, permettant de revivifier l'image des grands en les insérant dans un univers animé par les forces naturelles, la pastorale devient, au cœur des guerres de religion, dans deux *Bergeries* de Ronsard et Belleau, un modèle alternatif compris en opposition avec la poésie héroïque. Les grands sont idéalisés dans leur humanité bienveillante ; l'image du héros providentiel tend à s'estomper, de même que les structures qui contribuaient à le mettre en scène, notamment le mythe et la prophétie. Le pouvoir se légitime dans l'harmonie du moment présent plutôt qu'en fonction d'une histoire immémoriale.

En fin de compte, la division tripartite fait apparaître une opposition binaire, de nature plutôt générique : héroïque, bucolique. Il est vrai que la réorientation du désir d'épopée vers le repos pastoral recoupe en grande partie la succession de deux règnes, celui d'Henri II jusqu'en 1559, celui de Charles IX après 1560. Elle révèle aussi deux « visages de la

royauté⁷⁹ », le charisme augustéen d'Henri II et la silhouette inédite de Catherine de Médicis qui s'impose comme régente et infléchit l'imaginaire attaché à la fonction royale. Mais le tournant dégagé dans la partie médiane est antérieur au changement de règne, ce qui interdit de considérer cette poésie comme strictement curiale et tributaire de ses dédicataires. Parce qu'elle recherche la forme idéale qui lui permettrait de donner corps à une mythologie royale cohérente, la poésie de célébration doit tenir compte de la personne qui incarne l'autorité souveraine. Le prince divinisé ou le prince berger, l'ode et la pastorale : on voit comment coïncident les formes poétiques et les catégories politiques. Cette poésie qui se veut politique, associée aux défis de la monarchie, se construit dans une interaction constante avec l'institution qui lui sert de cadre de référence.

L'organisation linéaire ne prétend pourtant pas inscrire cette thèse dans une démarche d'histoire littéraire. Au sein de chaque partie, les chapitres sont centrés sur l'analyse détaillée d'un texte emblématique, étudié dans sa spécificité, son fonctionnement propre et sa cohérence organique, et non convoqué ponctuellement à titre d'exemple pour illustrer telle ou telle tendance. Si Ronsard occupe une place prépondérante dans ce corpus, il laisse la place à d'autres auteurs de la Pléiade, tels que Du Bellay, Pontus de Tyard, Jodelle et Belleau, pour illustrer la diversité de cette génération poétique tout en soulignant la dimension collective d'une esthétique et de ses mutations. Ronsard est une figure qui représente le moment poétique où s'inscrit notre corpus : sa carrière est exemplaire de la transformation de la poésie d'éloge politique pendant cette période. Le Vendômois se situe à l'intérieur du corpus en même temps qu'il le subsume.

L'examen de certains textes pourra surprendre au sein d'une étude qui accorde une place essentielle au lyrisme de célébration officielle. Dans la première partie, un chapitre est consacré au programme décoratif conçu par Pontus de Tyard pour orner Anet ; dans la troisième, un autre étudie la *Bergerie* où Belleau décrit le château de Joinville. Ces textes ne sont ni lyriques, ni à proprement parler de circonstance. Ce sont des poèmes du lieu plutôt que du moment. Ils sont liés à des figures à la fois proches du pouvoir royal, mais à la marge des décisions officielles du conseil : à Anet, Pontus de Tyard parle au roi par l'intermédiaire de sa favorite ; à Joinville, Belleau met en scène la famille de Guise un temps si puissante mais provisoirement en disgrâce. Le palais de Diane, pavillon de chasse royal et lieu à la mode au milieu des années 1550, incarne une monarchie moderne qui attire les poètes et les artistes. Joinville, demeure aristocratique aux marches du royaume mais d'une splendeur

⁷⁹ Jean Céard, « Les visages de la royauté en France, à la Renaissance », dans E. Le Roy Ladurie (dir.), *Les Monarchies*, Paris, PUF, 1986.

exceptionnelle, veut perpétuer l'utopie humaniste d'une alliance entre un pouvoir juste et des arts florissants. Ces textes permettront de compléter, à partir d'une perspective décentrée, l'exploration des modèles poétiques qui sous-tendent l'élaboration d'une mythologie politique.

Tout en cherchant la forme la plus apte à révéler les valeurs qui déterminent l'exercice du pouvoir, les poètes s'interrogent sur leur propre pratique. Les textes ont été choisis comme autant de « nœuds » où convergent des considérations politiques et des recherches poétiques. C'est pourquoi le choix du corpus s'est porté sur des œuvres dont la nature générique n'est pas nettement déterminée. Leur hybridité, les raccords non dissimulés entre leurs parties composites, les décrochements entre leurs niveaux énonciatifs ou leurs différents systèmes sémiotiques, font apparaître une recherche poétique qui se construit dans des dialogues aussi variés que celui de la poésie et de l'image peinte (*Les Douze Fables* de Pontus de Tyard mais aussi l'ode « Des peintures » de Ronsard et certains passages de la *Bergerie* de Belleau), de l'adresse lyrique et de la narration épique (*l'Ode de la paix*), de la poésie bucolique et de la mascarade théâtrale (la *Bergerie* de Ronsard), de la prose et du vers (la *Bergerie* de Belleau), de l'*ekphrasis* et du dialogue des bergers (*Chant pastoral* de Meudon) ; le dialogue peut s'établir également entre la performance effective et ponctuelle de la fête poétique, et sa reconstruction idéale et rétrospective (le *Recueil* de Jodelle). L'agencement complexe de ces textes nécessitait une analyse globale et approfondie afin de faire ressortir, pour chacun d'entre eux, la portée réflexive.

En somme, les textes du corpus sont abordés, chapitre après chapitre, comme autant d'« avatars de l'épique » afin de comprendre pourquoi cette poésie, qui voulait transcender l'Histoire dans une apothéose triomphale, va finalement être desservie par l'Histoire. La tension qui orientait le lyrisme de l'instant vers le poème immortel se résout trop tard : le paradoxe de cette poésie de circonstance est que, lorsqu'elle touche à sa forme idéale, celle-ci s'avère ne plus être d'actualité : la publication de la *Franziade* suit de près la nuit de la Saint-Barthélémy, « le rêve perdu de la Renaissance⁸⁰ ». L'interaction entre le poétique et le politique tourne en la défaveur des poètes et leur recherche demeure en suspens. Mais l'intérêt de cette poésie de célébration réside moins dans le grand œuvre qu'elle n'a jamais produit, que dans la diversité et la hardiesse des explorations formelles que le « désir d'épopée » a engendrées.

⁸⁰ D. Crouzet, *La Nuit de la Saint-Barthélémy : un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994.

Première partie :
Sacralisations.
Etudes pour un temple royal.



Rosso Fiorentino, *L'Ignorance chassée*, Galerie François 1^{er} à Fontainebleau.

Depuis Horace, la formule de l'*exegi monumentum* permet d'affirmer le pouvoir d'immortalisation de la poésie, supérieur à celui de la pierre sujette aux corruptions¹ ; qu'il soit un temple ou, chez le poète latin, une pyramide, le monument d'éternité insiste sur la dynamique d'élévation de l'éloge², qui projette vers le ciel la mémoire de son objet autant que celle du poète. Cette métaphore architecturale en rejoint une autre qui, issue de la rhétorique, spatialise le texte sous la forme d'une série de *topoi* et met en valeur la parfaite *dispositio* d'un discours tout en rendant possible sa mémorisation³. Les poètes et poéticiens se sont emparés de cette image pour décrire le tout organique qu'ils élaborent et faire apparaître leur œuvre comme ensemble cohérent où s'agencent harmonieusement les différentes parties⁴. De cette parfaite unité, le bâtiment de l'*Enéide* représente, chez Peletier, le modèle indépassable :

Voilà comment notre Virgile a dressé son grand ouvrage. Et étant tout le bâtiment si bien devisé, si bien fondé et en si belle assiette, qu'il contente l'œil en toute la montre : se faut-il offenser s'il y a quelque parcelle mal en son lieu ? se faut-il ébahir, si d'aventure il s'y voit quelque jour mal donné : ou s'il se trouve quelque chapiteau mal posé, voire quelque colonne mal polie ou mal planté ? de lui qui souloit dire de ses vers moins élaborés, qu'il les avait mis pour appuyer l'édifice, cependant qu'il faisait les fermes piliers ? Faut-il trouver étrange, si ce Poète qui a été divin en tant de choses, s'est montré homme en quelques-unes ? lequel ainçois exhiberait un trop grand miracle en la nature, s'il était parfait de tous ses points. Et même ne serait pas le monde auquel nous l'avons naguère comparé. La terre n'est-elle pas fertile à blé et à fruits en un lieu, et stérile en l'autre ?⁵

Les imperfections elles-mêmes contribuent à renforcer le lien d'analogie entre le temple et le monde, entre le poème et l'univers. On sort ici de l'image strictement rhétorique : le temple, le monument ne désigne pas l'agencement de n'importe quel texte : il renvoie au texte suprême, global et totalisateur qu'est l'épopée. L'*ekphrasis* architecturale est traditionnellement utilisée, dans l'Antiquité, comme représentation métapoétique du grand œuvre. Ainsi, avant de rencontrer la Sibylle, au livre VI de l'*Enéide*, Enée contemple les portes du temple d'Apollon, sculptées d'une série de motifs qui représentent les aventures de Thésée dans le labyrinthe, guidé par Dédale. Le Troyen découvre ainsi l'épopée grecque à

¹ Voir par exemple Ronsard s'adressant au Roi à la fin du livre IV des *Odes* de 1550 : « Plus dur que fer, j'ai fini mon ouvrage ».

² Voir Ph. Guisard, « La Lyre italienne, la pyramide égyptienne et les espaces grecs dans le *Carmen* III, 30 d'Horace », dans *Architectures, littératures et espaces*, actes du colloque international de Paris – Société Française des Architectes (15-17 janvier 2004), études réunies par P. Hyppolite, Limoges, PULIM, 2006, p. 181-206.

³ Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. fr. Daniel Arasse, Gallimard, 1975 (éd. originale 1966).

⁴ D. Fenoltea a développé une théorie selon laquelle Ronsard conçoit l'agencement de ses Odes à partir d'un certain nombre de lignes de forces et de correspondances qui, si on les restitue sous forme de schéma, font apparaître des principes qui président à la construction d'un édifice. (*Du Palais au jardin. L'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990). Dans un mouvement inverse, C. Alduy (*Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007) a analysé le « leurre » que constitue, pour les auteurs de recueils d'« Amours », la référence architecturale qui signale une unité de surface démentie par la composition du recueil, essentiellement instable et mouvante.

⁵ Peletier du Mans, *Art poétique*, Ed. Goyet p. 287-288.

laquelle doit se substituer un récit proprement latin dont il est le héros. A. Deremetz souligne la manière dont les deux récits se reflètent et se superposent :

Outre la présence conjointe des deux métaphores poétiques, le labyrinthe et le temple, qui désignent respectivement le processus scriptural de la composition poétique et son résultat spectaculaire, on relève dans les deux « textes » un même système d'actants fonctionnellement équivalents : Dédale et Virgile représentent deux figures d'une même instance auctoriale tandis que Thésée et Enée sont à la fois, sur le plan narratif, les deux protagonistes d'une même épreuve initiatique et, sur le plan métatextuel, deux figures lectoriales⁶.

Par le truchement du temple, l'épopée donne les clés de sa lecture et affirme son statut de texte fondateur d'une identité littéraire, linguistique et nationale.

Ronsard et Du Bellay ont tous les deux associé leur poésie de célébration à la fondation d'un temple. Dans le « Chant triomphal sur le Voyage de Boulogne »⁷, dans le « Temple de Messeigneurs le Connestable, et des Chastillons »⁸, l'un et l'autre inscrivent dans le poème lyrique l'idéal d'une structure parfaite, durable, vouée au culte du prince divinisé dont elle immortalise la mémoire. L'*ekphrasis* qu'ils enchâssent souligne l'ambivalence de l'éloge de circonstance, entre la fulgurance de la flèche et la pérennisation du monument. Le « Chant triomphal », après avoir représenté la campagne de 1549 contre les Anglais en des termes martiaux qui exaltent la stature héroïque du

[...] grand Henry sur tous apparoissant
Comme un sapin aux montaignes croissant
Passe le fresne, [...], (v. 101-103)⁹

trouve dans cette circonstance l'occasion qui permettra de cristalliser la verve épique des nouveaux poètes et de donner naissance à un grand poème national centré sur le destin héroïque d'Henri :

N'avous encor', vous celestes espriz
De nostre court, quelque ouvraige entrepris
Digne du nom, dont la France vous prise,
Et de ce Roy, qui tant vous favorise ?
Les vers suerez du luc melodieux
Auront le pris, si la Muse héroïque
Ne fait sonner sa trompette bellique (v. 149-156).

Le poème affiche l'ambition de réformer une poésie de cour en un culte monarchique voué à « la magesté sacrée » de Henri. Ce culte s'emblématise dans le temple imaginaire que Du Bellay prévoit de dresser à la gloire du souverain victorieux. Le bâtiment qu'il décrit est à la

⁶ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses, Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 159. Sur l'image métatextuelle du temple pour l'épopée, voir aussi p. 57 (Chapitre II, « Les représentations internes du texte poétique dans l'Antiquité »).

⁷ *Recueil de Poësie*, 1549, Ed. Chamard, t. 1, p. 75-86.

⁸ *Les Hymnes de P. de Ronsard Vandomois*, 1555, Lm VIII p. 72-84

⁹ Le récit cherche à souligner la puissance surnaturelle du roi en insistant sur la terreur qu'il suscite. Cela passe par des images inattendues qui adoptent le point de vue de l'ennemi : l'armée française prolifère comme l'hydre qui sans cesse se démultiplie (v. 25-26) ou comme les soldats nés des dents du dragon de Colchide.

fois le lieu d'un rite de dévotion (« De voz grandeurs le prestre je seray / Et devant vous maint hymne chanteray » v. 200-201) et le substitut d'un récit héroïque :

Là je peindray comme il aura donté
Calaiz, Boulongne, & l'Anglois surmonté,
Puis l'Hivernie, et tout ce qui attouche
L'humide lict ou le soleil se couche. (v. 189-192)

L'épopée est posée dans ce « Chant » comme un texte sacré, destiné à revivifier constamment la mémoire et la ferveur d'un peuple à l'égard de son « Seigneur » (v. 136). L'emplacement de ce « temple dyapré », surnommé « Temple de Victoire » (v. 188) se situe symboliquement sur les bords du fleuve, au niveau de son embouchure,

Tout au plus pres, ou Loyre plus profonde
En l'Ocean fait couler sa clere onde (v. 171-172)

Frappé du blason royal, dressant ses colonnes « au milieu d'un beau pré » (v. 169), jouant sur les contrastes entre « marbre noir » et marbre des colonnes « Qui en blancheur la neige passeront », cet édifice aux couleurs de Henri et de sa favorite¹⁰ s'apparente à un nouveau Chambord offrant à la face du monde les signes grandioses et mystérieux de la puissance des Valois. Il programme à l'horizon de la célébration lyrique un texte plus grand, plus abouti, qui doit s'accomplir sous la forme d'un monument semblable à celui que Virgile annonce à la gloire d'Auguste au début des *Géorgiques*¹¹, et qu'il lui offre avec son *Enéide*.

L'image du temple n'est pas seulement une mise en abyme de l'épopée à venir : elle souligne que la poésie de célébration se pense d'emblée en relation avec les lieux de la monarchie¹², que ce soit le grand édifice d'apparat où le prince paraît au milieu de sa cour, ou bien le palais à l'écart, sanctuaire qui préserve le secret du pouvoir¹³. Les poètes conçoivent leur poème en rapport avec un espace de gloire qui isole le roi dans un périmètre sacré mais le

¹⁰ Voir *infra*, notre chapitre 4 consacré au château d'Anet.

¹¹ Virgile, *Les Géorgiques*, III, v. 33 sq. Le poète ramène les Muses à Mantoue et dresse un temple allégorique pour Auguste.

¹² Voir par exemple l'ode de Ronsard dans le recueil de 1550 (Livre II, 1, Lm I p. 167-168, v. 1-6 et 13-14)

Je te veil bâtir une ode
La maçonnant à la mode
De tes palais honorés,
Qui volontiers ont l'entrée
De grands marbres accourée
Et de haus piliers dorés [...]
Sur deux Termes de memoire
J'engraverai ta victoire.

¹³ Dans son « Hymne du Roy » en 1555, Ronsard s'attarde sur le tombeau de François 1^{er} (Lm VIII, v. 321-344) situé dans la nécropole royale de Saint-Denis : à la fois mausolée familial (où reposent aussi les frères et la mère de Henri) et mémorial « des guerres par [François] jadis parachevées » (v. 324), ce tombeau est le lieu sacré de la royauté, distinct du « palais » d'apparat (v. 46 et 726) où le poète prétend paraître devant le roi avec les autres poètes. Dans la continuité qui se crée entre la description du tombeau et le récit de la naissance mythique de Henri (v. 353-376) se dit la sacralité d'une dynastie qui préside à l'Histoire nationale. Voir Colette Beaune, « Les sanctuaires royaux » dans *Les Lieux de mémoire*, T.II : *La Nation*, vol. 1, édition publiée sous la direction de P. Nora, Paris, Quarto Gallimard, 1997 [1987 pour la première édition], p. 625-649.

relie symboliquement, par le biais du fleuve comme chez Du Bellay, aux grands influx cosmiques, aux grandes forces de l'univers. Ainsi le temple est à la fois l'image du poème à édifier, et celle de l'espace que ce poème veut consacrer : celui du prince, de sa cour, de son pouvoir et de ses valeurs. Jodelle, rendant hommage à Ronsard dans une épître liminaire à ses *Hymnes* de 1556, assimile la publication du recueil à une entrée dans le temple de sa dédicataire, Marguerite. Dans ce « temple¹⁴ », la princesse joue le rôle de gardienne et de prêtresse comme Cassandre dans le « temple troyen » (v. 15) : elle y préserve les valeurs de l'honneur et du « cœur »¹⁵. L'espace de la cour est montré comme un sanctuaire de la vertu aristocratique, véritable forteresse à l'abri des vices indistinctement assimilés à l'ignorance¹⁶, sur lesquels la monarchie apothéosée affirme son triomphe :

Mais puisque nous voyons croistre en France un tel nombre
 De brouilleurs, qui ne font sinon que porter ombre
 A la vertu naissante, il te faut prandre au poin [Jodelle s'adresse à Marguerite]
 Ton glaive, et ton bouclier, pour m'ayder au besoin
 Et tant qu'encourageant mes forces à l'exemple
 Du vainqueur Vandomois, je sorte de ton *temple*
 Pour sur les ignorants redoubler les efforts,
 Et voir ces avortons aussi tost nés que morts,
 Affin que l'heur de France et des Muses je garde
 Faisant apres Ronsard la seure arrieregarde. (p. 244, v. 95-104)

A travers leur art, et grâce à leur savoir, les poètes se pensent comme les gardiens de l'œuvre culturelle, politique et morale des Valois. C'est bien une œuvre d'édification, à tous les sens du terme, qu'ils recherchent dans leur poésie, et cette édification est inséparable d'un culte des Muses. Dans le faste architectural du « Temple des Chastillons », Ronsard entend « presch[er] la tourbe » (v. 210) et présenter aux yeux du « peuple » (v. 223) la grandeur d'une famille offerte en exemple au royaume entier pour sa noblesse et son dévouement. Le temple est donc le lieu où se cultivent les valeurs héroïques qui fondent la monarchie. Il fait partie de « ces galeries historiques [qui] ont d'abord pour but de glorifier éternellement le héros », mais aussi d'« imprimer dans l'âme du spectateur la vertu de la figure représentée ». Et dans ce cas, « le mémorial devient modèle prescriptif¹⁷ ».

Le temple n'est pas seulement une configuration symbolique de l'espace, mais aussi du temps et de l'Histoire. Le « Temple des Chastillons », chez Ronsard, instaure un lieu voué

¹⁴ Le mot est omniprésent : voir Lm t. VIII p. 241-245, v. 7, 25, 29, 100, 119.

¹⁵ Le mot « cœur » est aussi (avec ses dérivés de « courage », « encouragement », et jusque dans les sonorités du mot « vainqueur ») celui qui revient sans arrêt dans cet hommage à Ronsard derrière lequel Jodelle s'efface pour lui laisser sa place dans le temple de Marguerite. Cette épître est aussi un éloge de soi puisque sa fraternité avec le Vendômois prouve précisément que Jodelle est exempt de cette bassesse envieuse dont il développe le blâme (v. 51-112). Il s'érige ainsi en exemple de cette vertu dont la monarchie française constitue le temple.

¹⁶ Et, de manière corollaire, la philosophie dont Ronsard érige le temple dans un hymne de 1555 dédié au cardinal de Châtillon (Lm VIII p. 99), est à la fois la vertu et la connaissance.

¹⁷ J. R. Fanlo, *Tracés, Ruptures. La composition instable des Tragiques*, Paris, Champion, 1990, p. 201.

à la grandeur d'une puissante lignée, mais c'est avant tout l'histoire nationale qui est représentée dans les scènes de bataille associées à chacun des membres de la famille. La statue d'Anne de Montmorency, placée au centre, permet d'évoquer les grandes victoires qui ont marqué le règne de François 1^{er} (v. 41-74) et celles qui se sont succédées « Depuis huit ans passez, que Dieu meit la couronne / Sur le chef de HENRY » (v. 85-86). Ces victoires sont détaillées ensuite sur la colonne qui soutient la statue de l'amiral Gaspard de Coligny, « nostre François Neptune », à la tête de « Noz escadrons François » à Boulogne. Ainsi, le Temple ne fait que réinsérer dans le sanctuaire d'une grande famille les éléments d'une histoire nationale¹⁸. Le temple est bien un lieu de mémoire, peut-être moins sur le modèle d'un édifice mental associé aux exercices oratoire de mémorisation¹⁹, que sur celui de la colonne trajane, motif omniprésent de cette *ekphrasis*. A l'exception d'Odet de Châtillon, représenté sur un portrait en pied où éclate la pourpre cardinalice, les autres membres de la famille sont tous sculptés « sur un Terme doré » (v. 117) ou « au sommet du pillier » (v. 137). C'est également sur des piliers que sont « gravées », « imprimées » ou « cizelées » les victoires. La colonne, élément architectural du temple et symbole victoriel, rappelle aussi que les Châtillon sont les plus puissants *piliers* du royaume, récompensés des honneurs les plus insignes pour avoir « chassé plusieurs fois les ennemis de France » (v. 82) et animés de « l'envie / De servir nostre Roy » (v. 163).

Des architectures éphémères de l'entrée royale parisienne au programme iconographique imaginé par Pontus de Tyard pour le château d'Anet, en passant par le palais de Neptune qui, chez Ronsard, recèle les semences du monde, les textes que nous avons choisi d'étudier dans cette première partie se pensent tous comme temple, ou par rapport à un temple, ou comme pierre apportée en vue de l'édification d'un temple. Cette massive silhouette revêt plusieurs significations. D'une part, les poètes exhibent un désir de cohérence organique et de perfection formelle²⁰. Ils conçoivent également leur célébration du pouvoir

¹⁸ Histoire que, dans le même recueil, l'« Hymne du Roy » a déjà déroulée à l'identique, bataille après bataille (Lm VIII v. 567-706)

¹⁹ Voir à ce propos l'analyse de C. Skenazi, *Le Poète architecte*, *op. cit.*, p. 253-266.

²⁰ L'exigence d'une cohérence organique s'oppose largement à la variété discontinue du roman de chevalerie et de l'Arioste. On sait que, pour Ronsard, le poème de l'Arioste est le type même du poème difforme, monstrueux, produit par une imagination dérégulée, tel que le définit Horace. Dans son *Art poétique* de 1565 (« De l'invention », Ed. Goyet p. 435), Ronsard reprend le *topos* horatien de l'invention débridée et condamnable : « Quand je te dis que tu inventes choses belles et grandes, je n'entends toutefois ces inventions fantastiques et mélancoliques, qui ne se rapportent non plus l'une à l'autre que les songes entrecoupés d'un frénétique, ou de quelque patient extrêmement tourmenté de la fièvre, à l'imagination duquel, pour être blessée, se représentent mille formes monstrueuses *sans ordre ni liaison* : mais tes inventions, pour lesquelles je ne te puis donner de règle pour être spirituelles, seront bien ordonnées et disposées ». L'invention doit être régulée par un principe organisateur, indispensable pour produire une œuvre intelligible. Dans l'épître « Au lecteur » de la *Franciade*, le *topos* horatien est cette fois clairement appliqué au cas de l'Arioste : si le poète se détache de l'historien et ne se

comme « des monuments de pierre et de mots [qui] participent à des rites de cohésion, de permanence et d'ordre dans un contexte historique de plus en plus instable »²¹. Ils revendiquent enfin un nouveau statut du poète, isolé dans le même espace de sacralité que le monarque, relié à lui dans une même connaissance privilégiée du divin et des arcanes du monde.

contente pas de répertorier les faits, il doit toutefois soumettre sa fiction à un principe de vraisemblance et de logique, afin d'éviter de « feindre une Poésie fantastique comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux, mais le corps et tellement contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain » (Lm t. XVI p. 4).

²¹ C. Skenazi, *Le Poète architecte en France, Constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003, p. 16.

Chapitre 1^{er}

Intronisation : l'entrée d'Henri II à Paris (1549)

Ronsard et Du Bellay publient leur premier texte d'envergure à l'occasion d'un événement politique, l'entrée royale d'Henri II dans la capitale le 16 juin 1549. La *Prosphonématique au Roy treschrestien Henry II* et *l'Avantentrée du Roi Treschrestien à Paris* paraissent sous forme de plaquette chez deux éditeurs parisiens¹. Le mode de publication, rapide, indique à quel point les deux poèmes se veulent de circonstance. Les titres, qui ne donnent aucune précision de genre, font primer l'ancrage contextuel – et cultuel – de leur production. L'événement politique crée l'occasion d'un acte poétique : il s'agit pour les poètes de prendre la parole au moment où un nouveau roi prend le pouvoir². Les ambitions d'un côté et de l'autre peuvent se formuler dans des termes identiques : la fête et le poème se conçoivent comme une éclatante ostentation. La circonstance est comprise, pour Ronsard et Du Bellay, comme une opportunité à saisir afin de s'essayer à la poésie officielle. Marot est mort en 1544 : auprès du nouveau roi, une place est à prendre, que les jeunes poètes ne veulent pas laisser aux tenants de l'ancienne école.

¹ Vascosan pour Du Bellay, Corrozet pour Ronsard.

² François 1^{er} est mort deux ans auparavant mais, pour son fils, l'entrée de 1549 marque le véritable début du règne, après les premiers mois marqués par des désordres et des conflits qui viennent de trouver une issue et un règlement (expédition en Ecosse, répression des révoltes en Guyenne).

L'entrée royale à Paris fut l'occasion d'un déploiement de faste qui mit à l'honneur des artistes de renom, incarnant la modernité culturelle de l'époque. Pierre Lescot érigea la fontaine des Innocents sur laquelle Jean Goujon sculpta des nymphes restées célèbres pour leur *venustà*³ ; Jean Cousin peignit une toile en trompe-l'œil représentant une allégorie de la ville de Paris en nouvelle Pandore. Il collabora avec un autre peintre, Charles Dorigny, à la réalisation des arcs disposés sur le parcours du cortège⁴. La magnificence déployée lors de l'entrée influença considérablement les arts pendant toute la suite du règne, dans le domaine de l'architecture aussi bien que des décors peints⁵. Elle confirmait l'importance des arts visuels, en particulier l'architecture, dans l'élaboration du prestige monarchique⁶. De manière générale, cette entrée est considérée « comme une sorte de manifeste de nouvelles tendances, comme la consécration monumentale de ce qui fait l'esprit même de la Renaissance triomphante, principalement dans le retour à l'antique⁷ ».

Pourtant, les jeunes poètes qui, au collège Coqueret, avaient suivi l'enseignement de l'helléniste Jean Dorat, grand spécialiste des allégories antiques, n'avaient pas été invités à mettre leur talent et leur savoir à contribution : les inscriptions ornant les édifices éphémères avaient été confiées à Thomas Sébillet. L'épigone de Marot collabora avec le principal concepteur du programme, l'humaniste Jean Martin⁸. C'est sur le livret établi par ce dernier⁹ que nous nous fonderons pour étudier l'entrée d'Henri II. Nous considérerons la retranscription de la fête non pas comme une source ou un document qui témoignerait du déroulement exact de la cérémonie, mais comme un système de représentation à part entière,

³ C'est le seul monument de cette entrée qui a été conservé. On attribue également à Goujon une autre fontaine du parcours mentionnée dans le livret, celle du Ponceau.

⁴ Pour de plus amples précisions, voir l'article de S. Béguin, « Quelques remarques sur les artistes de l'entrée de Henri II dans Paris et leur influence » dans les actes du colloque *Henri II et les arts*, éd. H. Oursel et J. Fritsch, Paris, 2003, p. 135-154. L'auteur convient toutefois que, si on peut globalement déterminer qui eut le premier rôle dans cette entrée, les rares informations, hors du livret, sur des réalisations aujourd'hui disparues « ne permettent guère d'individualiser les artistes » (p. 136).

⁵ Par exemple sur les cheminées d'Ecouen. Voir S. Béguin, art. cit., p. 144-145.

⁶ D. Fenoaltea et C. Skenazi ont établi un lien entre le succès de l'entrée et le développement du motif de *l'exegi monumentum* chez les poètes de la Pléiade ; elles attribuent une place importante à la métaphore architecturale dans l'élaboration de leur nouvelle esthétique. Voir D. Fenoaltea, *Du Palais au jardin. L'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990, en particulier le premier chapitre (La renaissance des ruines. Poésie et architecture) qui propose un commentaire de l'entrée. Voir également C. Skenazi, *Le Poète architecte en France, Constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003.

⁷ V. L. Saulnier, « L'entrée d'Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 1, Paris, éditions du CNRS, 1956, p. 31-59.

⁸ Sur le rôle de Jean Martin dans le livret de l'entrée, voir R. Cooper, « Jean Martin et l'entrée de Henri II à Paris », dans l'ouvrage collectif *Jean Martin, un traducteur au temps de François 1^{er} et d'Henri II*, Cahiers V. L. Saulnier 16, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1999.

⁹ Consultable sur Gallica mais également reproduit sous forme de fac-simile accompagné d'une introduction par I.D. Mac Farlane, *The Entry of Henry II into Paris*, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1982.

doté de son protocole de lecture, à la fois autonome et indissociable de la fête elle-même¹⁰. Jean Martin, traducteur des traités d'architecture de Vitruve (1547) et de Serlio (1545)¹¹, apporta un soin tout particulier aux descriptions des monuments éphémères. Les termes techniques auquel il recourt abondamment sont ceux dont il avait tout récemment introduit l'usage dans la langue française grâce à ses traductions. Jean Martin était aussi à l'origine d'une version française des *Hieroglyphica* d'Horapollon (1543)¹² et du *Songe de Poliphile* du moine Francesco Colonna (1546). Sa connaissance de ces ouvrages marqués par le symbolisme ésotérique l'a sans doute rendu particulièrement attentif à la recherche d'une sémiotique inspirée des emblèmes et des énigmes : le sens de telle ou telle arche est à décrypter dans les rapports réciproques qu'entretiennent figures, inscriptions latines et épigrammes¹³. Pour le roi qui circule d'un monument à l'autre, une énigme en appelle une suivante, et complète la précédente : il y a dans ce parcours jalonné de signes une sorte de quête du sens qui n'est pas si éloignée du trajet initiatique suivi par le personnage de Colonna.

De cette cérémonie en forme de grande allégorie politique, il faudra voir quelle transposition proposent Ronsard et Du Bellay. Le programme de l'entrée, dont ils avaient pu avoir connaissance de manière anticipée¹⁴, fut pour eux à la fois un modèle à imiter et à dépasser. Ainsi, dans la concurrence entre l'hommage officiel et les opuscules concomitants des jeunes poètes, se rejoue implicitement l'affrontement qui avait opposé, quelques semaines plus tôt, la *Deffence* et l'*Art poétique françois* de Thomas Sébillet. Et de la même manière que la *Deffence*, tout en rejetant l'œuvre de Sébillet, lui est largement redevable¹⁵, la *Prosphonématique* et l'*Avant-entrée*, loin de se démarquer radicalement du livret, en cultivent à bien des égards le même esprit d'érudition antiquisante, les mêmes motifs ornementaux, la

¹⁰ Voir à ce sujet l'article de W. McAllister Johnson, « Essai de critique interne des livres d'entrée français au XVI^e siècle » dans *Les Fêtes de la Renaissance*, T. 3, p. 187-200.

¹¹ Et plus tard de l'*Architecture* d'Alberti, qui parut de manière posthume en 1553, éditée par les soins de son ami Denis Sauvage. Sur les traductions qui ont occupé Jean Martin tout au long de sa vie, voir le recueil d'articles *Jean Martin, Un traducteur au temps de François Ier et de Henri II, Cahiers V. L. Saulnier*, 16, Paris, PENS, 1999. Voir aussi l'article de M. M. Fontaine, « Jean Martin, traducteur », dans *Prose et prosateurs de la Renaissance Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 109-122.

¹² Il s'agit d'un recueil constitué par un philosophe alexandrin du V^e siècle, rédigé en copte avant d'être traduit en grec, qui propose une interprétation symbolique des figures visibles sur les monuments pharaoniques. L'ouvrage fut redécouvert au début du XV^e siècle et publié pour la première fois à Venise en 1505 par Alde Manuce, puis traduit en latin en 1521. Il inspira les recueils d'emblèmes de la Renaissance, et servit de base au répertoire latin d'images symboliques publié par Valeriano en 1556 (intitulé également *Hieroglyphica*). D'abord strictement descriptif, il fut illustré par Dürer.

¹³ Sur l'importance des *imprese* dans la conception des décors de fêtes, voir R. Strong, *Les Fêtes de la Renaissance*, p. 42-55

¹⁴ A la fois grâce à Jean Martin, dont ils étaient proches, et par l'intermédiaire d'Eustache Du Bellay, évêque de Paris à ce moment-là.

¹⁵ Voir l'introduction de J. C. Monferran à son édition de la *Deffence* (Genève, Droz, 2007) p. 20-21.

même thématique nationale. Elles le rejoignent surtout dans la recherche d'un dispositif spectaculaire au service d'une grande liturgie politique.

I. Le programme de l'entrée : perspective, architecture, scénographie du pouvoir

1. Les enjeux de l'entrée : un rituel d'intronisation

Le déroulement et la symbolique des entrées royales ont été amplement étudiés par les historiens, en particulier par l'école américaine qui, dans le sillage de Ralph Giesey¹⁶, s'est intéressée à l'ensemble des grandes cérémonies monarchiques¹⁷. Qu'ils soient religieux (le sacre et les funérailles) ou séculiers (le lit de justice et les entrées), ces moments qui ponctuent un règne sont interprétés comme des rituels dont l'objectif est de construire l'image du souverain, d'asseoir sa légitimité juridique et dynastique, et de provoquer l'adhésion unanime de ses sujets. Comme tout rituel, ces cérémonies ont une valeur performative : non seulement elles illustrent et expriment les grands principes de la monarchie, mais elles les proclament et les attestent : toute-puissance du souverain et suprématie sur les autres instances d'autorité dans le royaume, exercice réservé de la force, monopole législatif et judiciaire, continuité de la fonction et transmission dynastique du pouvoir.

L'entrée royale se distingue du sacre et des funérailles en ce qu'elle n'est ni religieuse ni unique dans l'histoire d'un règne : apparat fastueux d'un échange et d'une reconnaissance réciproque entre le pouvoir royal et les autorités municipales qui l'accueillent, elle peut se répéter dans une même ville à différents moments du règne, surtout au XVI^e siècle où la monarchie est encore partiellement itinérante¹⁸. Mais la toute première entrée du roi dans sa

¹⁶ L'ouvrage qui résume le mieux ses travaux est *Cérémonial et puissance souveraine France XV^e-XVII^e siècles*, Paris 1987. Il prend pour point de départ la théorie de E. Kantorowicz, dont R. Giesey fut l'élève, sur les deux corps du roi, le *corpus physicum*, charnel et mortel, et le *corpus mysticum*, éternel, qui représente sa fonction. (*Les deux corps du roi*, Paris, Gallimard, 1986, édition originale 1957).

¹⁷ Le sacre et le couronnement ont été étudiés par R. A. Jackson (*Vivat rex. Histoire des sacres et couronnements en France 1364-1825*, Strasbourg, 1984) les funérailles par R. Giesey (*Le roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris, 1987), le lit de Justice par S. Hanley (*Le Lit de Justice des rois de France idéologie constitutionnelle dans la légende le rituel et le discours*, Paris, 199) et les entrées royales par B. Guenée et F. Lehoux (*Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éditions du CNRS, 1968) et L. Bryant (*The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony. Politics, Ritual and Art in the Renaissance*, Droz, Genève, 1986).

¹⁸ Par la suite, lorsque le pouvoir se fixe à Versailles, l'étiquette de la cour se substitue, d'après R. Giesey, (*Cérémonial et puissance souveraine, op. cit.*) au culte monarchique orchestré dans les grandes cérémonies

capitale revêt une importance particulière. « L'Entrée "rejou[e]" symboliquement le sacre du roi¹⁹ », en élargissant considérablement le public qui assiste à la présentation inaugurale du souverain. Elle fait partie des cérémonies marquant le début d'un nouveau règne²⁰ : « Aux yeux des Parisiens, l'entrée du roi à Paris était, pour le temps comme pour le sens, la phase suprême du procès d'inauguration du nouveau monarque. Couronné, le roi entrait pour la première fois dans sa ville capitale pour y exercer ses pouvoirs souverains. [...] Paris acclamant son nouveau maître, c'était toute la France qui l'acclamait²¹. » Le cortège parisien entrait toujours par la porte Saint-Denis, pour se rendre jusqu'à Notre-Dame ; ce trajet, à rebours de celui effectué lors des obsèques du souverain précédent, transformait l'entrée en « un juste pendant des funérailles »²² où s'affirmait à la fois la continuité et renouveau de la monarchie. Les monuments guidaient le cortège jusqu'à Notre-Dame ; le sanctuaire constituait donc l'aboutissement du parcours, le point fixe qui orientait symboliquement la marche royale et rappelait la solidarité entre le pouvoir et le sacré, entre l'ordre politique et l'ordre religieux.

L'entrée appartient également à un rituel qui marque la prise de possession du territoire²³ : la fête parisienne de 1549 s'inscrit dans une succession de réceptions offertes au roi par les grandes villes du royaume. La première a eu lieu à Lyon en 1548 au retour d'un voyage effectué en Italie ; après Paris, ce sera Rouen en 1550, au moment où le pouvoir royal récupère Boulogne et met fin à la présence anglaise sur le continent. Les trois grandes entrées qui ouvrent le règne dessinent ainsi le parcours d'une *translatio*, depuis Lyon, ville par laquelle la splendeur de l'Antiquité et du Quattrocento italien pénètre en France, vers Paris où ces importations sont adaptées et transfigurent la capitale en une nouvelle Rome, jusqu'à la Normandie : Rouen, ville clé dans le tracé des contours nationaux et les rapports avec l'Angleterre, est aussi la porte occidentale du royaume et un port ouvert sur le Nouveau

publiques. De fait, à partir du règne de Louis XIII, le nombre des entrées commence à diminuer jusqu'à disparaître quasiment sous le règne de Louis XIV.

¹⁹ P. Lardellier, « Monuments éphémères : les entrées royales », *Les cahiers de médiologie* 1/1999 (N° 7), p. 239-245. URL : www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-1-page-239.htm.

²⁰ Voir *Cérémonial et puissance souveraine, France, XV^e-XVII^e siècles*, tr. fr. Jeannie Carlier, Paris, Armand Colin, 1987R. Giesey distingue trois cérémonies en plus de l'entrée : les funérailles du roi défunt, avec la formule « le roi est mort, vive le roi », affirment que la royauté est perpétuelle et reconnaissent déjà son successeur ; le sacre et le couronnement sont célébrés conjointement de manière à bien souligner la double dimension du pouvoir royal, séculière et religieuse ; enfin, lors du lit de justice, le nouveau roi vient siéger devant le Parlement de Paris et manifeste symboliquement l'exercice de son pouvoir et la première de ses prérogatives : la justice.

²¹ R. Giesey, *op. cit.*, p. 36.

²² *Ibid.*

²³ Cet aspect était essentiel en 1549 pour Henri II car la situation intérieure du royaume était loin d'être parfaitement stable. La révolte de la gabelle, en Guyenne, et la répression menée par Montmorency en 1548, en témoignent ; elles ont d'ailleurs conduit à repousser la date de l'entrée, prévue beaucoup plus tôt. Sur un plan religieux, la montée des « hérésies » est perçue comme une dissidence politique à l'encontre du pouvoir royal.

Monde avec ses territoires à conquérir. L'entrée parisienne constitue l'événement central dans ce balisage qui célèbre la géographie du pouvoir royal et reconfigure l'Europe en la décentrant de l'Italie vers la France²⁴. Parce que l'intronisation d'Henri II se déroule dans un contexte de concurrence avec l'hégémonie des Habsbourg, la série des entrées royales est l'occasion d'affirmer la prééminence de la France face à Charles Quint²⁵. La métamorphose de l'espace urbain par les architectures éphémères met en scène des ambitions culturelles et géopolitiques.

Le déroulement de l'entrée est particulièrement complexe parce qu'il repose sur un système de réciprocité : hommage des autorités municipales et préalable des négociations à venir, l'entrée fournit également au roi l'occasion d'une représentation de sa grandeur face aux pouvoirs locaux, parisiens et provinciaux, qui doit être relayée hors des frontières du royaume par le biais des ambassadeurs. Théâtrale, la cérémonie de l'entrée l'est donc à double titre : « Le roi donnait un spectacle au peuple et naturellement, lui-même et son escorte devaient être mis en valeur par de beaux costumes et des moyens spectaculaires. [...] Mais d'autre part, le vrai public, c'était le roi lui-même. La cité lui donnait un spectacle²⁶ ». Dans le cérémonial de l'entrée se superposent ainsi deux messages : ce que le roi a à dire à ses sujets (et aux souverains étrangers) d'une part, et d'autre part ce que les sujets (en l'occurrence les édiles et les corporations de la ville) ont à dire au monarque. Événement historique, l'entrée royale est donc également un discours et un spectacle, et à ce titre requiert une approche sémiotique. Les études dites formalistes ou ritualistes se sont développées dans cette perspective : elles considèrent les cérémonies comme un vaste système symbolique à décoder pour en dégager une axiologie du pouvoir royal et retrouver les termes définissant le pacte qui l'unit avec le corps social. Parce qu'elles privilégient la notion de langage, de rite et de

²⁴ Sur le programme de l'entrée lyonnaise, attribué à Maurice Scève et au graveur Bernard Salomon, voir *The entry of Henri II into Lyon*, September 1548. A Facsimile with an Introduction by Richard Cooper, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Tempe, Arizona, 1997. C'est lors de cette entrée que, pour la première fois en France, les tableaux vivants des entrées médiévales furent en grande partie remplacés par des arts de triomphes imités des entrées italiennes de Charles Quint. Le livret, anonyme, de l'entrée à Rouen est consultable sur Gallica <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37300054s>. A son sujet, on pourra se reporter à l'article de M. McGowan, « Form and Themes in Henri II's Entry into Rouen », *Renaissance Drama 1*, 1968, p. 199-25, et à celui de M. Wintroub, « L'ordre du rituel et l'ordre des choses : l'entrée royale d'Henri II à Rouen » dans la revue *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56e année, N. 2, 2001, pp. 479-505.

²⁵ D'après R. Cooper, « Jean Martin... », *art. cit.*, Jean Martin a conçu l'entrée en se fondant sur le modèle de l'entrée de Charles Quint à Paris en 1540, élaboré par Girolamo della Robbia et le Rosso.

²⁶ G. R. Kernodle, « Déroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les têtes de la Renaissance », *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 3 p. 443.

représentation, ces études historiographiques sont sous-jacentes à l'analyse de l'entrée d'Henri II dans ce chapitre²⁷.

2. La ville métamorphosée : un théâtre du pouvoir

La succession des arcs de triomphe, colonnades, obélisques, exalte une verticalité prestigieuse et un ordonnancement harmonieux, bien éloignés de la configuration réelle d'une capitale encore marquée par les méandres des rues et l'enchevêtrement du bâti hérités du Moyen Age. Dans les descriptions dont elle fait l'objet au XVI^e siècle, la ville de Paris présente deux visages : d'une part, la ville-monde, fourmillante, animée et marquée par la plus grande diversité ; d'autre part la ville royale, « capitale du royaume où les signes du pouvoir politique sont partout répandus », « espace ordonné où cohabitent sous le regard de Dieu les vertus et les ordres²⁸ ». Dans cette configuration idéalisée, la capitale s'agence selon les grands pôles qui structurent la conscience de l'époque : le savoir sur la rive gauche, le pouvoir sur la rive droite et, reliant les deux, le cœur sacré, l'île de la Cité, à la fois siège de la justice et haut lieu du catholicisme. C'est cette topographie idéale que le décor de l'entrée travaille à concrétiser et à sublimer. Les architectures éphémères donnent à Paris l'aspect d'une ville majestueuse, hors du temps, incorruptible. Le premier arc, dressé au niveau de la porte Saint-Denis, remplace la porte de la ville fortifiée et détermine, par sa monumentalité, un seuil ouvrant sur un espace de gloire et de grandeur. Henri entre dans sa ville en même temps que dans son règne et dans sa fonction. A partir de ce seuil, Paris n'est plus Paris, entité municipale animée par ses multiples activités marchandes, universitaires ou judiciaires, mais un espace éminemment symbolique, le cadre d'une cérémonie à la gloire de la monarchie. Reconfiguré par ses édifices à l'antique, le tissu urbain participe d'une théâtralisation du pouvoir.

²⁷ Et ce en dépit des critiques et réserves dont elles ont fait l'objet, notamment de la part d'A. Boureau. Pour un résumé des nuances et des alternatives que l'historien des Annales oppose à l'interprétation ritualiste, voir en particulier son article « Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique », *Annales ESC*, n° 6, 1991, pp.1253-1264. A. Boureau conteste essentiellement trois points. D'une part, il s'oppose à la démarche globalisante des ritualistes qui, selon lui, rassemblent dans un schéma trop abstrait et général des cérémonies différentes par leur nature et leur époque ; or il faut tenir compte des particularités et du contexte spécifique dont chacune tire en grande partie son sens. Par ailleurs, il rejette l'idée, dans la France d'Ancien Régime, d'une monarchie constitutionnelle, ou contractuelle, dont les différentes cérémonies soutiendraient l'élaboration progressive, chaque rite servant à renouveler un pacte entre le roi et ses sujets. Enfin, il reproche aux cérémonialistes d'avoir minimisé la dimension religieuse de ces liturgies qui, pour être politiques, n'en sont pas moins imprégnées de christianisme. Si l'aspect religieux du rituel n'est pas mis au premier plan, il perd, d'après Boureau, tout son sens.

²⁸ D. Ménager, « Eloges et descriptions de Paris au XVI^e siècle », dans *La Ville, histoires et mythes*, p. 17 et 20.

Le déroulement des entrées royales avait longtemps été conçu selon le modèle de la procession, qui réactivait le souvenir biblique de l'entrée à Jérusalem²⁹. Le souverain se déplaçait selon une trajectoire horizontale fragmentée en séquences successives. Les entrées médiévales étaient jalonnées de tableaux allégoriques juxtaposés, dont les personnages et les décors symboliques (l'arbre, le trône, la montagne, la grotte, la fontaine, le char ou le bateau) étaient dressés sur des échafauds ; chacun fonctionnait indépendamment de l'autre. En 1549, l'esthétique linéaire de la frise est en train de céder le pas à une recherche d'ampleur spatiale. La « métamorphose merveilleuse de la ville au moment de la fête³⁰ » semble donner corps à la cité fictive des géomètres. T. E. Lawrenson développe l'hypothèse selon laquelle l'entrée de 1549 fut l'occasion de mettre en œuvre les spéculations mathématiques et picturales autour de la ville idéale, toutes structurées par « une perspective qui aboutit à la place publique, au monument public, arrêtant la vue avant le point de fuite. [...] Or, c'est là le décor archétype [...] de l'entrée royale [...]. La rue en perspective, les rangées parallèles des maisons, place publique et monument public feront vite figure de principe chez le géomètre, le décorateur, l'urbaniste »³¹.

Lorsque Brunelleschi inventa la perspective, cette modélisation géométrique de l'espace devait servir avant tout un projet architectural, le vaste programme de rénovation et d'embellissement de Florence commandé par la famille de Médicis. Avant d'être codifiée par Alberti à destination des peintres en 1435³², l'invention de Brunelleschi visait à « rationaliser le polymorphisme de la ville médiévale tout en lui imposant un module qui soit en relation étroite avec l'homme³³ ». Les premières recherches sur la perspective sont indissociables de la volonté de penser et façonner la ville comme la projection dans l'espace d'un pouvoir qui l'organise et l'unifie. Transposé de l'architecture à la peinture, le lien entre la perspective et l'urbanisme se retrouve dans les panneaux peints dits d'Urbino, Baltimore et Berlin. Ces architectures à l'antique, réparties dans l'espace selon une symétrie parfaite, manifestent par leur harmonie une organisation rationnelle dont le principe demeure pourtant abstrait, strictement invisible : ces compositions sont en effet dépourvues de tout personnage, de toute *storia*. Cette désertion étrange de la moindre forme de vie a sous-tendu l'hypothèse selon

²⁹ Voir G. R. Kernodle, « Déroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Ed. CNRS, 1956.

³⁰ A. Chastel, « Le lieu de la fête » dans *Fables, formes, figures*, t. 1, Paris, Flammarion, 1978, p. 426.

³¹ (« Ville imaginaire. Décor théâtral et fête. Autour d'un recueil de Geofroy Tory », dans *Les Fêtes de la Renaissance* t. 3, p. 425).

³² Le traité *Della Pittura*, en exposant les principes mathématiques de la perspective, servit ainsi à légitimer l'intégration de la peinture des arts mécaniques aux arts libéraux.

³³ R. Strong, *op. cit.*, p. 65.

laquelle ces panneaux faisaient peut-être office de décors scéniques³⁴. H. Damisch la réfute³⁵ mais convient que cela « n’interdi[t] pas, bien au contraire, de s’interroger sur les leçons et les suggestions que les hommes de théâtre et les ordonnateurs de spectacles en général ont pu tirer du travail de perspective »³⁶. Le dispositif optique de la perspective partage trois préoccupations avec la nouvelle configuration des théâtres en Italie : d’une part, un souci du spectacle et de l’illusion, d’autre part, une volonté d’isoler l’objet du spectacle dans un espace propre totalement indépendant de l’espace ordinaire, et enfin la recherche du point de vue adéquat à partir duquel l’ensemble de la représentation prend sens et s’unifie³⁷. Le rôle qu’Alberti assigne à la perspective dans une composition picturale vaut d’ailleurs pour la construction de l’intrigue dramatique : cette fonction consiste à « subsumer les lieux et les objets en une appréhension unitaire de l’espace, entérinant le passage d’une vision analytique à une vision synthétique³⁸ ». Ainsi, l’édification des monuments éphémères à l’antique transforme l’espace parisien en un décor qui unifie la mosaïque urbaine, théâtralise l’arrivée du roi, et symbolise l’utopie monarchique.

Les architectures éphémères de l’entrée concrétisent grandeur nature un décor perspectif dont l’objectif est l’adhésion à un pouvoir politique (plutôt qu’à une *historia* ou une *fabula* comme en peinture au théâtre) ; cette adhésion passe par la captation et la focalisation du regard sur un personnage inscrit dans un espace propre. Habité et rempli par la présence royale et les membres du cortège, le vaste ordonnancement architectural cesse d’être

³⁴ C’est la thèse de R. Krautheimer dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1948. Les trois panneaux d’Urbino, Baltimore et Berlin correspondraient respectivement aux trois types de scènes définis par Vitruve dans *l’Architecture*, repris par Serlio en 1545 (comique, tragique et satyrique). Sans se montrer aussi systématique, R. Strong rapproche ces panneaux des vues urbaines servant d’arrière-plan aux spectacles de cour donnés dans les palais princiers italiens. Transporté du lieu instable qu’est la rue à un lieu circonscrit sous la forme d’un hémicycle, le spectacle s’adresse désormais à un public immobile dont le regard est guidé vers un point focal unique. Le décor urbain, à l’arrière-plan, participe à l’élaboration d’un espace de représentation autonome et cohérent.

³⁵ *L’Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, collection Champs-arts, 1993 [1987 pour l’édition originale], chapitre « Figures de la désinvolture » p. 217-255. H. Damisch refuse toute forme de « désinvolture », c’est-à-dire toute manière de se détourner de ces panneaux et de leur énigme en se référant à des questions autres que strictement picturales, par exemple la question de leur auteur, de leur date de composition ou de leur finalité ; le théâtre fait partie de ces hypothèses, toutes également écartées par Damisch (ainsi, il ne croit pas non plus à l’utilisation de ces panneaux lors de la célébration du mariage de Laurent de Médicis à Florence en 1518).

³⁶ H. Damisch, *op. cit.*, p. 247. La thèse de Damisch est que ces panneaux sont de pures spéculations géométriques et n’ont aucun référent, pas même imaginaire, pas même utopique. Ils ne représentent rien d’autre que l’art de la perspective, compris comme ouverture de l’espace.

³⁷ Voir à ce propos Emmanuelle Hénin. « *Ut pictura theatrum* ». *Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz (Travaux du Grand Siècle, 23), 2003, en particulier la deuxième partie de l’ouvrage : « L’image théâtrale : de l’unité aux unités ». Dans l’ouverture intitulée « “Il faut trouver le point” : perspective et illusion » (p. 219), E. Hénin rappelle qu’on retrouve là le sens premier de la formule horatienne « *ut pictura poesis* » : il en va du tableau comme du poème dramatique : le spectateur doit trouver la bonne distance pour apprécier pleinement la représentation.

³⁸ E. Hénin, *op. cit.*, p. 242.

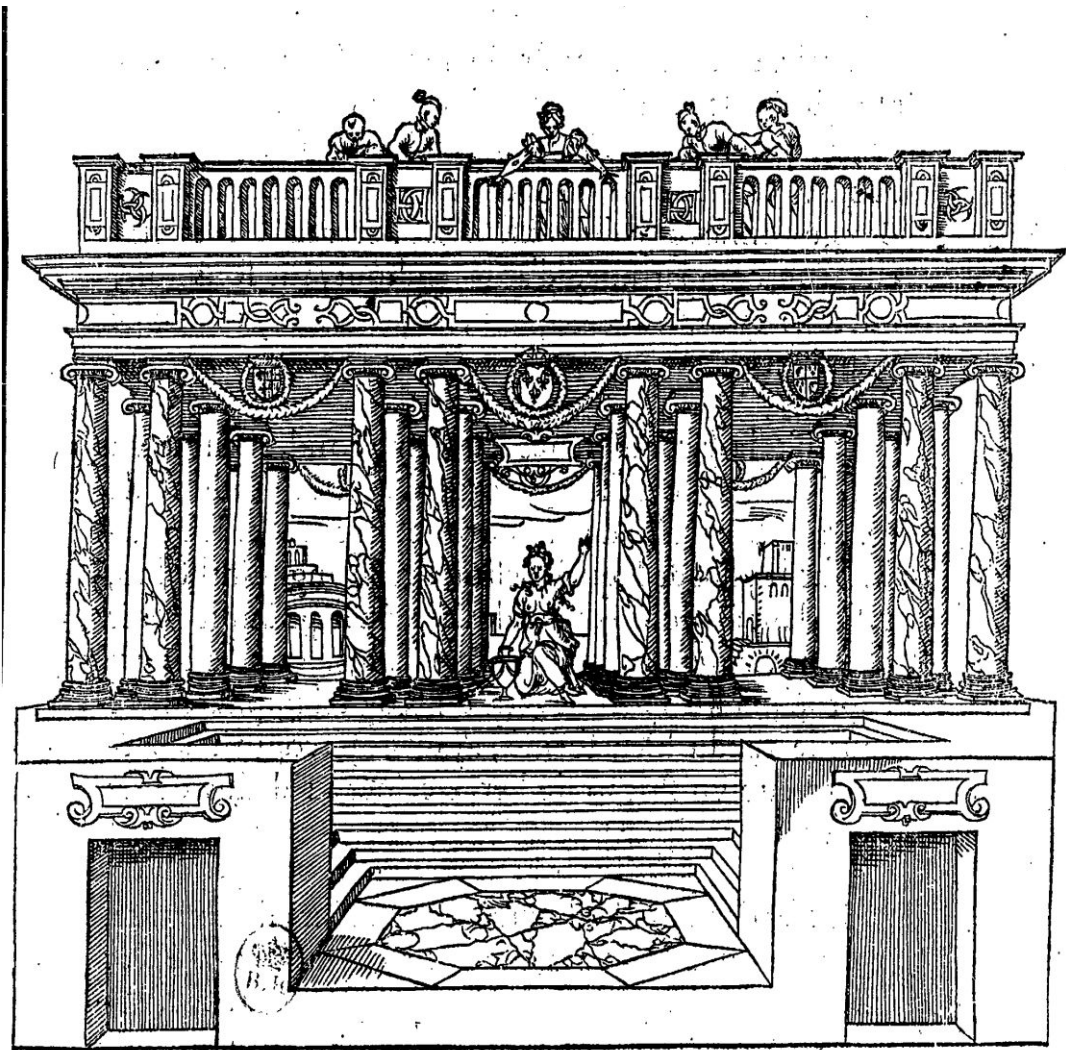
une « représentation suspendue »³⁹ et met en valeur le principe organisateur dont il est la réalisation spatiale : la monarchie. A la manière de la perspective qui assigne à chaque objet de l'espace représenté le lieu qui lui est propre, les monuments de l'entrée dessinent un lieu exclusivement dédié au roi et à sa souveraineté. Le monarque doit « évoluer dans l'espace urbain comme à l'intérieur de son palais ou de son théâtre de cour, au centre d'une perspective monoculaire dont il [est] le point focal⁴⁰ ».

En témoigne par exemple la vaste toile réalisée au niveau du Châtelet par Jean Cousin, un « spectacle de platte-peinture » qui déployait en trompe-l'œil un « portique à la mode Ionique⁴¹ ». Cette toile synthétise ce qu'est la ville métamorphosée le jour de l'entrée : une forme idéalisée, strictement utopique, conçue pour le roi comme le réceptacle de sa propre grandeur et le lieu où se révèle son pouvoir sublimé. A l'arrière du péristyle, les massives colonnes laissent apercevoir deux édifices, l'un de plan circulaire, l'autre de plan rectangulaire, qui se répondent dans une parfaite symétrie. Comme dans les panneaux italiens, cet espace architecturé ne comporte aucune présence humaine : il n'existe que dans l'attente d'une présence supérieure.

³⁹ Selon Damisch, les « perspectives urbinates » fonctionnent comme une « représentation suspendue » (titre de la troisième section de l'ouvrage) et le seul mérite de l'interprétation de ces panneaux comme décors de théâtre est finalement de « dessiner précisément la forme d'un manque, en l'occurrence celui de la représentation qui devrait prendre place sur cette scène mais qui reste comme suspendue, et sans qu'on puisse décider, tu y reviens, si elle vient de s'achever ou si elle n'a pas encore commencé, le sentiment de l'attente se renforçant de celui de l'imminence ambiguë. » (*op. cit.* p. 283).

⁴⁰ R. Strong, *op. cit.*, p. 166

⁴¹ *C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse entrée, que treshault, tresillustre, tresexcellent et trespuissant Prince, le Roy treschrestien Henry deuzieme de ce nom, a faicte en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son Royaume, le sezieme jour de Juin M. D. XLIX*, plaquette in-4° avec figures, Paris, J. Rosset, f. 11, v°. Fac simile par I. D. Mac Farlane, *The Entry of Henry II into Paris*, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1982.



Lutèce, personnifiée sous les traits d'une femme, siège au milieu. Son bras, tendu vers l'avant, désigne en creux la présence attendue et imminente du souverain, en un geste d'accueil et de salutation que Du Bellay mettra en scène et surtout en voix dans la *Prosphonématique*. Lutèce appelle le roi dans sa cité qui est son lieu de représentation. La solennité toute religieuse de l'événement est soulignée par l'imposante colonnade à l'antique rappelant un temple ou un palais. L'escalier en trompe-l'œil isole et surélève l'endroit où le prince est invité à venir se poster, aux côtés de la figure allégorique ; il définit la position du roi dans l'entrée, en hauteur et sous le regard de tous. La théâtralité de cette position théorique apparaît grâce à la présence, au sommet du portique, de personnages accoudés à une balustrade et penchés pour mieux voir le roi. Massés au-dessus du péristyle, ils représentent les citadins, cantonnés dans un espace différent, délimité par la rambarde qui les sépare radicalement de l'espace du prince tout en leur permettant de le contempler dans son décor

monumental⁴². Cette sorte de tribune se rapproche du jubé, dont elle remplit la double fonction d'ostentation et de séparation. Le geste de Lutèce, autant qu'une invitation, est une incitation, pour le roi, à contempler le spectacle de sa ville magnifiée en son honneur. La composition fait apparaître le jeu de réversibilité des regards qui sous-tend toute la cérémonie de l'entrée (le roi est vu de tous, et le roi voit tout), ainsi que la position d'ubiquité qui est celle du roi dans la cérémonie : il est à la fois l'œil transcendant et extérieur qui préside à la représentation (qui correspond à l'œil de l'artiste ou de Dieu), et sa projection au cœur de la représentation sous la forme du point de fuite où aboutissent toutes les lignes. Le roi est à double titre le *sujet* de la représentation : au sens de contenu de la représentation mais aussi au sens où l'entend H. Damisch pour un tableau, c'est-à-dire l'œil regardant qui est à « l'origine » de la construction en perspective⁴³.

La toile peinte du Châtelet vaut comme mise en abyme du dispositif visuel de l'entrée, spectacle dédié au roi et cadre d'une apparition royale pour ses sujets. L'insistance sur les effets d'illusion, à plusieurs reprises dans le livret de Jean Martin, souligne que les décors dressés sur le parcours sont bien conçus comme une scénographie du pouvoir. S'inspirant des recherches sur la perspective, de son « pouvoir d'information et sa puissance de

⁴² L'utilisation de l'architecture comme arrière-plan de la représentation, situant le souverain dans un décor à l'antique, est un procédé récurrent dans les fresques de la galerie François 1^{er}. En particulier, on trouve dans l'*Eléphant fleurdéliné* des personnages massés derrière une balustrade au sommet d'un portique, contemplant la majesté royale.



⁴³ Mot qui donne d'ailleurs son titre à l'étude, où « origine de la perspective » ne s'entend pas dans la perspective chronologique d'une histoire de la perspective, mais au sens de dispositif visuel qui organise le regard pour donner sens à l'espace du tableau.

sollicitation⁴⁴ », le concepteur du livret construit un dispositif où se révèle la sacralité du souverain.

3. Pandore et le Roi : scénographie d'une épiphanie

Il en va du décor de l'entrée comme des architectures dans les Annonciations de la Renaissance analysées par Daniel Arasse : la perspective construit un espace de manifestation du sacré : « ces Annonciations représentent moins des lieux mesurables (et commensurables à l'homme) qu'elles n'installent la scène parfaite d'une révélation⁴⁵ ». Il poursuit en rappelant qu'Alberti (dont Jean Martin fut le traducteur) associe la perspective à « une peinture miraculeuse⁴⁶ » ; son traité (dans sa version italienne, moins érudite que celle en latin) ne considère pas la vérité mathématique comme une fin en soi, mais comme un moyen de créer un prodige visuel. La rationalité rigoureuse et l'émerveillement ne se contredisent pas mais s'allient dans la recherche d'un « lieu parfait, sans équivalent dans le réel, un lieu à l'image de la conjonction de l'humain et du divin⁴⁷ ».

Or c'est bien l'événement exceptionnel d'une pareille conjonction que la cérémonie de l'entrée entend mettre en scène : il s'agit de célébrer les noces mystiques du souverain et de la ville qui l'accueille⁴⁸. L'apparition royale, éblouissante, s'apparente à une véritable hiérophanie. La description du roi dans le livret d'entrée témoigne de l'aura presque surnaturelle qui était censée émaner de sa personne :

La maiesté du Roy precedée par tous les dessusdicts, estoit soubs un ciel de veloux pers, semé de fleurs de lis d'or traict, à franges de mesmes, couvert de ses armes, chiffres et devises, qui fut porté premierement par quatre Eschevins de la ville [...].

Ledit Seigneur estoit armé d'un harnois *blanc*, poly subtilement, et delicatement gravé, surgetté *d'or* dans la graveure, qui luy donnoit divers *lustres*, et paré par-dessus d'un faye de drap *d'argent* frizé, excellent et fort riche, garny d'un bord large de frizons faicts de canetille *d'argent*, à ses chiffres et devises, le demourant du fayé découpé et r'attaché de boutons et guippures *d'argent*, d'estrange et nouvelle façon, doublé d'une toile *d'argent*

⁴⁴ H. Damisch, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵ D. Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2003, p. 207. Dans cette partie de l'ouvrage, l'historien de l'art s'intéresse aux Annonciations qui, contrairement à un premier type de tableaux, n'introduisent pas d'anomalie dans la perspective linéaire pour signaler l'intrusion du divin et de l'incommensurable dans un espace défini par l'homme et à la mesure de l'homme. Au contraire, la perfection réalisée selon les lois mathématiques est précisément significative d'une présence divine.

⁴⁶ D. Arasse, *op. cit.*, p. 211. Ce passage s'appuie en particulier sur la fin du chapitre I, 19 du *Della Pittura*.

⁴⁷ D. Arasse, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁸ L'iconographie de l'Annonciation est aussi utilisée dans les poèmes comme substrat pour figurer une intervention providentielle dans le monde des hommes. Ainsi, dans *Hymne de la Justice*, en 1555, Ronsard recourt à l'image du vase que la lumière traverse sans en altérer l'intégrité. Par ce motif, il représente la conjonction de l'ordre politique et de la Justice divine en la personne du cardinal de Lorraine.

qui avec sa beauté rendait un grand *esclat*, sa ceinture estoit *d'argent* ferrée *d'or*, et la garniture de son espée tout de mesme, enrichie de plusieurs *rubiz* et *diamans*, son chapeau de satin *blanc*, couvert de canettes *d'argent*, avec un pennache *blanc*, semé de grand nombre de perles, et pour enseigne un grand *diamant*, avec trois perles pendantes [...]. Il estoit monté sur un beau et brave coursier *blanc*, bardé de mesme parure que son faye, et autant bien voltant et bondissant qu'autre que l'on ait jamais veu⁴⁹.

L'alliance de la blancheur des étoffes et du chatoiement des gemmes, de l'or et de l'argent, fait de Henri II un roi de lumière. La monarchie est montrée, dans l'entrée parisienne, comme un principe transcendant investissant l'espace humain qu'est la ville.

La toile peinte du Châtelet représente l'entrée du roi dans la ville selon les mêmes codes spatiaux que les tableaux d'Annonciation : il s'agit bien de proclamer une alliance mystique entre la monarchie et la cité, entre le roi et ses sujets. D'où la personnification féminine de Lutèce, avatar de la figure mariale dans les tableaux d'Annonciation. L'identification de la ville avec un corps de femme, fréquente à l'époque, est ici associée à la notion de don : la ville, avec toutes ses richesses, s'offre au roi. E. Kantorowicz a montré que la métaphore matrimoniale avait tenu une place particulière dans le couronnement d'Henri II, où l'anneau rituel fut explicitement interprété comme la marque d'une union mystique entre le roi et le royaume⁵⁰. Le programme de l'entrée développe ce point. Dans la description de la toile de Jean Cousin qu'on peut lire dans le livre, Lutèce est associée à une

nouvelle Pandora, vestue en Nympe, les cheveux espars sur ses espaulles, au demeurant tressez à l'entour de la teste, d'une merveilleusement bonne grace : elle estoit agenouillée sur un genoil comme pour faire honneur au Roy à sa reception, et faisant contenance d'ouvrir de l'une de ses mains un vase antique seulement remply de tous les heureux presens des puissances celestes, non des infortunez⁵¹.

Expression de la munificence parisienne, le mythe de Pandore est interprété dans un sens entièrement positif, conforme à la signification étymologique du prénom grec. Pandore est ici une allégorie de l'abondance, non des fléaux de l'humanité. Les vertus enserrées dans le vase deviennent des offrandes. C'est le sens du quatrain qui, sur la toile peinte, complète par une prosopopée le geste de la main tendue vers le souverain :

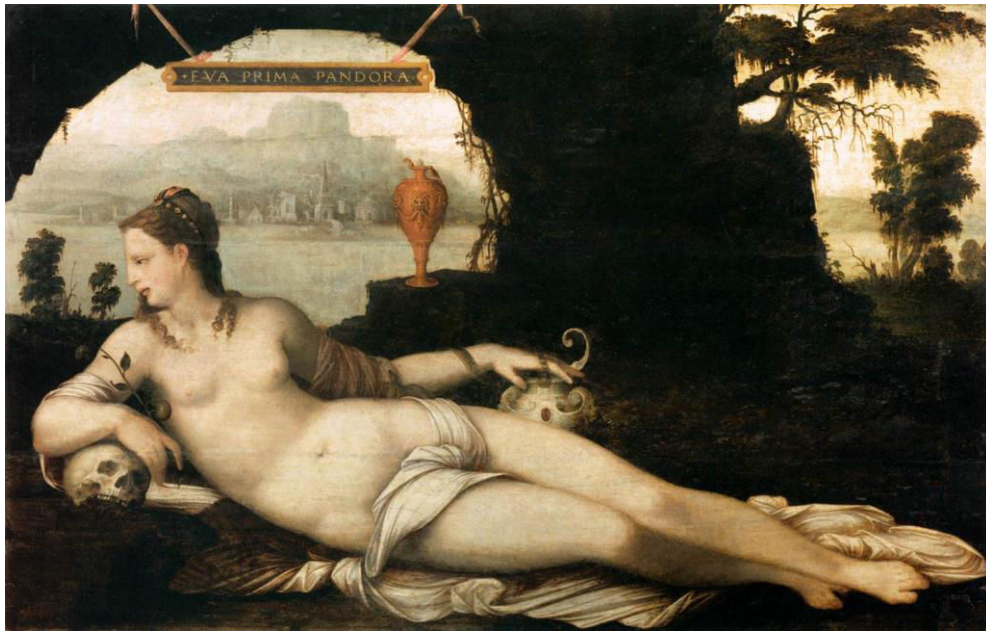
Jadis chacun des Dieux fait un double présent
A la fille Vulcan qui s'en nomme Pandore.
Mais, Sire, chacun d'eulx de tous biens me décore :
Et puisqu'à vous je suis, tout est vostre à présent (f. 12 r°).

⁴⁹ *C'est l'ordre*...f. 24 v° et 25 r°.

⁵⁰ E. Kantorowicz, « Mystères de l'Etat. Un concept absolutiste et ses origines médiévales (bas Moyen Age) », dans *Mourir pour la patrie et autres textes*. Son analyse s'appuie sur la relation du couronnement qu'offre Th. Godefroy dans *Le cérémonial de France*, Paris, 1619, p. 348. La métaphore se fonde sur un substrat juridique qui interprète la relation du roi et son royaume dans les termes d'un contrat mariage ; par exemple, le pouvoir du roi sur le domaine et sur le fisc est identifié à celui dont jouit le mari sur le douaire de son épouse.

⁵¹ *C'est l'ordre*...f. 11 v° et 12 r°.

D'après D. et E. Panofsky⁵², cette toile aurait été conçue de manière à peu près concomitante au tableau du Louvre connu sous le titre de *Eva Prima Pandora*. Jean Cousin les envisageait comme deux pendants antithétiques. En se fondant sur les architectures à l'arrière-plan de *Eva*, dans lesquelles il identifie des monuments romains, Panofsky émet l'hypothèse selon laquelle ce tableau constituait en fait, à l'origine, une allégorie de *Roma prima Pandora*, la ville corrompue et décadente, à laquelle s'opposait la *Lutetia nova Pandora* du Châtelet. Que le panneau dédié à Rome, finalement évincé, ait été rebaptisé *Eve*, souligne l'axiologie négative attachée à la nymphe de la grotte, destinée à mieux faire ressortir la dimension encomiastique de l'allégorie parisienne. De même que, dans la peinture religieuse, Marie rédime et sublime Eve, de même la nouvelle Pandore devait racheter la première et opérer le glissement d'un paysage de ruines envahi par une végétation sauvage, à une colonnade majestueuse et ordonnée signifiant l'alliance puissante du roi et de sa cité. De Roma à Lutèce, la confrontation des deux nymphes s'inscrivait ainsi dans l'une des thématiques essentielles du programme de Jean Martin : la *translatio imperii*⁵³. Elle devait ériger Paris en nouvelle Rome se substituant à l'ancienne capitale déchue et refondant l'empire autour de la monarchie universelle des Valois.



⁵² D. et E. Panofsky, *La Boîte de Pandore*, traduit par M. Sissung, Paris, Hazan, 1990. Voir en particulier le chap. V « Roma Prima Pandora. Eva Prima Pandora. Lutetia Nova Pandora », p. 51-59.

⁵³ Panofsky mobilise à l'appui de sa thèse le sonnet XIX des *Antiquités* de Du Bellay, construit sur l'assimilation de Rome avec Pandore, et sur l'opposition entre la Rome ancienne qui avait tenu les maux enfermés, et les temps présents où les « pechez » ont chassé les « vertus divines » et se sont répandus dans la ville en ruines.

D'abord fondée sur l'opposition entre deux nymphes et deux villes, l'œuvre de Jean Cousin a finalement été recentrée sur la relation entre le monarque et son territoire. Pandore s'insère alors dans la série des allégories féminines qui jalonnent le parcours. Le second arc franchi par le roi exalte notamment la prospérité d'un royaume personnifié sous la forme de « Gallia fertilis », déesse nourricière caractérisée, comme Pandore, par sa grâce dispensatrice de bienfaits. Les deux déités répondent au même type iconographique, dans lequel la beauté physique traduit l'idée de fertilité et d'abondance :

Dessus la clef de l'arc posoit une Gaule couronnée de trois tours, pour représenter ses parties, à scavoir l'Aquitanique, la Belgique, & la Celtique, portant ses cheveux espart sur ses espauls & monstrant un regard tant venerable entremeslé de douceur gracieuse, que tout le monde en estoit resjouy. (f. 6 v°)

Les motifs végétaux de l'arc, en accord avec l'ordre corinthien, célèbrent la prospérité du territoire ; *Gallia fertilis*, couronnée de tours, est une transposition de la représentation virgilienne de Rome sous les traits de Cybèle⁵⁴. Les quatrains explicitent le transfert de l'une à l'autre :

L'antique Cybèle gloire produict aux Dieux
Et preste abondamment substance à la nature :
Moy Gaule, je produis honneur et nourriture
Au Roy, à ses sujets et hommes de tous lieux.
Flore promet par son mari Zephyre
Des fruicts et fleurs heureux *événement*.
Le Roy promet par son *avènement*
Le vray bon heur où toute France aspire. (f. 8 v°)

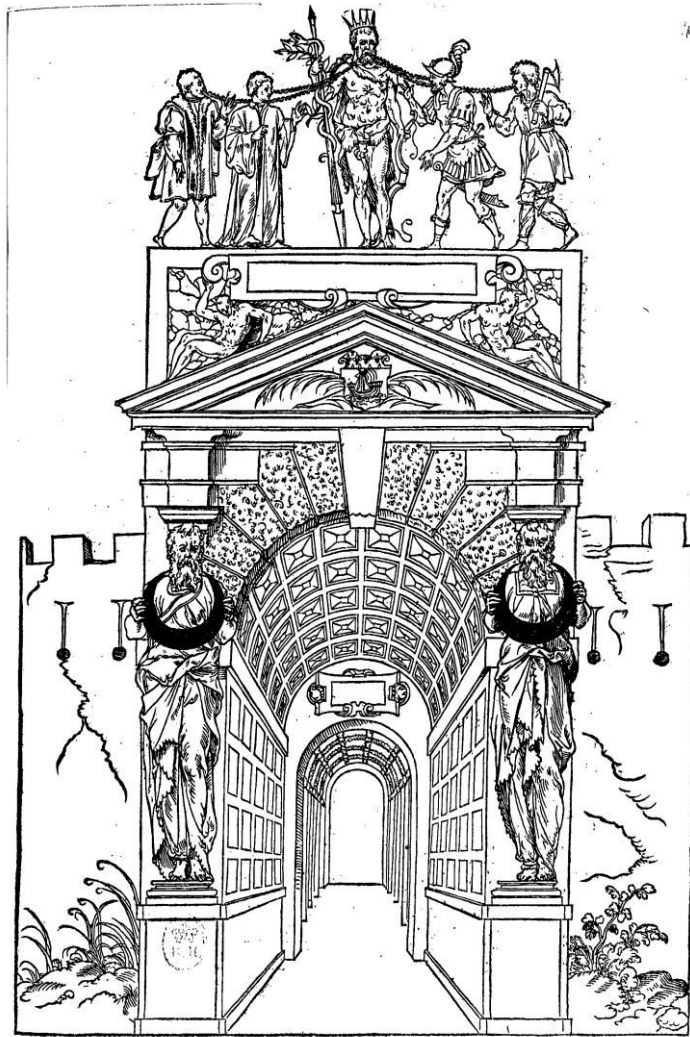
Le couple que Flore forme avec Zéphyr, traduction mythologique de l'union entre le roi et la Gaule, redouble l'alliance de la Rome ancienne et des dieux. Le parallèle entre le mythe antique et la circonstance présente se complète d'une analogie avec la nature. Le jeu de mots à la rime, très marotique, entre *l'événement* saisonnier et *l'avènement* royal, relie le cycle naturel et l'histoire de la monarchie dans une commune inchoativité pleine de promesses.

⁵⁴ Voir chant VI v. 782-787 : « Elle emmurant sept montagnes ensemble, / Grosse d'enfants à Cybèle ressemble, / Mère des Dieux, qui de tours couronnée, / Et sur un char de triomphe menée, / Des Phrygiens traverse les cités, / S'ējouissant de tant de déités, / Et de se voir sans neveux autour d'elle, / Tous jouissant de nature immortelle, / Tous possédant le haut séjour des cieus ». Traduction de Du Bellay v. 1308-1317, dans *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, t. VI (Discours et traductions) Paris, S.T.F.M., 1931. H. Chamard regroupe la traduction du chant IV (*Le quatriesme livre de l'Eneide de Vergile, traduit en vers Francoys. La complainte de Didon à Enée, prinse d'Ovide. Autres œuvres de l'invention du translateur*. Par IDBA [Joachim du Bellay angevin], Paris, Vincent Certenas[sic], 1552) et celle, plus tardive, du chant VI, éditée de manière posthume (*Deux livres de l'Eneide de Virgile, a scavoir le quatrieme, et sixieme, traduits en vers francois par J. Du Bellay, angevin : avec la Complainte de Didon à Enee, prise d'Ovide, la Mort de Palinure, du cinquieme de l'Eneide, & l'Adieu aux Muses, pris du latin de Buccanan*. Paris, Frédéric Morel, 1561). Du Bellay reprendra cette représentation de Rome en Cybèle dans le sonnet VI des *Antiquités* : « Telle que sur son char la Bérécyntienne / Couronnée de tous, et joyeuse d'avoir / Enfanté tant de Dieux, telle se faisait voir / En ses jours plus heureux cette ville ancienne : / Cette ville, qui fut plus que la Phrygienne / Foisonnante en enfants, et de qui le pouvoir / Fut le pouvoir du monde, et ne se peut revoir / Pareille à sa grandeur, grandeur sinon la sienne. »

L'expression de la promesse rappelle un échange de consentements nuptiaux : l'alliance mystique entre le roi et la cité se décline à la fois selon des termes juridiques et selon l'ordre naturel. L'idée de réciprocité formule une attente envers le souverain : la richesse et la fertilité du territoire dépendent de la stabilité politique que garantit le monarque, et de son rôle civilisateur. Entre Pandore et Gallia, l'analogie est claire et les deux allégories sont reliées par un rapport métonymique : Pandore, au-delà de la seule capitale, est une image de Gallia, sa variante mythologique. Proches dans leur iconographie et leur signification, les deux figures signalent la profonde continuité entre la capitale et le royaume. Paris n'est pas seulement une entité municipale : elle est le centre politique de la monarchie.

4. Hercule gallique et l'unité de l'Etat

La personnification du royaume sous les traits de *Gallia* a son importance parce qu'elle appelle logiquement, comme son pendant indissociable, la figure de l'Hercule *gallique*. Le premier des arcs du parcours, celui de la porte de Saint-Denis, comporte une statue monumentale de l'Hercule gaulois auquel ont été donnés les traits de François 1^{er} ; couronnée et vêtue d'une peau de lion, cette imposante figure royale surmonte le premier arc que soutiennent deux colosses adossés à chacune des jambes du portail.



Hercule gaulois est d'abord « une invention des humanistes⁵⁵ », puisée dans un texte de Lucien, pour personnifier l'éloquence. Distinct de l'Hercule grec et rattaché au panthéon des dieux celtes, il illustre la puissance de la parole par opposition à la force armée. C'est ainsi qu'il apparaît dans les *Emblèmes* d'Alciat, traduits par B. Aneau l'année même de l'entrée royale.

⁵⁵ M.-R. Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966, p. 73. L'auteur retrace la diffusion de ce mythe, à partir de l'*Hercule* de Lucien, consacré au dieu celtique de l'éloquence, également appelé Ogmios, décrit comme un vieillard tirant derrière lui une foule reliée à lui par des chaînes attachées à leurs oreilles. Budé en fait mention lorsqu'il traite du concept de *peitho* dans les *Annotationes in Pandectas* en 1508 (f. 86v-87r). La première traduction latine du texte grec fut l'œuvre d'Erasmus en 1506 ; elle servit de base à deux traductions françaises : l'une de Geoffroy Tory en 1529 dans le *Champfleury. Au quel est contenu l'Art et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, et vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain*, l'autre de Guillaume du Choul en 1547, dans le *Discours de la religion des anciens Romains* (Lyon). En 1545, une autre traduction, fondée sur le texte grec, avait été publiée par Gilles d'Aurigny à Poitiers dans la *Généalogie des dieux poétiques. La Description d'Hercules de Gaule, composé en grec par Lucien et par ledict Innocent égaré, traduite en vulgaire françois*. La fréquence des traductions souligne le succès croissant du mythe en France.



L'interprétation humaniste du mythe, sous-tendue par des valeurs tout à la fois intellectuelles et morales (la « faconde » est indissociable d'une police humaine), a fait ensuite l'objet d'une récupération nationale. Le concept rhétorique de persuasion a d'abord été remplacé par la notion beaucoup plus générale de langue. Hercule gaulois fut alors considéré comme l'incarnation de la supériorité linguistique du français face au latin. Lorsque Tory le convoque dans la préface de son traité de typographie sur les caractères romains, c'est pour justifier son refus de s'exprimer en latin et sa volonté de « décorer » la langue française. L'intérêt pour l'Hercule gaulois est étroitement lié au projet culturel d'adapter les caractères d'imprimerie à la transcription du français, en introduisant par exemple l'accent aigu et la cédille. Le mythe d'Hercule entre ainsi dans le cadre de l'apologie de la langue française : il affirme l'ancienneté et le prestige de la langue des Gaulois identifiée au français. Sa présence dans le texte de Lucien prouve que cette valeur était de longue date reconnue par les Grecs. Il n'est pas étonnant, dans cette perspective, que Du Bellay achève la *Deffence* sur le rappel de cette

⁵⁶ *Emblemes d'Alciat : de nouveau translatez en françois, vers pour vers, jouxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefues expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes*, par Barthelemy Aneau chez G. Roville, Lyon, 1549, p. 221-222. Source : Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Rés. Z-2527. En ligne sur Gallica <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30008591t>.

figure : « Vous souviene de votre ancienne Marseille, secondes Athenes : et de votre Hercule Gallique, tirant les Peuples apres luy par leurs Oreilles avecques une Chesne attachée à sa Langue⁵⁷ ». Hercule gallique est la figure emblématique de la *translatio studii* que la *Deffence* réclame parallèlement à la *translatio imperii* ; les peuples qu'il tire après lui sont présentés en parallèle avec les « sacrez Thésors » et les « serves Depouilles » qu'il s'agit d'importer en France et de s'approprier en suivant le double exemple historique des Gaulois qui occupèrent Rome et envahirent la Grèce.

La mise en exergue de ce même Hercule sur le premier arc de l'entrée royale montre que le mythe, dans sa captation nationaliste, n'a pas seulement reçu une interprétation linguistique et culturelle, mais également politique. Il s'agit de concurrencer un autre Hercule, popularisé quant à lui par les *Antiquités* d'Annius de Viterbe à la fin du XV^e siècle et connu sous le nom d'Hercule de Lybie. Présenté comme l'ancêtre des rois gaulois, espagnols et italiens, il se distingue de l'Hercule grec par sa grande sagesse qui lui évite de sombrer dans l'*hubris* et fait de lui une figure de fondateur et de civilisateur. Rattaché à la civilisation égyptienne, il est la caution d'une version alternative de la *translatio studii* cherchant à court-circuiter l'étape romaine pour mieux affirmer le prestige d'autres entités politiques. Cet Hercule a ainsi fourni le substrat de toute une emblématique lignagère : de nombreuses familles princières l'ont revendiqué comme leur ancêtre mythique. Ce fut le cas, en particulier, des rois catholiques, dédicataires de l'ouvrage d'Annius de Viterbe. Charles Quint hérita tout naturellement de cet intérêt porté à l'Hercule de Lybie dans une péninsule ibérique fortifiée par l'union des deux royaumes de Castille et d'Aragon. Toute une imagerie impériale se forgea autour de ce personnage civilisateur, en liaison avec la devise de Charles Quint, *Plus Oultre*, associée aux deux colonnes d'Hercule. L'allusion au détroit de Gibraltar, porte du monde connu, soulignait les ambitions conquérantes de l'empereur germanique qui, grâce aux grandes expéditions maritimes, avait étendu sa puissance au-delà de l'océan. C'est par concurrence avec Charles Quint qu'Hercule gaulois devint un symbole politique de la monarchie française⁵⁸.

Sur l'arc de la porte Saint-Denis, l'Hercule national prend le visage de François 1^{er}. Cette figure, qui allégorisait au départ une qualité oratoire, avant de servir de fer de lance dans un combat linguistique, est désormais érigée en modèle du prince idéal. Peu utilisé du vivant

⁵⁷ La *Deffence*, édition Monferran p. 180.

⁵⁸ L'arc de la porte Saint-Denis réutilisait un échafaudage utilisé lors de l'entrée de Charles Quint à Paris une décennie auparavant, pour sceller la réconciliation de l'empereur avec François 1^{er}, devenu son beau-frère. L'Hercule gaulois de 1549 devait se substituer au colosse conçu à l'effigie de Charles Quint.

du roi⁵⁹, Hercule devient un instrument de la légende posthume, rendant hommage à la fois à l'œuvre politique et culturelle du premier des Valois, « Prince clément en justice, restaurateur des bons arts et sciences, mesmes plus éloquent que autre qui ait regné en France devant lui » (f. 3 r°). Vêtu d'une peau de lion et muni d'une massue et d'un carquois comme l'Hercule grec, il incarne l'homme d'Etat couronné de gloire, alliant la vertu et la force, conjuguant la puissance des armes et de la parole. C'est pour résumer ces qualités de gouvernement réunissant Mars et Mercure, que Ronsard créera le néologisme de « vaillansage » dans l'*Ode de la Paix* quelques mois plus tard. En 1545, chez le polygraphe Gilles d'Aurigny⁶⁰, Hercule faisait l'objet d'une interprétation évhémériste qui le présentait comme l'un des rois de Gaule, géant et prince, sage et savant, aux origines d'une nation hautement civilisée⁶¹. Il incarnait « le rêve des humanistes, qui aimeraient voir un sage et un vertueux à la tête de l'état⁶² ».

La tradition assignait aussi à Hercule l'épithète de « sauveur », qu'il partageait avec Esculape et qui s'accordait ainsi parfaitement avec les pouvoirs thaumaturgiques attribués aux rois de France. Les spéculations syncrétiques qui cherchaient à établir un parallèle avec le Christ⁶³ renforçaient l'intérêt de placer l'entrée royale sous le signe d'Hercule : la figure s'inscrivait dans une perspective christomimétique au fondement de la mystique royale. Au pied de la colonne érigée au niveau de l'église du Saint Sépulcre figurait un rhinocéros cuirassé écrasant des fauves et associé à une épithète grecque, *alexikakos*, « chasse-mal ». Une inscription explicitait sa dimension herculéenne : « Longuement a vescu et vivra la mémoire / D'Hercules, qui tant a de monstres surmontez ». L'adjectif grec était relayé, à la station suivante, par le mot latin de *sospes* : il figurait dans une inscription sur la frise du portique de Pandore : *SOSPES TE SOSPITE VIVAM*. Dans un jeu de mot entre le sens de l'adjectif (« prospère ») et celui la forme nominale (« sauveur »), la ville de Paris déclarait à son roi :

⁵⁹ François 1^{er} était plutôt assimilé à Auguste, ainsi qu'à Enée ou Achille. Voir A.-M. Lecoq, *François 1^{er} imaginaire, Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

⁶⁰ En plus de traduire l'*Hercule* de Lucien, il avait adapté en latin le *De regno et Regis Institutione* de Francesco Patrizzi, qui devint ensuite, en 1544, *Le Livre de la police humaine* dans une traduction en français du poète marotique Jean le Blond.

⁶¹ Cet Hercule prince de Gaule n'est peut-être pas étranger aux princes géants et humanistes de Rabelais. Quoi qu'il en soit, le mythe est convoqué dans l'épître dédicatoire au Cardinal de Chastillon en tête du *Quart-Livre* en 1552 : « esperant que par vostre benigne faveur me serez contre les calumniateurs comme un second hercules Gaulloys, en sçavoir, prudence, & eloquence: *Alexicacos*, en vertuz, puissance, & auctorité, duquel veritablement dire je peuz ce que de Moses le grand prophete & capitaine en Israel dict le saige roy Solomon Ecclesiastici 45 : homme craignant & aymant Dieu: agreable a tous humains: de Dieu & des hommes bien aymé: duquel heureuse est la memoire. Dieu en louange l'a comparé aux Preux: l'a fait grand en terreur des ennemis. En sa faveur a fait choses prodigieuses et espoventables: En praesence des Roys l'a honoré, Au peuple par luy a son vouloir déclaré, et par luy sa lumiere a monstré, il l'a en foy & debonnarieté consacré, et esleu entre tous humains. Par luy a voulu estre sa voix ouye, & a ceulx qui estoient en tenebres estre la loy de vivifiquer science annoncee. »

⁶² M. -R. Jung, *Hercule*, p. 161.

⁶³ Voir Ronsard et son hymne consacré à Hercule dans les *Hymnes* de 1555.

« Je vivrai prospère tant que tu seras mon sauveur ». Grâce à l'écho perceptible entre Hercule *alexikakos* et le roi *sospes*, c'est bien la figure d'Hercule qui se trouve attendue par Pandore.

Ainsi, un dense réseau de connotations fait d'Hercule un des fils conducteurs du parcours de l'entrée. Son éloquence⁶⁴, devenue le privilège du prince, permet d'emblématiser l'unité de l'Etat, dont elle apparaît comme la condition et l'instrument⁶⁵. C'est sur cet aspect qu'insiste le groupe dressé sur l'arc de Saint-Denis, où quatre personnages, vêtus de façon à indiquer le corps qu'ils représentent, encadrent l'effigie de François 1^{er}. L'Eglise à la droite du souverain, la Noblesse combattante à sa gauche, et la paysannerie constituent les trois Etats du royaume ; à quoi s'ajoute le « conseil » (f. 3 r^o), c'est-à-dire la bourgeoisie exerçant des fonctions judiciaires au Parlement⁶⁶. De la bouche d'Hercule partent quatre chaînes qui relient à lui les quatre personnages, conformément à l'iconographie propre au mythe⁶⁷. Ces chaînes représentent le pouvoir de la persuasion. Ici elles prennent un sens politique : elles renvoient à l'allégeance des sujets à l'égard de leur souverain. Elles ne sont pas tendues, pour éviter toute idée de tyrannie : « ils estoient *volontairement* tirés par l'éloquence du nouvel Hercule », précise le livret (f. 3 r^o). C'est la fidélité consentie, l'adhésion spontanée qui sont mises en avant dans les inscriptions relatives à cet ensemble de figures. Au-dessus du frontispice, un cartouche affirme, au nom des quatre états du royaume : « *Trahimur, sequimurque volentes* » (f. 2 v^o). Un quatrain proclame, en guise de prosopopée de François 1^{er} :

Par ma douce éloquence et royale bonté
Chacun prenoit plaisir à m'honorer et *suyvre*
Chacun voyant aussi mon successeur *m'ensuyvre*,

⁶⁴ Citant Pasquier dans *Le pourparler du prince* en 1560 (« Quand je vous dis éloquence, j'entends semblablement les lettres ; d'autant que le bien dire, sans lettres, n'est qu'un caquet affetté ; comme au contraire, les lettres non accompagnées du bien dire, sont comparables à une enfance. »), M. R. Jung souligne le sens très riche que revêtait alors le concept d'éloquence (*op. cit.* p. 93). Bien au-delà de la seule qualité de l'orateur, l'éloquence s'apparente à la philosophie, qui est tout à la fois savoir et sagesse.

⁶⁵ A ce titre, l'arc de la porte Saint-Denis reprend l'un des thèmes essentiels du programme monarchique que constituait la galerie François 1^{er}. *L'Unité de l'Etat* fait l'objet d'une des fresques où le souverain, habillé en empereur romain, tient dans ses mains une grenade. Le thème est également décliné sur l'édifice qui vient immédiatement après sur le parcours, la fontaine du Ponceau. Les trois Fortunes, celle du Roi, des nobles et du peuple, regroupées autour du globe dominé par Jupiter, annoncent les trois tours qui couronnent *Gallia fertilis* sur l'arc suivant. C'est d'abord l'unité politique qui est suggérée, puis l'unité territoriale des trois régions de Gaule.

⁶⁶ Il était judicieux de faire figurer en bonne place aux côtés du roi, dans un décor d'entrée urbaine, cette bourgeoisie parlementaire, essentiellement citadine, qui allait devenir la noblesse de robe du XVII^e siècle. Sous les Valois, l'évolution de la monarchie féodale vers une monarchie absolue avait entraîné le développement d'une administration judiciaire conséquente. Cette magistrature nombreuse était considérée comme un quatrième ordre du royaume. Du Bellay, traduisant et amplifiant en 1560 un discours de Michel de L'Hospital, en fait mention dans *Ample Discours au Roy sur le fait des Quatre Estats du Royaume de France*, où il assimile le « conseil » au Sénat romain dans sa fonction de soutien au pouvoir du prince et garant de la justice royale (voir édition Chamard t. VI-1 p. 193 *sq.*, v. 344-450).

⁶⁷ On retrouve le motif dans une ode de 1550 dédiée par Ronsard à Jean Dorat pour rendre hommage à ses talents d'orateur et à la fascination qu'il exerçait sur ses élèves : « ta douce merveille / Emmoncelle par milliers / Un grand peuple d'écoliers / Que tu tires par l'oreille » (I, 11 v. 33-36, Lm t. I p. 104).

L'honneur et *suit*, contraint de *franche volonté*.

Le sens figuré du verbe *suivre*, celui d'*adhésion*, nettement souligné par la répétition et par l'oxymore final (« contraint de franche volonté »), s'applique à la réalité physique du cortège royal : les membres du défilé *suivent* effectivement le monarque dans son parcours urbain. Le cortège, organisé de manière à bien distinguer les quatre états⁶⁸, devient ainsi, symboliquement, la représentation ordonnée du royaume sous l'autorité de son souverain. Se déployant selon un mode processionnel qui l'apparente au corps mystique, non pas de l'Eglise et des Chrétiens, mais des sujets du roi⁶⁹, le cortège trouve sa propre figuration emblématique avec les quatre personnages placés dans le sillage d'Hercule. Dans ces statues monumentales, le cortège contemple son reflet mythifié et surtout ses chaînes magnifiées, liens indissolubles qui l'unissent à un corps plus grand encore, qui les dépasse et les englobe, celui du monarque héroïsé⁷⁰.

En faisant rimer *suivre* avec *ensuyvre* (« Chacun voyant aussi mon successeur *m'ensuyvre* »), le quatrain-prosopopée enrichit encore la symbolique du verbe et, par là-même, du cortège dont il désigne le mouvement processionnel. A l'idée d'adhésion s'ajoute

⁶⁸ Voir le livret, f. 17 v° - f. 27 r°. Les longues descriptions citent, l'une après l'autre, chaque corporation, chaque personnalité officielle, en précisant son titre et son statut, l'ordre d'apparition et la place qu'elle occupe par rapport au souverain. Se succèdent en fait deux cortèges, celui des corporations urbaines qui défilent devant le roi, et celui des grands dignitaires qui suit le roi dans sa marche. Voir F. Cosandey, « Entrer dans le rang », dans *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, textes édités par Marie-France Wagner, Louise Frappier et Claire Latraverse, Paris, Champion, 2007, p. 17-46. Le cortège est l'expression de l'organisation politique du royaume, la représentation de l'ordre et du rang occupé par chacun ; « au cœur du cortège figure le roi, accompagné des féodaux et officiers qui constituent les rouages de l'appareil monarchique. Par le cortège, le roi est ainsi montré au centre de son Etat. »

⁶⁹ Voir Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi*, éd. Gallimard, coll. Quarto, 2000, plus particulièrement dans le chap. V qui souligne l'assimilation du corps politique (*politia*) et du corps mystique du roi. Kantorowicz insiste sur les deux trajectoires inverses empruntées par le pouvoir spirituel de l'Eglise, qui administre le corps mystique des Chrétiens grâce à un appareil hiérarchique de plus en plus performant et rationalisé, et le pouvoir séculier des Etats, qui pour asseoir sa domination recourt à la métaphore ecclésiale du *corpus mysticum* désignant la communauté des sujets du roi. Ce déplacement des termes du *sacerdotium* vers le *regnum* va de pair avec un sentiment croissant d'appartenance à un territoire. La *patria* est de plus en plus chargée d'affectivité, comme le montrent dans le livret de l'entrée les figures de *Gallia fertilis* ou de *Pandora*.

⁷⁰ Au début de l'*Ample Discours*, Du Bellay développe la métaphore du corps composé de quatre états, à l'instar des quatre humeurs pour le corps humain. Il définit ainsi l'essence de la monarchie comme l'équilibre indispensable entre les quatre ordres du royaume :

Je diray seulement, que comme on void un corps
Sain, & bien temperé des nombres & accords,
Que tout corps doit avoir, obeïr à la bride
Du chef, qui ça et là à son plaisir le guide,
Comme un cheval donté, ou comme en pleine mer
On void par un beau temps le navire ramer
Au gré de *son pilote* : ainsi la France encore,
Comme guide *vous suit*, comme chef vous honnore,
Comme Père vous aime, adore comme Dieu
Ce grand Dieu tout puissant, dont vous tenez le lieu (v. 23-32).

C'est l'imagerie royale de l'entrée de 1549 qui se retrouve dans ces vers, avec le même verbe dont l'importance est marquée par sa place à la césure de l'alexandrin, *suivre*. On verra plus loin que l'image topique de la nef et du pilote avait aussi été largement utilisée en 1549.

l'idée de succession. Le verbe *ensuyvre* souligne, dans la présentation par François de son fils à ses sujets, la forte continuité qui relie les deux règnes. Ainsi, le cortège en marche symbolise également le royaume poursuivant le cap que lui a fixé François 1^{er}. Dans le motif des chaînes de l'Hercule gallique se trouvent donc condensés les deux principes essentiels qui définissent la monarchie : l'unité de l'Etat et la continuité dynastique, la seconde étant la garante de la première. C'est parce que le fils inscrit son gouvernement dans le sillage de celui de son père qu'il suscite l'unanimité du royaume autour de sa fonction⁷¹. Le verbe *suivre* se retrouve dans une inscription à l'entrée du pont Notre-Dame : « Nous, désireux et prompts te voulons *suyvre* ensemble » (f. 14 r^o). C'est une déclaration de fidélité des Argonautes à leur chef, Typhis. Le pilote mythique, entouré au sommet du dernier arc de ses compagnons Castor et Pollux, apparaît dans une position semblable à celle du groupe juché sur la porte Saint-Denis. Hercule, dans sa version grecque cette fois, figure en tant que héros de l'expédition dans une des niches creusées sur les jambages de l'arc. Ainsi est établi le lien entre deux fables épiques très prisées à l'époque, celle d'Hercule gallique et celle des Argonautes⁷². Ce rapprochement était déjà suggéré par le fronton de la porte Saint-Denis : juste au-dessous d'Hercule et des quatre personnages emblématiques, reproduisant leur agencement pyramidal, figurait une nef dans un écusson aux armes de la ville de Paris. Le navire n'était pas sans évoquer celui qui conduisit Jason vers la toison d'or. Emblème héraldique de la capitale autant que métaphore du gouvernement royal, la nef unit dans un même symbole le destin de Paris et celui de la monarchie⁷³. Le livret précise que le Typhis monumental, « de dix piez en stature », arborait une physionomie où se reconnaissaient les traits d'Henri II (f. 13 v^o). D'Hercule-François à Typhis-Henri, l'héroïsme monarchique se décline selon diverses figures qui toutes affirment le charisme du souverain à la tête de son Etat. Le roi en marche entraîne dans son mouvement un royaume unifié par une confiance unanime et une fidélité enthousiaste⁷⁴.

⁷¹ La *Prosphonématique* dit la même chose v. 151-153 :
 De ton FRANCOYS, qu'un autre n'eust peu *suyvre*
 En ton HENRY à mesme vertu né,
 France, tu vois l'excellence revivre.

La continuité dynastique est célébrée parce qu'elle conjure la mort du roi précédent (qui « revit » par son fils) : cela confirme le statut très particulier de cette entrée parisienne qui entérine véritablement l'intronisation du nouveau roi et revêt une signification politique plus importante que n'importe quelle entrée classique dans une autre ville du royaume.

⁷² Sur l'utilisation de ce mythe dans l'entrée royale de Charles IX en 1571, voir F. Yates, *Astrée*, p. 233, et *infra*, notre dernier chapitre.

⁷³ Le parallèle est explicité dans le livret : « Cela estoit dict au Roy, pour autant qu'il est gouverneur de la nef de Paris, non inférieure à l'ancienne Argo » (f. 14 v^o).

⁷⁴ Voir le livret f. 25 v^o : « Le Roy passant en cest ordre, pompe et magnificence, fut veu par les habitans de ladicte ville avec une joye et allegresse incroyable, ainsi que en feirent foy les acclamations et prieres qu'ils luy

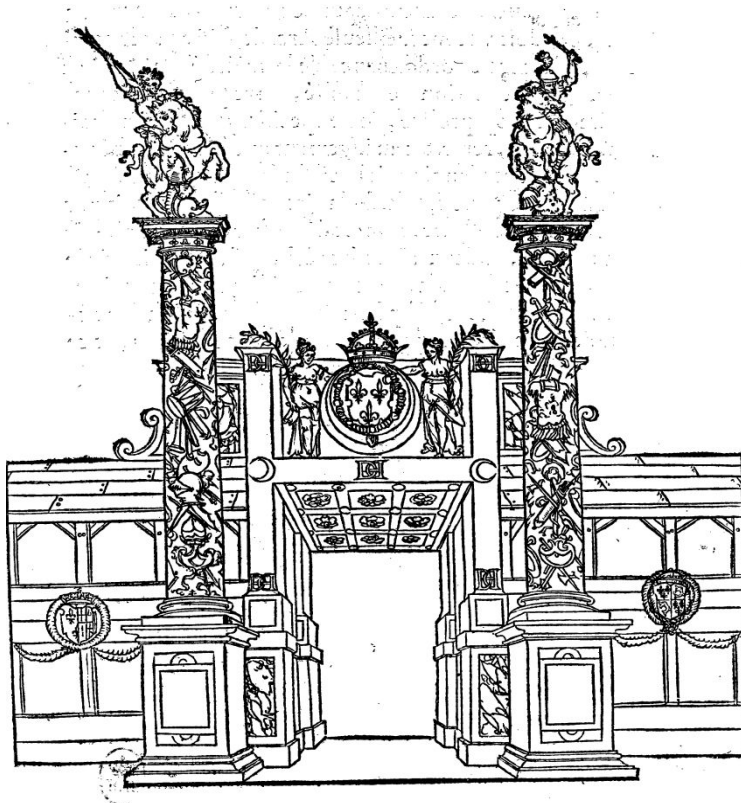
5. Le rêve impérial de la monarchie Valois

Hercule, modèle du prince, porte les traits de François 1^{er} pour donner une valeur exemplaire à son œuvre civilisatrice. Le fils est invité à se comporter à l'image du père. Henri doit devenir Hercule. C'est pourquoi le programme de l'entrée travaille à associer étroitement la figure mythologique et celle du nouveau roi, rapprochées par leur initiale commune⁷⁵. La ville, par exemple, avait fait ériger « un grand arc triomphal, en manière d'H, dont les colonnes qui servoyent de jambage, furent de la façon Dorique, toutes revestues de trophées ou despoilles antiques » (f. 36 v^o). Ces « dépouilles » font écho à celles que Du Bellay souhaiterait voir rapporter en France⁷⁶, tandis que l'équivalence entre la lettre et le monument n'est pas sans rappeler les spéculations typographiques de l'imprimeur Tory, et sa volonté de placer le projet linguistique sous la protection de la monarchie. L'importance de l'initiale royale va de pair avec l'hommage héraldique. Le signe du croissant est dispersé tout au long du parcours.

faisoyent d'un lieu à autre, à haulte voix, de longue vie et prospérité ». La fête, par une participation massive de la population qui acclame le roi accompagné des forces vives du royaume, s'apparente à une représentation rituelle du royaume tout entier soudé autour de son roi.

⁷⁵ Or on sait l'importance de l'initiale royale sous le règne de François 1^{er}. Le F couronné, omniprésent dans la galerie de Fontainebleau par exemple, rappelait à quel point le prénom du roi semblait l'avoir prédestiné à monter sur le trône : il était le premier d'un nom qui proclamait le lien intrinsèque du souverain avec son territoire, sa langue et l'identité nationale de ses sujets.

⁷⁶ *La Deffence*, « Conclusion de tout l'œuvre », éd. Monferran, p. 179. Voir *supra*.



Dès la porte Saint-Denis, sous la figure d'Hercule, les croissants de lune sont mis en évidence par deux colosses sculptés sur les jambages de l'arc. Associés à la devise imaginée par Symeoni, *Donec totum impleat orbem* (c'est la toute première inscription mentionnée par le livret), ces croissants rejouent sur le terrain héraldique la concurrence mythologique entre les deux Hercules, celui des Habsbourg et celui des Valois. Se superposant aux deux colonnes qui soutiennent l'arc (signe herculéen, précisément), les croissants brandis par les deux colosses en habits sacerdotaux répondent, par leur symbolique expansionniste, au « Plus oultre » de Charles Quint⁷⁷. Le disque lunaire reflète l'*orbs* de la terre tout entière soumise à la puissance des Valois⁷⁸. Ces croissants conjuguent une allusion aux ambitions impérialistes de la

⁷⁷ Voir A. Haran, *Le Lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 127-128.

⁷⁸ Les analyses d'A. Haran montrent aussi à quel point la sémiotique des emblèmes était tributaire des spéculations géographiques du moment. La *Géographie* de Ptolémée, redécouverte au XV^e siècle, affirmait la sphéricité de la Terre. Les expéditions liées aux grandes découvertes avaient considérablement modifié le regard porté sur le monde, et suscité un énorme intérêt pour les travaux des cosmographes : « en embrassant d'un coup d'œil le globe miniaturisé ou la mappemonde, celui-ci se trouvait occuper la position du Dieu créateur qui se plaît à contempler sa création. Il s'agissait là d'une prise de possession intellectuelle et symbolique du monde qui éveillait la tentation d'une mainmise effective sur l'univers, à travers la conquête militaire et l'établissement de la monarchie universelle⁷⁸. » (*Le Lys et le globe* p. 83). La symbolique héraldique traduisait ainsi une fascination nouvelle pour la géographie terrestre et les territoires éloignés. La devise « Plus oultre » faisait référence à un désir insatiable de repousser les limites du monde civilisé. Le décor de 1549, de la même manière, associe la devise impérialiste d'Henri II avec un imaginaire des confins : sous le rhinocéros, dont le livret nous précise qu'il s'agit d'un « animal d'Ethiopie », un ensemble de hiéroglyphes forme un rébus dont le sens est donné :

monarchie française et un hommage chevaleresque à la maîtresse du roi ; ils renvoient au culte lunaire associé à la divinité païenne dont Diane de Poitiers porte le prénom. L'*impresa* individuelle tient lieu d'armoirie royale, conjuguant ainsi une mystique de l'amour et une mystique du pouvoir. Le couple formé par le roi avec sa favorite est en effet affecté d'une signification cosmique qui rejoint la thématique impériale. C'est explicite à la fin du parcours. Les croissants sont omniprésents sur le dais tendu au-dessus du pont Notre-Dame ; ils sont également inscrits dans le H royal à l'intérieur duquel ils forment le D de Diane. Cette complémentarité idéale est représentée sur l'arc de sortie, où figurent

un Phoebus et une Phoebé, l'un d'or et l'autre d'argent de dix piez en hauteur, plantez dessus le plinthe, posé sur la cornice, [...], appuyans chacun l'une de ses mains sur un globe terrestre estant au milieu d'eux, et disans à la maiesté Royale le distique escrit en lettre d'or, à dons d'azur, en la maistresse face de ce plinthe :

*Vnde orimur terris, terris ubi condimur iisdem
Hic regni duplex terminus esto tui.*

L'allusion latine définissant les frontières du *regnum* d'Henri à partir de la trajectoire du soleil, le globe terrestre encadré par l'Apollon solaire et sa sœur Diane, constituent une variation sur l'orbe lunaire qui sert de devise à Henri. Phébus et Phébé⁷⁹ se trouvent d'ailleurs déclinés, sur le jambage de l'arc, sous la forme d'un autre couple, Aurore et Hesperus, associés aux inscriptions *A me principium* et *Mihi desinet*. Divinités représentant l'Orient et l'Occident, mais aussi le début et la fin, l'alpha et l'oméga d'une entité parfaite et sacrée, bornes de la course solaire conférant à l'empire d'Henri sa dimension cosmique, Aurore et Hesperus indiquent également la direction suivie par la *translatio imperii*, qui situe Henri comme le successeur des empereurs romains.

Tout le parcours de l'entrée est jalonné d'allusions qui exaltent les prétentions de la monarchie française à concurrencer le pouvoir impérial et à s'émanciper par rapport au pouvoir pontifical. Sur l'arc de *Gallia fertilis*, un écusson fleurdelysé est surmonté d'une couronne impériale « en signifiante que le Roy des François ne reconnoist aucun superieur en terre, ains est monarque en son pays, qu'il ne tient sinon de Dieu et de l'espée » (f. 7 r^o)⁸⁰.

« Par conseil, bonne expédition et prudence soient vos limites étendues, si qu'à vous soit soumise toute la ronde machine de la terre, et que dominez à la mer, ayant toujours Dieu pour vengeur et deffenseur contre vos ennemis. »

⁷⁹ On retrouvera dans le décor imaginé par Tyard pour le château d'Anet cette gémellité idéale du souverain et de sa favorite (voir le chapitre 3 de la première partie). Le décor s'ordonne entre un zénith et un nadir, entre l'apothéose de Sémélé et une descente aux enfers, un soleil flamboyant et la nuit.

⁸⁰ Il s'agit du principe médiéval « *Rex in regno suo est imperator regni sui, rex qui superiorem non recognoscit* » cité par J.-P. Canning, dans J. H. Burns dir., *Histoire de la pensée politique médiévale*, Paris, PUF., 1993, p. 342-343. Ce type d'adage fut utilisé notamment dans la polémique gallicane, pour affirmer les privilèges de la couronne.

Plus loin, le symbole éminemment impérial de la colonne qui surmonte le rhinocéros est accompagné d'un rébus ainsi traduit par l'auteur du livret :

Force et vigilance puissent garder vostre Royaume : Par conseil, bonne expedition et prudence soyent voz limites estenduz, si qu'à vous soit soubmise toute la ronde machine de la terre, et que dominiez à la mer, ayant tousjours Dieu pour vengeur et deffenseur contre voz ennemys : par ferme paix et concorde, en affluence de tous biens longuement et sainement triumpheateur, vivez, regissez et gouvernez (f. 10 v°).

L'apparence ésotérique des signes hiéroglyphiques, cohérente avec les origines égyptiennes de l'Hercule gallique, vient accréditer la dimension sacrée d'une mission impériale qui s'affiche sous l'aspect d'une révélation à décrypter, d'un langage obscur et supérieur, d'un commandement de nature transcendante.

Dans ce vœu adressé au roi, c'est le règne d'Auguste qui se dessine à l'arrière-plan. Si l'effigie de l'Empereur romain n'est pas représentée dans le décor de l'entrée, elle est cependant suggérée dans un quatrain inscrit sur la fontaine du Ponceau, construit sur un parallèle entre l'heureux destin du « grand Romain » et la faveur divine dont bénéficie le « Roy » (f. 5 r°). La prospérité de l'empire romain sous Auguste était associée, depuis Virgile, à l'imaginaire d'un nouvel Age d'or. La prophétie contenue dans la IV^e églogue des *Bucoliques* célèbre la naissance d'un enfant miraculeux dont l'entrée dans l'âge adulte coïncidera avec le retour d'Astrée et l'avènement du « dernier âge prédit par la Sibylle⁸¹ ». L'identité de l'enfant ainsi que le sens général de ce texte, dont le registre tranche par rapport aux autres églogues, a soulevé nombre de débats et d'interprétations : parmi elles, l'hypothèse selon laquelle Virgile, alors même qu'il écrit pendant la guerre civile que se livrent Antoine et Octave⁸², aurait annoncé la paix et le renouveau après le conflit sous le règne du futur Auguste⁸³. Une superposition de la IV^e églogue avec un passage du chant VI de l'*Enéide* a consolidé l'association entre le mythe du retour d'Astrée et l'empire d'Auguste. Dans sa prophétie, Anchise annonce Auguste comme le *Diui genus*, qui « *aurea condet / saecula qui rursus Latia regnata per arua / Saturno quondam, super et Garamantas et Indos* (v. 692-

⁸¹ Virgile, *Bucoliques*, Eglogue IV, v. 4 « Ultima Cumaevi [...] carminis aetas », E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, éd. « Classiques en poche », 1997.

⁸² Les *Bucoliques* furent conçus de -40 à -37, dans le cadre de l'école poétique créée par Catulle en Gaule Cisalpine. Les membres de ce cénacle, qui s'étaient rebaptisés les Arcadiens, étaient de grands amateurs de la poésie alexandrine, pour son raffinement et son utilisation de la mythologie. Virgile imite Théocrite et ses *Idylles*.

⁸³ Le vrai destinataire du texte est Pollion, consul en place en -40, ami de Virgile et proche d'Auguste : « *Teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit, / Pollio, et incipient magni procedere menses / te duce* » (« C'est précisément sous ton consulat, oui sous le tien, Pollion, que cette ère glorieuse débutera, et la Grande Année fera ses premiers pas sous tes ordres. » v. 11-13, trad. cit.) Il est à présent établi que le poème fait allusion à son fils : C'est la thèse de Jérôme Carcopino, *Virgile et le mystère de la IV^e Églogue*, Paris, L'Artisan du livre, 1930. L'auteur montre que ce texte de circonstance est imprégné d'allusions néopythagoriciennes qui lui donnent son allure ésotérique dont ont découlé les multiples tentatives de décryptage.

695)⁸⁴. Dans les deux cas, Virgile rattache la prophétie au mythe des âges expliqué dans les *Travaux et les Jours* d'Hésiode : l'époque de rajeunissement qu'il prédit vient refermer le cycle des périodes successives de l'humanité. Son printemps renouvelle celui, primitif, où les hommes goûtaient une quiétude parfaite.

La IV^e églogue est un intertexte fondamental du programme de l'entrée d'Henri II : Paris, célébré comme la capitale d'une terre nourricière à travers les motifs végétaux et printaniers de l'arc corinthien de Gallia⁸⁵, cristallise le mythe du nouveau. En outre, dès le premier arc de l'entrée, figure une allusion explicite au texte de Virgile : « *Ingrederere, et magnos, aderit iam tempus, honores / Aggrederere*⁸⁶ ». Ce sont, presque mot pour mot, les vers de la prophétie des *Bucoliques* qui annoncent à l'enfant devenu adulte sa consécration. Dans le décor de l'entrée, ces vers s'adressent au roi, transposant au règne de Henri II l'exploitation augustéenne du mythe de l'âge d'or ; ils célèbrent ainsi son intronisation comme une restauration des premiers temps de l'humanité, une promesse de paix, de justice et de fécondité printanière. Le sens spatial et ascensionnel du verbe *ingredere* annonce les marches en trompe-l'œil que le roi sera incité à franchir à l'invitation de Pandore ; il commente et dote d'une forte valeur symbolique la progression du roi dans la ville. L'inscription sur cet arc inaugural appelle le roi à entrer dans une temporalité de type *aevum*⁸⁷ à laquelle le programme iconographique donne une forme visible et spatiale grâce aux architectures éphémères. Henri

⁸⁴ « Auguste César, fils d'un dieu, [...] rouvrira ce siècle d'or qu'au Latium jadis Saturne conduisit par les champs : plus loin que les Garamantes et les Indiens il dilatera notre empire » (Trad. cit. J. Perret).

⁸⁵ Le livret (f. 6-8) insiste sur les fruits qui dégringolent d'une corne d'abondance tenue par l'allégorie de la Seine, sur les épis de blé et les grappes de raisin, sur les fleurs associées à Flora et l'urne que tient Pomone, « propre à enroser les jardins ».

⁸⁶ Livret f. 3 r^o. Il s'agit du v. 48 de la IV^e églogue dont la formulation exacte est *Adgrederere o magnos (aderit iam tempus) honores* : « Aborde alors (ce sera le moment), les grands honneurs » (Ed. cit.).

⁸⁷ La notion d'*aevum* est expliquée et exploitée dans les travaux de E. Kantorowicz. C'est apport de la philosophie aristotélicienne et de la scolastique au XIII^e siècle. Le concept a été élaboré pour dépasser l'opposition augustienne entre le temps (*tempus*) et l'éternité (*aeternitas*), et définir une temporalité intermédiaire entre celle de l'homme, liée au présent, au périssable et à la finitude, et celle de Dieu, infinie et statique. L'*aevum* est un temps sans fin bien qu'il s'écoule à chaque instant. Le monde est toujours divisé entre sphère temporelle soumise au temps et sphère divine immuable mais, au sein de la sphère temporelle, il existe une forme de durée qui échappe au dépérissement et aux variations de la fortune : l'*aevum*. Kantorowicz montre que l'idée d'une éternité terrestre a pris rapidement des enjeux politiques car elle permettait de penser la permanence des institutions. Comme la fiction juridique du double corps du roi, la notion d'*aevum* était une manière d'affirmer la stabilité et la continuité du système administratif en le plaçant au-dessus des divers aléas qui pouvaient l'ébranler, au premier rang desquels les interrègnes et les discontinuités dynastiques. Kantorowicz relie la fiction juridique des deux corps du roi à un changement dans le rapport de l'homme au temps. L'homme peut avoir accès à une forme d'immortalité, en la personne de certains êtres exceptionnels. A l'instar des anges placés entre l'éternité de Dieu et la finitude des hommes, les rois sont des êtres « aeviternels », mortels dans leur corps individuel, mais immortels dans leur corps mystique. Le régime impérial, parce qu'il était indissociable des spéculations sur le règne terrestre du Christ censé durer mille ans avant le Jugement dernier, constituait la forme privilégiée d'un *aevum* politique. Voir *Les Deux Corps du Roi*, éd. Gallimard, coll. Quarto, 2000, 1957 pour l'édition originale en anglais, 1989 pour la traduction française par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet. Voir en particulier le chapitre VI, « De la continuité et des corporations ».

Il est extrait du *continuum* historique ordinaire. L'entrée situe la monarchie dans un chronotope qui sublime le moment historique et associe le destin glorieux du monarque avec l'espoir d'une ère de bonheur général et durable.

Typhis, représenté sur le dernier arc, fait écho lui aussi à la prophétie des *Bucoliques*. Virgile mentionne en effet dans son texte « un nouveau Typhis » et « une nouvelle Argo » (v. 35). C'est une manière pour l'auteur d'envisager la possibilité de conflits encore à venir avant l'installation définitive de la paix civile. Avec ces nouveaux Argonautes, dans un ultime soubresaut épique, devraient s'achever les temps héroïques et s'amorcer le retour d'Astrée. Or, dans le livret, Typhis au sommet de l'arc jouxte Pollux, qui porte une étoile argentée « pour désigner l'immortalité ou renouvellement de vie » (f. 13 v°). La notion de *renovatio* sert donc d'horizon au parcours royal, incitant à interpréter rétrospectivement les figures féminines de Pandore ou Gallia comme autant d'avatars d'Astrée. L'exégèse chrétienne médiévale avait vu dans la quatrième pièce des *Bucoliques* une annonce de la venue du Christ. Ici, la référence à l'Age d'or est replacée dans un contexte politique et le roi se trouve ainsi auréolé des connotations messianiques relatives à ce motif et qui renforcent celles d'Hercule sauveur ou chasse-mal. Par l'intertexte virgilien, l'entrée s'inscrit dans un contexte prophétique qui veut voir dans le règne des Valois une réactivation de l'empire augustéen⁸⁸. L'avènement de Henri est représenté sous les couleurs d'une épopée glorieuse promettant la restauration impériale.

Le programme iconographique de l'entrée parisienne s'apparente à un programme monarchique qui équivaut pour Henri à ce que fut la galerie du Rosso pour François 1^{er} : la dignité royale est représentée en termes mythologiques comme une mission attribuée au souverain :

Tout comme la ville, parsemée de monuments à l'antique, change de d'apparence, le roi trouve, dans ce cadre nouveau où il évolue, une nouvelle *persona*. Il en va du décor comme de la Galerie François 1^{er} de Fontainebleau : le roi se trouve comme défini par l'image que les murs lui renvoient. Les miroirs viendront plus tard, avec l'importance accrue accordée à l'individu ; à cette époque, c'est encore le portrait qui reflète la personne. Présenter une

⁸⁸ Sur le lien entre le mythe d'Astrée et le développement d'une idéologie impériale, de nature religieuse ou nationale, voir F. Yates, *Astrée. Le Symbolisme impérial au XVI^e siècle*, trad. A. Huraut et J. Y. Pouilloux, Paris, Belin, 1989 [1975 pour l'édition originale en anglais]. Les p. 58-66 (« Astraea : interprétations antique et chrétienne ») retracent l'histoire du vers virgilien « Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna », depuis le mythe hésiodique des âges repris dans les *Métamorphoses*, jusqu'à sa reformulation dans *l'Enéide* pour désigner le règne d'Auguste. Le vers reçut une lecture chrétienne à partir de Constantin où la vierge prend les traits de Marie. L'églogue, devenue prophétie messianique, alimente les théories sur la *prisca theologia* : Virgile devient l'un de ces auteurs païens qui auraient bénéficié inconsciemment d'une révélation anticipée. Dante détourne ensuite la référence virgilienne à Astrée dans le *De monarchia* : il l'infléchit au service de ses convictions gibelines, pour prôner la constitution d'une vaste entité chrétienne unifiée sous le sceptre de l'Empereur germanique.

image au monarque, le faire évoluer dans un cadre qui donne un sens à cette effigie, c'est l'inviter à devenir l'être dont on lui renvoie le reflet⁸⁹.

Le décor fonctionne donc comme un miroir du prince au sens propre et au sens figuré⁹⁰. L'éclat qu'il projette sur le souverain donne à son corps une allure surnaturelle de nature à sacraliser la fonction royale. De l'arc à la fontaine, de la toile peinte à la colonne sculptée de hiéroglyphes, le cortège, investi par la symbolique et le faste du décor, devient un triomphe allégorique.

L'agencement du livret, entre gravures et descriptions, inscriptions et commentaires, tisse le scénario idéal d'un vaste programme de gouvernement que Paris voulait offrir à son Roi pour inaugurer son règne. Dans l'espace réel de l'entrée, le roi marquait un temps d'arrêt devant chaque monument pour le contempler, en déchiffrer les allégories et les inscriptions, ce qui suspendait le mouvement du cortège. Ce n'est qu'au terme du parcours qu'il pouvait reconstituer le sens complet induit par les allégories et inscriptions successives. Pour le roi, le décor dressé sur son passage délimitait donc un espace de circulation *et* des lieux de contemplation, dédiés à l'intellection de représentations symboliques et archétypales. Alors que la plupart des spectateurs ne percevait qu'une partie très incomplète de l'événement, la vision d'ensemble, privilège du roi, supposait une dialectique entre la position hiératique devant les édifices et la progression dans l'espace de la représentation. De cette vision globale et privilégiée, le livret est la reconstitution *a posteriori*, ou le *disegno* de départ. Il reproduit ce que l'artiste a conçu comme un tout cohérent, et ce que le roi a pu déchiffrer comme un message à son intention. Le livret révèle donc le secret du roi.

Il y a dans cette conception de la fête un mode de fonctionnement allégorique qui ne pouvait que retenir l'attention des élèves de Jean Dorat, sensibles au rôle de la fable comme révélateur d'une vérité réservée aux seuls initiés. Mais alors que le programme de la fête privilégie l'objet de cette vérité, la souveraineté et sa mission sacrée, Ronsard et Du Bellay ont mis en avant l'instance qui la révèle. La mise en spectacle du pouvoir devient dans leurs textes une orchestration vocale qui place, en regard de la *dignitas* du roi, celle du poète. L'entrée royale est une cérémonie dont ils inventent le prêtre. A l'éloquence gallique du roi, se substitue la voix de la nymphe que recueille le poète, ou la trompette qu'embouche Ronsard. C'est à ces voix que revient le privilège de produire de puissants effets sur les âmes, le sentiment de communion des sujets autour de leur roi et cet émerveillement que les prodiges de la perspective devaient susciter ; à elles également qu'est réservé le pouvoir

⁸⁹ D. Fenoaltea, *Du palais au jardin. L'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990, p. 10.

⁹⁰ R. Strong signale (*op. cit.*, p. 127) le rapport étroit entre l'*Institution du Prince chrétien* dédiée par Erasme à Charles Quint en 1519, et les entrées royales qui, avec leurs arcs dédiés aux vertus et aux héros, offrent une version imagée et concrète des principes de cet ouvrage qui renouvelait le genre médiéval du miroir du prince.

d’immortaliser l’événement, de célébrer la splendeur de la monarchie et de la projeter dans une éternité qui la sacralise.

II. Ronsard, *Avantentrée* sur la scène poétique

Ronsard choisit pour son premier poème une forme discursive, en décasyllabes à rimes suivies. C’est le degré zéro de la versification. En revanche, l’accumulation des verbes *voir* et *entendre*, l’onde du « haut bruit merveilleux » (v. 20) qui se propage depuis « les murs de Florence » jusqu’à ceux de Paris, les « trompettes » qui retentissent (v. 87), les exclamations récurrentes du cri *iö*, signalent la volonté de « recréer l’illusion d’un spectacle⁹¹ » et de mettre en scène les échos d’une liesse collective. Le texte est structuré par une série d’apostrophes qui imposent le poète comme un officiant : c’est sa voix qui ordonne la cérémonie, interpelle les acteurs de l’événement, orchestre leurs interventions. Il commande à la ville d’ouvrir ses portes (v. 9), aux habitants de jeter des fleurs et de pousser des acclamations sur le passage du roi, et enfin au roi lui-même de faire son entrée et de contempler la magnificence déployée pour lui. L’ensemble prend ainsi l’aspect d’une cérémonie très codifiée et sacralise la fête. L’accent est mis sur la divinité du roi, « nouveau Dieu » dont Paris est le sanctuaire. Ronsard effectue son coup d’essai poétique en mettant en scène le spectacle d’une apothéose : « la capitale est chez Ronsard le point décisif où le franchissement des portes coïncide avec une intronisation céleste »⁹².

1. Une liturgie poétique pour une cérémonie inaugurale

Le poème s’ouvre par une apostrophe à Paris : « *Iö Paris, élève au ciel ta porte / J’oi arriver ton Roi* ». Avec le motif de la porte, Ronsard raccorde d’emblée son texte à l’élément clé du décor de l’entrée : l’arc monumental qui transfigurait la porte Saint-Denis. Dans cette image du sanctuaire accueillant sa divinité, résonne aussi un rappel du psaume 24 fréquemment

⁹¹ A.-P. Pouey-Mounou, « Ronsard et le roi de gloire », *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux sur la littérature de la Renaissance en l’honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003, p. 239. L’auteur de l’article rappelle les riches connotations associées à ce cri, qui peut être aussi bien d’origine bachique que biblique, puisqu’on le trouve dans un psaume qui célèbre l’avènement du « roi de gloire » (psaume 24).

⁹² *Ibid.* p. 239.

utilisé dans la liturgie catholique pour commémorer, au début de la semaine sainte, l'accueil triomphal du Christ à Jérusalem :

Portes, levez vos frontons,
Elevez-vous, portails antiques,
Qu'il entre, le roi de gloire !
Qui est-il, ce roi de gloire ?
C'est Yahvé, le fort, le vaillant,
Yahvé, le vaillant des combats⁹³.

Trois ans après la mort de Marot, Ronsard s'avance sur le terrain du traducteur des psaumes ; il s'approprie un chant liturgique en tant qu'intertexte pour le rapporter à une cérémonie politique et sacraliser son propre texte. Il montre ainsi Paris comme un temple (v. 6 et 34), lieu où se révèle une présence sacrée et où s'instaure un culte nouveau en l'honneur du monarque divinisé :

Ainsi Paris tu seras désormais
Du Roi Henri la ville pour jamais,
Et dedans toi les estrangers viendront
Baiser *son temple* et leurs veus lui rendront⁹⁴. (Av. 31-34)

Dans un esprit de syncrétisme, ce temple retrouve aussi son sens étymologique et païen de champ d'observation des auspices dans le ciel :

Au grand Henri puissent ils [les oiseaux] se monstrent
Du bon costé qui les faut rencontrer
Lors qu'il [le roi] se rue au meilieu des dangers,
Brisant l'honneur des soudars estrangers. (83-86)

La lecture des signes célestes, essentielle dans les cultes antiques, fait de l'officiant un augure et insère dans le rituel d'intronisation une prière propitiatoire.

L'entrée correspond à un avènement. La temporalité ordinaire est abolie : tout le poème est scandé par la mention du « beau jour » (v. 17) que constitue l'entrée du roi, « un autre jour plus beau que de coutume » (v. 48), « le jour sacré de la Roiale entrée » (v. 65). Ce jour appelle de futures commémorations et, en cela, fonde un nouveau calendrier liturgique : « Voici le jour venir / Dont nos neveux se doivent souvenir » (v. 57-58). Le présent de l'indicatif qui domine tout ce texte est à la fois un présent immédiat et non temporalisé, renforcé par la récurrence du présentatif *voici* et de l'adverbe *ja* ou *desja* qui évitent l'inscription dans la linéarité. L'entrée interrompt le cours normal des choses et ne constitue pas un événement historique parmi d'autres : c'est un commencement absolu.

Pour cette intronisation, Ronsard invente une cérémonie d'un genre nouveau qui résulte de la collation de plusieurs rites festifs : le cortège nuptial (v. 1-46), le triomphe (v. 47-

⁹³ Psaume 24, versets 7-8.

⁹⁴ Toutes les références au texte de l'*Avantentrée* sont tirées du t. 1 de l'édition Laumonier, p. 17-23.

86) et le tournoi médiéval. L'officiant juxtapose les trois modalités et associe chacune au rappel d'un mythe initié par l'emploi du passé simple et d'un comparatif qui introduit, par rapport au présent dominant, un décrochement. Dans le premier cas, le cortège nuptial donne lieu à l'évocation d'une cosmogonie (« *Telle saison le vieil age eprouva / Quant le Chaos demellé se trouva* » v. 41-42), empruntée aux *Métamorphoses* d'Ovide et aux *Bucoliques* de Virgile. Ensuite, le triomphe réservé au roi est relié à celui qui fut célébré en l'honneur de Zeus lors de son entrée à Cnossos (« *Cnose jadis ainsi pompeusement / Receut son Prince* » v. 75-76). Le tournoi, enfin, fait l'objet d'un rapprochement, hors mythologie antique, avec l'imaginaire des croisades revisité par l'Arioste. La référence est beaucoup plus allusive et diffuse que les deux premières, sans doute parce que, mieux connue du public, elle ne nécessite pas un rappel très développé : François de Guise est associé à Roger, l'ancêtre prétendu de la famille de son épouse, Anne d'Este, tandis que Roland devient le parangon de toute la noblesse combattante qui soutient la monarchie. Quoi qu'il en soit, Ronsard a le souci constant de rattacher la fête royale à un précédent mythique et prestigieux, substrat narratif du spectacle qui lui confère toute sa valeur rituelle de remémoration.⁹⁵

La portée symbolique de cet emploi rituel du mythe opère dans un champ essentiellement politique. Les deux premiers mythes, fondés sur deux intertextes antiques, sous-tendent deux dogmes du culte monarchique. La cosmogénèse printanière porte l'espoir d'une *renovatio*, tandis que le triomphe de Zeus suggère la nature divine du roi et insiste sur la ferveur collective et l'adhésion unanime que suscite la monarchie. Quant au mythe de la chevalerie médiévale, il prend rapidement une tonalité belliqueuse qui résonne comme un défi aux ennemis extérieurs, l'Anglais et l'Espagnol. Il permet d'étendre l'éloge du couple royal à celui de toute une caste, celle des grands du royaume et de l'aristocratie guerrière, en exaltant son dévouement à la couronne⁹⁶.

⁹⁵ « Le rite fait mémoire d'un événement qu'il réitère sur un mode symbolique par le truchement d'une parole et d'une gestuelle pré-établies. » Emmanuel Godo (dir.), *Littérature, rites et liturgies*, Paris, éditions Imago, 2002, p.8 (Introduction).

⁹⁶ R. Strong insiste sur une renaissance de la chevalerie dans les cours des Tudors, des Valois ou des Habsbourg. « A l'instigation des cours italiennes, les attitudes et valeurs chevaleresques traditionnelles furent rehaussées, selon la mode du temps, d'une touche néoplatonicienne, comme il apparaît dans les manuels d'éthique courtoise dont l'exemple le plus illustre reste *Le Courtisan* de Castiglione. Les poèmes chevaleresques, enfin, connurent une immense fortune populaire : de l'*Amadis de Gaule* à l'*Orlando furioso* de l'Arioste, de la *Jérusalem délivrée* du Tasse à la *Faerie Queene* de Spencer. » (*op. cit.* p. 82). L'auteur précise que la pratique du tournoi ne périlclita pas avec l'apparition des armes à feu mais perdit toute sa portée agressive pour devenir essentiellement une « simple manifestation de loyauté dynastique » (*op. cit.* p. 96). F. Yates va dans le même sens : « Une sorte de re-féodalisation imaginaire de la culture s'étendait à travers toute l'Europe, témoin le *Roland furieux*. On peut l'appeler imaginaire car, bien que la féodalité comme structure sociale ou militaire ait disparu, comme forme elle restait le véhicule d'émotions vivaces. En France et en Angleterre, ce phénomène a quelque chose à voir avec l'essor des monarchies nationales qui utilisèrent l'apparat chevaleresque et ses traditions religieuses pour concentrer sur la monarchie nationale une fervente loyauté religieuse ». (*Astrée, op. cit.*, p. 178).

2. Les textes anciens en filigrane d'un imaginaire du renouveau

Le modèle du cortège nuptial est en écho direct avec le livret de l'entrée mais permet chez Ronsard, plutôt que de figurer l'union mystique du roi et de la ville, d'insister sur le couple royal formé par Henri et Catherine (alors que le véritable cérémonial de l'entrée prévoyait deux cortèges distincts pour le roi et pour la reine). En mettant en scène l'épouse royale entrant au bras de Henri, Ronsard a l'opportunité de célébrer la ville natale de la reine, Florence, et d'établir une corrélation significative avec Paris. Il interprète ainsi l'entrée comme l'événement qui scelle l'alliance de deux cités majeures, celle des Valois et celle des Médicis, et concrétise l'accomplissement du rêve italien :

C'est celle là [Catherine] qui *l'espoir* nous redonne
De voir bien tost le beau *lis* de rechef
Dans l'Italie encor dresser le chef (*Av.* 22-24)

L'image héraldique du lis royal initie la métaphore d'une éclosion printanière (« dresser le chef ») qui entre en résonance avec l'étymologie du nom de Florence et donne en même temps sa coloration nuptiale au défilé parisien (prolongée par la pluie de lis et de roses jetés sur le passage du roi). A cela s'ajoute la notion de retour cyclique (« de rechef ») qui associe le couple que forment Henri et Catherine de Médicis à l'espoir de renouveau, version profane d'une espérance messianique. Cette connotation est soutenue par l'intertexte de la IV^e églogue de Virgile, dont on a vu précédemment l'importance dans le livret d'entrée. En accord avec la thématique printanière, la formule présentative « *Voici venir* d'Europe tout l'honneur » (v. 1) répétée un peu plus loin (« *Iō Paris, voici le jour venir* », v. 57) reprend celles qui structurent l'annonce de l'âge d'or dans la IV^e églogue :

Vltima Cumaei *uenit iam* carminis aetas ;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna ;
iam noeva progenies caelo *demittitur* alto (v; 4-7)⁹⁷.

Mais le texte de Ronsard n'est pas prophétique : il transforme l'anaphore de Virgile, tournée vers l'avenir, en proclamation de l'accomplissement *présent* :

J'oi arriver ton Roi qui te *r'apporte*
La vierge Astrée, et sa belle sequelle
Qui s'envolla de ce monde avec elle. (v. 10-12)

La grande année annoncée dans l'églogue commence en direct dans l'*Avantentrée*. Célébration d'un présent absolu, ce texte célèbre aussi la grâce d'une présence : la Vierge

⁹⁷ « Le voici venu, le dernier âge prédit par la prophétie de Cumes ; la grande série des siècles recommence. Voici que revient aussi la Vierge, que revient le règne de Saturne ; voici qu'une nouvelle génération descend des hauteurs du ciel. » (Traduction de E. de Saint-Denis pour l'édition des Belles Lettres en 1967, reprise dans la collection « Classiques en poche » introduite et annotée par J. P. Néraudau, Paris, 2006).

Astrée est Catherine et l'entrée du roi dans la ville s'apparente à une épiphanie régénératrice, permettant d'accorder la vie terrestre aux grands mouvements de la vie cosmique :

A sa venue il semble que la terre
Tous ses trésors de son ventre deserre (v. 35-36).

Ronsard rattache ainsi son texte au contexte printanier de l'entrée, qui eut lieu au mois de juin. Le choix du mythe de Gaïa parturiente rapproche cette cérémonie des rites de fécondité païens associés au cycle des récoltes. L'un des éléments essentiels de leur déroulement était, comme dans le texte de Ronsard, le récit de la cosmogonie dont chaque printemps était censé être la réitération, la restauration momentanée. L'entrée du roi reproduit rituellement un mythe cosmogonique et les effets en sont instantanément visibles : lumière, rajeunissement, dilatation des fleuves qui fusionnent avec l'immensité de la mer. Plus loin, le geste d'épandre des fleurs sur le passage du roi rappelle l'épanchement des richesses naturelles après la fécondation originelle de la terre mère par le ciel. « On voit par quel mécanisme le scénario cosmogonique du Nouvel An est susceptible d'être intégré dans le sacre d'un roi : les deux systèmes rituels poursuivent la même fin : la rénovation cosmique »⁹⁸. La liturgie politique s'ouvre sur le temps cosmique. Il s'agit de célébrer un renouvellement du monde par la monarchie.

C'est pourquoi la thématique printanière, dans *l'Avantentrée*, est utilisée pour appeler une domination française universelle sous l'égide d'Henri, de l'Arno (v. 19) à la Tamise (v. 104). Ronsard confère à l'entrée parisienne une portée européenne annoncée dès le premier vers : « Voici venir d'Europe tout l'honneur ». Le déferlement aurifère associé à la soumission de l'Angleterre est l'étape tout aussi fantasmée qui prolonge l'éclosion du lys royal sous les murs de Florence :

Facent les cieus que ta puissance greve
Si bien l'Anglois, que plus il ne releve :
Et que ton bras renvoie par deça
Le grand **trésor** qu'un Roi Jan lui laissa. (v. 123-126)

Allusion à la rançon versée un siècle plus tôt à l'Angleterre lors du traité de Brétigny pour obtenir la libération du roi Jean II le Bon, ces derniers vers font écho aux « trésors » dont la nature gratifie le règne commençant. La notion de cyclicité, contenue dans le préfixe du verbe *renvoyer*, remplace une période de défaite par une ère glorieuse et prospère. Cette Europe florissante unifiée par les Valois restaure l'Empire augustéen, accomplit la prophétie virgilienne selon laquelle la venue d'Astrée doit s'accompagner d'une profusion naturelle

⁹⁸ M. Eliade, *Aspects du mythe* p. 58

coïncidant avec la croissance d'un enfant nouveau-né⁹⁹ : « ipsa tibi blandos fundent cunabula flores »¹⁰⁰.

L'heureux augure d'une jeunesse féconde constitue le point commun des deux intertextes de Ronsard. L'hymne que Callimaque consacre à Zeus a été écrit par un poète en début de carrière, qui s'adresse à un Ptolémée tout aussi jeune en lui parlant d'un dieu encore enfant. Tout autant que le contenu de l'hymne, c'est cette situation d'énonciation qui intéresse Ronsard. Les vers qu'il reprend ne constituent d'ailleurs qu'une mince partie du poème grec¹⁰¹. Callimaque célèbre Zeus en tant que divinité tutélaire des rois, c'est-à-dire en tant qu'origine et archétype de la royauté : « Des mortels, ce sont les meilleurs que tu pris pour toi : non point le marin, non point l'homme d'armes, l'aède non plus. Non [...] toi, tu pris les Chefs de cités, les Chefs maîtres eux-mêmes de l'homme des champs, maîtres de qui tient la lance ou la rame, maîtres de tout : qui n'est pas sous la force du Chef ? » Le texte évolue, par une série de glissements successifs, de l'éloge de Zeus à celui des souverains terrestres, puis de l'éloge des rois en général à celui de Ptolémée pour lequel Callimaque écrit. Sa stratégie encomiastique le conduit à présenter le prince comme le favori de Zeus : « Tu leur donnes et richesse et bonheur, leur part à tous, mais non pas égale. On en peut juger, on le voit en notre Prince ; il est, bien largement, au-dessus de tous les autres »¹⁰². Cette filiation privilégiée établie entre Zeus et Ptolémée autorise à lire cet hymne « comme une ébauche poétique d'une théorie du droit divin des rois¹⁰³ ». Ronsard utilise donc deux poèmes où un discours politique s'ancre dans un décor arcadien, l'un sur le mode de la prophétie, le second sur le mode du parallèle mythologique¹⁰⁴. Les deux intertextes ont en commun d'opérer un rapprochement

⁹⁹ L'identité historique de cet enfant reste mal définie. Qu'il soit celui qu'attendait Octave, ou bien son neveu Marcellus, ou bien encore l'un des deux fils du consul Pollion ami de Virgile, « il est incontestablement de naissance humaine, et son destin est romain » (introduction de J. P. Néraudau, *op. cit.*, p. 39).

¹⁰⁰ *Bucoliques* IV, v. 23 : « Spontanément, ton berceau foisonnera d'une séduisante floraison ».

¹⁰¹ Les emprunts portent essentiellement sur la première partie (v. 1-69) qui raconte la naissance de Zeus en Arcadie. L'accouchement s'accompagne d'une fertilisation du paysage (motif qui là encore fait converger les deux intertextes grec et latin) ; puis vient sa jeunesse en Crète, dont Ronsard s'inspire pour évoquer l'arrivée de Zeus à Cnossos dans un cortège conduit par Amalthée, sous le signe de la corne d'abondance. On note cependant qu'il n'est jamais question, dans le texte de Callimaque, d'une entrée triomphale. Le dieu arrive en Crète confié par sa mère à une nymphe pour le soustraire à la colère de Cronos. Il est encore un enfant dans ses langes, pendu à la mamelle d'Amalthée. Les Courètes qui dansent autour de lui le font pour dissimuler à Cronos les cris de l'enfant, et non pour constituer un cortège d'honneur. Ronsard transfère les images de fertilité qui accompagnent la croissance du dieu sur le moment de l'investiture politique du roi. Il infléchit l'intertexte grec pour l'adapter à la circonstance : Henri II n'en est plus à ses « enfances » et l'entrée marque la prise de possession de ses fonctions officielles. C'est sur cette nouvelle ère, qui coïncide pour le roi avec une entrée dans l'âge d'homme, que doivent se concentrer les signes de prospérité, plutôt que sur la période passée de l'enfance.

¹⁰² Traduction d'E. Cahen pour les Belles Lettres, 1953.

¹⁰³ Emile Cahen, introduction aux *Hymnes* dans l'édition Budé, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 207.

¹⁰⁴ La mention, chez Virgile, d'un second Tiphys et d'une seconde Argo pour bannir définitivement le mal (v. 34-35 : « Alter erit tum Typhis, et altera quae vehat Argo / delectos heroas ») a pu également attirer l'attention de Ronsard et lui apparaître en totale adéquation avec l'esprit des festivités de l'entrée.

entre le renouveau de la nature et la naissance d'un enfant providentiel, et sont sous-tendus par un même modèle jupitérien qui offre en filigrane l'image d'un pouvoir tout en jeunesse, en vigueur et en puissance. Ronsard collationne et infléchit ses deux sources pour mettre en scène l'entrée comme une consécration et faire de cette cérémonie un rite de renaissance pour le royaume.

3. Fastueuse représentation

Ronsard conçoit son poème, à plus d'un titre, comme une représentation : il *représente* une fête et cette fête est conçue comme un *spectacle* marqué par un déploiement de faste à la gloire de la monarchie ; enfin, cette mise en scène de l'ordre politique représente, dans un jeu complexe de *reflets*, l'ordre global du monde. La nature est anthropomorphisée et le paysage se mue en scène de bal avec éclairages, parures et affluence d'un public :

Ja du Soleil la tiede *lampe* alume
Un autre jour plus beau que de coustume.
Ja les forests ont pris leurs *robbes* neuves,
Et moins enflés glissent aval les fleuves
Hastés de voir Thetys qui les attend
[...]
Entre lesquels la bienheureuse Seine
En floflotant une joie demeine,
Peigne son chef, s'agence et se fait belle
Et d'un hault cri son nouveau Prince appelle (47-56)

Au décor naturel succède la « rue » (v. 70), l'espace urbain que rehaussent aussi les couleurs de la fête : le faste paysager se prolonge avec les luxueuses étoffes des Parisiennes :

Que la Princesse en drap d'or acoustrée
Brave apparaisse, et la Bourgeoise face
Tous les amours nicher dedans sa face. (v. 66-68)

L'or des tissus distingue l'aristocratie. La fête manifeste une hiérarchie et assigne à chacun un rôle bien déterminé. Les différents états, sans se confondre, se rassemblent pour donner à voir une société d'ordres, une société en ordre et harmonieusement inscrite dans une nature sublimée.

Ronsard incite Paris à regarder le roi (« Sus donq Paris regarde quel doit estre / Ton heur futur, en adorant ton maistre » v. 25-26), et le roi à regarder la ville (« Vien voir Paris [...] / Vien voir ses jeux, et tout ce qu'elle apreste / Pour celebrer de ta grandeur la feste » v. 119-122). Il reproduit ainsi les différents niveaux d'ostentation déjà mis en évidence dans le livret de l'entrée : la ville offre un spectacle à son roi et l'entrée est une mise en scène du

pouvoir royal pour les citadins. Mais Ronsard va plus loin : dans une sorte d'effet de fondu-enchaîné, le tournoi de parade évolue vers un combat féroce : la compétition devient affrontement militaire où le roi met à mort ses adversaires anglais ou espagnols entouré de « ses Chevaliers vaillans » :

A voir de l'un la force souveraine
Je reconnoi la gloire de Lorraine. (v. 105-106)

Le spectacle a changé de nature et l'officiant se fait visionnaire : il assiste, à travers la cérémonie qu'il orchestre, à une préfiguration du règne. La représentation est ainsi conçue comme une sorte de répétition d'un plus vaste spectacle à venir, celui d'une épopée royale.

Tout, dans cette perspective, est censé *faire signe*. Aux blasons qui recouvrent la ville répondent, dans la lice, les couleurs à signification courtoise qui font éclater les « faveurs des Dames » sur les « plastrons » des chevaliers et les « harnois » de leurs montures (v. 89-94). L'espace de la fête est un univers de symboles à déchiffrer, et tous révèlent la grandeur et la place centrale du monarque. La devise royale (*Donec totum impleat orbem*) et sa signification impériale se devinent à partir d'une énumération d'éléments héraldiques qui prend l'aspect d'un rébus :

[...] seront *apparoissans*
Et Arcs, et Traits, et Carquois, et Croissans
Qui leur rondeur parfaite rempliront
Et tout le cerne en brief accompliront
De l'Ocean à l'une et l'autre rive. (v. 59-64)

Le dynamisme du gérondif « *apparoissans* » assimile les écussons qui jalonnent le parcours du cortège à des phénomènes surnaturels, de type comètes ou autres manifestations célestes. La prophétie impérialiste de l'emblème royal, détachée de tout support décoratif, prend la force d'annonce d'un prodige¹⁰⁵. Les signes dont la ville en fête se couvre sont plus que des symboles : des présages. Les blasons déployés font de Paris une image de la totalité du monde que le roi est appelé à dominer, dans un rapport métonymique proche de celui du psaume 24 où le sanctuaire accueillant le roi de gloire reproduit la plénitude du monde évoquée dans le premier verset :

La terre au Seigneur appartient
Tout ce qu'en sa rondeur contient
Et ceux qui habitent en elle.

Il n'est sans doute pas anodin que Ronsard emploie le verbe *déplier*, qu'il reprendra souvent, par la suite, pour décrire le mouvement des odes pindariques dont les tours, détours et retours

¹⁰⁵ Voir J. Céard, *La Nature et les Prodiges*, chap. 8 : « Ronsard à l'écoute des signes ». La poésie et la divination ont en commun, chez Ronsard, de chercher à déchiffrer les signes. Ici, la sacralisation de l'entrée royale passe par la confusion entre l'élaboration iconographique d'une symbolique politique et l'apparition de signes surnaturels, entre une sémiotique humaine et une sémiotique divine.

révèlent des vérités cachées. En 1549, Ronsard n'a pas encore conçu son poème comme l'espace d'un déploiement de sens : c'est à l'espace parisien qu'est dévolue cette fonction. L'entrée de la reine « en [Paris] un beau jour *déplira* » (v. 17). L'image anticipe sur la « lampe » que le « Soleil alume » (v. 47) et sur les croissants de Lune qui remplissent leur orbe « A celle fin que leur splendeur arrive / De l'Océan à l'une et l'autre rive » (v. 63-64). Elle associe la monarchie à une propagation lumineuse à laquelle répond l'éclat glorieux répandu par le poète à la manière d'une trajectoire solaire « Où d'un plain sault le renaissant Soleil / Monte à cheval, et là, où il attache / Ses las coursiers qu'aus fons des eaus il cache » (v. 130-132). Bien sûr, le motif solaire contient une symbolique politique : il doit être replacé dans un contexte de concurrence avec les Habsbourg en pleine expansion vers l'Amérique. Comme l'explique A. Haran, « cette conception d'un empire épousant la trajectoire du soleil du levant au couchant contribuait à imposer la dimension impériale de la symbolique solaire en usage dans les diverses cours monarchiques¹⁰⁶. » Cependant Ronsard ne se contente pas d'illustrer une propagande : ces images d'expansion et de déploiement visent une constante « dilatation » de l'espace. Les chatoiements et les somptuosités du spectacle fonctionnent comme une catoptrique où un jeu de regards et de reflets unit la nature, l'espace politique et le monde céleste.

On a vu que les forêts et les fleuves étaient personnifiés pour créer une correspondance avec la foule radieuse qui salue le cortège. Cette complémentarité ne fait que redoubler celle qu'entretiennent la terre et le ciel. Tout le poème est ainsi parcouru par des effets miroitants qui font du faste monarchique la réduplication terrestre d'un ordre divin dont il tire sa légitimité profonde :

A sa venue il semble que la Terre
Tous ses tresors de son ventre deserre,
Et que *le Ciel ardemment admire*
Leurs grands beautés, où *d'enhaut il se mire*
Enamouré [...]. (v. 35-39)

Ronsard recrée dans ses vers « la prose du monde » dont l'une des similitudes fondatrices, à la Renaissance, est ce que M. Foucault nomme l'*aemulatio*, à savoir « une ressemblance sans contact », où se joue « quelque chose du reflet et du miroir » :

De loin le visage est l'émule du ciel, et tout comme l'intellect de l'homme reflète, imparfaitement, la sagesse de Dieu, de même les deux yeux, avec leur clarté bornée, réfléchissent la grande illumination que répandent, dans le ciel, le soleil et la lune¹⁰⁷.

¹⁰⁶ A. Haran, *Le Lys et le globe*, p. 84.

¹⁰⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34.

Le rôle de la poésie est de capter et d'exhiber, grâce aux images mythologiques, ces miroitements : traduire le spéculaire en termes spectaculaires, donner toute leur visibilité aux correspondances secrètes. Ronsard incite à *voir* Catherine de Médicis comme l'incarnation d'Astrée, c'est-à-dire du principe divin de justice :

Ne la *voi*-tu comme elle [Astrée] prend sa place
A son retour dans le sein et la face
De nostre Roine, en qui *le ciel contemple*
Du vrai honneur *le portrait et l'exemple* ? (v. 13-16)

Il dépasse la perspective néoplatonicienne qui ferait de la reine la représentation visible d'une idée abstraite. Que cet archétype, au lieu d'être au ciel des idées, se contemple sur la terre, fait de la cérémonie le théâtre d'une épiphanie. Ronsard ici écrit contre la séparation de la terre et du ciel, qui distingue en haut les modèles intelligibles, et en bas leurs avatars déformés dans le monde sensible, qui situe Dieu au ciel et, en bas, l'homme, conçu à sa ressemblance mais égaré depuis le péché dans la région de dissemblance. Or maintenant, proclame l'officiant, le ciel est sur terre, ou tout au moins il se voit sur terre en la personne du roi et de la reine.

4. De l'*Avantentrée du roi* à l'« *Avantvenue du printemps* » : poésie d'une renaissance

Cette « ardente vitalité spirituelle¹⁰⁸ » qui pare la monarchie d'un éclat enthousiaste et résolument optimiste trouve sa métaphore de prédilection dans les images de luxuriance printanière. Ce *topos* virgilien qui, on l'a vu, sert de thème structurant à la représentation de l'intronisation royale est utilisé par Ronsard au service d'un imaginaire de l'énergie et de la conquête qui caractérise de manière conjointe l'action royale et la parole du poète. Un rapprochement avec une ode parue un an plus tard dans le recueil des *Quatre premiers livres*, « l'Avantvenue du Printens » (I, 17) souligne la valeur que Ronsard confère au motif du printemps dans le cadre d'une poétique qui se définit à la fois comme novatrice et comme restauratrice d'une culture longtemps oubliée. Les similitudes qui relient *l'Avantentrée du Roi* et l'« *Avantvenue du printens* » ne se limitent pas à leur simple titre et engagent tout à la fois une conception du temps et de la poésie.

Le parallèle entre les deux textes a déjà été établi par A. P. Pouey-Mounou. Comme le note l'auteur, « la ressemblance des titres se justifie par le choix de mettre en scène, au seuil

¹⁰⁸ Baudelaire emploie cette expression pour rendre hommage à la « manière lyrique » de Théodore de Banville (« *Réflexions sur mes contemporains* », dans *L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 765).

des textes, l'ouverture de portes politiques et cosmiques »¹⁰⁹. Dans l'ode I, 17, l'espace sacré ainsi ouvert n'est pas la ville mais l'année, une forme d'espace-temps, celui du ciel et de ses constellations qui régissent le cours des saisons. Jupiter, invoqué sous la forme astrologique et mythologique du taureau ravisseur d'Europe, est invité à « Pouss[er] du bout de [s]a corne / Les *portes* de l'an nouveau » (v. 5-6). Dans la strophe suivante, c'est Pluton qui est appelé à libérer Proserpine des enfers et à laisser les moissons s'épanouir : « Ouvre *l'huis* à la nature » (v. 10). Dans les deux textes, les apostrophes, qu'elles soient adressées à Paris ou aux puissances naturelles, sonnent comme autant d'instructions en vue de préparatifs pour définir un périmètre sacré à l'intérieur duquel pourra se produire le miracle d'une épiphanie ou d'une éclosion. La nature, dans l'ode I, 17, est artificialisée : le surgissement printanier est montré comme une opération d'embellissement qui consiste à « orner de sa peinture / Les champs libéralement » (v. 11-12), à « se manifest[er] couverte / D'un tapis merqué de fleurs » (v. 20-21), à « fard[er] son teint de couleurs » (v. 24). C'est la même équivalence entre l'art et la nature qui nous montrait Paris, son fleuve et ses forêts en train de s'apprêter pour l'arrivée du roi. Après les directives pour aménager l'espace, l'ode I, 17, comme l'*Avantentrée*, commente « en direct » l'irruption de la présence régénératrice, grâce à l'utilisation du présent et de l'adverbe *ja / desja* :

Ja le beau printens *arrive*,
Et *ja* l'herbe de la rive
Sousleve un petit son chef (I, 17 v. 37-39)¹¹⁰

Ja le ciel d'amour s'enflame,
Et dans le sein de sa fame
Ja se rue en s'élançant (I, 17, v. 43-45)

Cet élan généralisé s'exprime aussi dans les termes d'une lutte et d'une victoire militaire, remportée par la nature sur « l'iver malicieux / Qui l'avoit tant offancée » (v. 28-29) :

Ores en vain il [l'hiver] s'efforce,
Car il voit *desja* sa force
Lentement se consumer (I, 17 v. 31-33)¹¹¹

Dans un jeu de réversibilité, si le printemps est un assaut, la guerre est un désir impétueux accordé à celui qui anime toute la nature :

¹⁰⁹ *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, p. 249.

¹¹⁰ On retrouve une image proche de celle qui caractérisait le lys royal.

¹¹¹ Cette combustion de l'hiver fait écho aux analyses de M. Eliade sur les mythes et les rites dans les religions païennes : il explique que, dans les rites saisonniers de fécondité du polythéisme grec, indien, océanien, etc, le retour du printemps n'est pas simplement la fin de l'hiver mais une victoire contre lui, c'est-à-dire contre l'année qui vient de s'écouler et la dégradation dont elle s'est accompagnée. Cela implique une purification rituelle qui passe souvent par le feu : « Le temps avait usé l'être humain, la société, le Cosmos, et ce Temps destructeur était le Temps profane, la durée proprement dite : il fallait l'abolir, pour réintégrer le moment mythique où le monde était venu à l'existence, baignant dans un temps « pur », « fort » et sacré ». (*Le Sacré et le profane* p. 71)

Nos souldars chargent la pique
Et tant la gloire les pique
Qu'avant le tens attendu
Indontés de nule peine,
Ils ont desja par la pleine
Leur camp tout épandu. (I, 17 v. 73-78)

L'image de l'aiguillon pour figurer l'ardeur héroïque prolonge celles des « trais ardans » (I, 17 v. 57) et du « dart vainqueur » d'Amour (I, 17 v. 63), avatars des « Arcs et des Traits » du blason royal de l'*Avantentrée* ainsi que des « lances » brandies vers le ciel par les combattants qui entrent en lice. L'image de la guerre trouve son pendant dans le tournoi de l'*Avantentrée*, qui fait du combat une parade chevaleresque et amoureuse en l'honneur des dames. La reprise des activités militaires, après la trêve hivernale, constitue l'un des aspects du regain saisonnier de vitalité, du désir universel qui caractérise le printemps¹¹². Dans l'allusion aux « souldars » au milieu de la nature printanière, il n'y a donc aucune malédiction attachée à la guerre, mais une manifestation de fougue et d'héroïsme. Ce mouvement de troupes « par la pleine [...] épandu » (I, 17 v. 78-79) est conforme à la profusion printanière par laquelle la nature « étalle aux cieus sa verdure » (*Ibid.* v. 41), les nymphes fluviales vont « débridant [leur] course » (v. 16), le soleil, « Lachant aus voiles les brides, / Va par les pleines humides / De l'Occident au Levant » (v. 70-72). La strophe consacrée à « nos souldars » fait de l'« Avantvenue du printens » autre chose qu'une ode dédiée au cycle immuable des saisons. L'utilisation du présent de l'indicatif change en effet de valeur à cet endroit ; ni présent de narration, ni présent de vérité générale, il ancre soudain l'énonciation dans une contemporanéité qui confère au propos mythologique une discrète dimension politique. La conquête militaire est pensée dans les termes du mythe de l'éternel retour, ce qui donne aux ambitions belliqueuses françaises la forme d'une nécessité historique irrépressible.

Il est vrai que l'ode juxtapose cependant deux images antithétiques du printemps. A partir du v. 79, marqué par un basculement vers un système de temps verbaux au passé, le cycle des saisons est interprété comme une parabole sur l'histoire de l'humanité. Au lieu de célébrer le renouveau printanier, l'ode déplore la fin du printemps perpétuel de l'âge d'or. Comme l'a constaté A. Tournon, dans cette ode « s'affrontent deux conceptions du temps : le cycle annuel, saisi à l'instant triomphal du renouveau, et l'altération irréversible des âges, provoquée par les dieux hostiles ». L'épanchement des richesses est alors remplacé par celui

¹¹² Sur l'importance du désir dans cette ode, voir l'article de J. R. Fanlo, « 'Admirables inconstances' » : les plaisirs de l'inspiration dans les *Odes* de Ronsard », *Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2001, n° 45, p. 23-36, en particulier les p. 34-35.

du sang épanché et des malheurs sortis de la boîte de Pandore¹¹³ (v. 105-106) ; le paysage se couvre de sapins austères au lieu du tapis de fleurs, la foudre sur les flancs des rochers succède à la flèche d'amour dans la poitrine des êtres vivants. La représentation de la guerre évolue vers une tonalité beaucoup plus sombre. Ronsard ne cherche pas à résoudre la contradiction : au contraire, insiste A. Tournon, l'ode dans son entier vise à « frapper d'instabilité les représentations récurrentes » et à souligner la « pluralité des voix originelles¹¹⁴ ». La polyphonie des auteurs anciens sert une double image temporelle, l'éternité triomphante et le déclin irréversible, qui parcourt toute l'œuvre de Ronsard jusqu'à la prophétie de Hyante dans la *Franciade* : les rois s'y succèdent en effet dans toute la vulnérabilité de leur chair mais leur succession même fait apparaître des périodes de régénération et de gloire qui effacent les règnes décadents et affirment la perpétuité intangible de la monarchie française. L'« Avantvenue du printemps » se prête d'ailleurs à une lecture rétrospective. Une fois le poème achevé sur la foudre qui fracasse les rochers, il est possible de revenir au début et de substituer à l'éclair jupitérien le taureau, avatar du dieu. Après l'attribut punitif, le retour à la première strophe nous ramène à la forme fécondante et salvatrice de Jupiter, convoqué par les apostrophes lyriques. Les invocations poétiques qui retentissent dans les strophes initiales s'apparentent alors à un antidote, un sursaut dynamique qui conjure l'œuvre corruptrice du temps et la mélancolie qu'elle génère.

L'ode I, 17 met donc en scène une liturgie de régénération dont *l'Avantentrée* apparaît comme l'une des variantes possibles dans un cadre monarchique, et que complète l'ode I, 18 intitulée « Veu à Phebus Apollon pour guarir la Valentine du conte d'Alsinois ». Les deux odes de 1550 forment un diptyque. Leur schéma énonciatif est très proche : on retrouve dans le « Veu » des apostrophes en série pour faire advenir une présence divine salvatrice : « Enten, ô Prince, mon souci / Et vien pour soulager ici... » (I, 18, v. 13-14). Suit l'évocation d'un mythe des origines, guérison miraculeuse que les invocations rituelles sont censées réitérer (« Par toi Esculape pillà / Les Enfers, lors qu'il reveilla / Le corps essiré d'Hippolyte » I, 18 v. 31-33). Enfin, l'ancrage dans le présent d'énonciation (c'est Denisot qui parle) souligne, plutôt que l'efficacité immédiate du cérémonial (puisqu'il s'agit d'un vœu), l'urgente nécessité de l'action divine : « *Desja* son beau coural s'éteint / Et *ja* la rose de son teint / Devient en son vermeil fletrie » (I, 18 v. 67-69). En sauvant la maîtresse de Denisot de la fièvre qui la terrasse, le dieu rend possible le retour à la vie de son amant : « Las ! tu

¹¹³ Sur l'interprétation du mythe dans ce passage, Ronsard se situe donc à l'opposé de la toile de Jean Cousin.

¹¹⁴ « De la sagesse des uns à la folie de l'autre (Ronsard, Béroalde de Verville) », *Littérature* n° 55, octobre 1984, p. 12-13.

peus en la guarissant / Me soulager *moi* aussi » (v. 73-74). Le *je* qui implore Apollon étant celui de l'amant et du *poète*, à la fin c'est à l'Apollon dieu des arts davantage que de la médecine que la voix de Denisot promet d'édifier un temple :

[...] ton image je ferai
De longues tresses honorée,
Sur ton dos pendant l'arc Turquois,
La Lire seur de son Carquois
Et au flanc l'écharpe dorée.

La nature régénérée est ici remplacée par la maîtresse ressuscitée, qui n'est autre qu'une muse réanimée, c'est-à-dire une figure de l'ardeur poétique. *L'Avantentrée*, l'« Avantvenue » et le « Veu » ont donc en commun de mettre en scène l'action d'une présence supérieure incarnant les forces de la vie : l'entrée du roi dans la capitale, l'avènement de la constellation du taureau annonciatrice du printemps, le dieu lumineux qu'est Apollon. C'est un même mystère qui est mis en avant : celui d'un rajeunissement du monde, d'un déploiement d'énergie, dont le poète est le porte-voix exalté. Ronsard associe étroitement la poésie à l'idée de régénération, qu'elle soit d'ordre politique, culturel, naturel, physiologique, historique¹¹⁵. Située quasiment à la fin du premier livre, l'ode I, 17 vient clore une série de poèmes dont les dédicataires, dignitaires de la cour puis poètes compagnons de la Brigade, constituent une aristocratie politique et intellectuelle dans laquelle Ronsard voit les acteurs du renouveau. « L'Avantvenue du printemps » est l'aboutissement assigné à leur action conjointe, le programme fixée à leur génération audacieuse. La saison est la représentation métaphorique de l'idée que Ronsard se

¹¹⁵ Dans la *Deffence*, le mythe d'Esculape est utilisé pour déconsidérer la poésie néolatine et sa vaine tentative de « ressusciter » une langue assimilée à des fragments éparés ou à des ruines. La culture antique ne pourra revivre, selon Du Bellay, que si elle est portée par une langue neuve. Aux néolatins qui écrivent en recueillant les mots de différents auteurs de la « ruynée Fabrique » des langues grecque et latine, il lance cet avertissement : « Mais vous ne serez ja si bons Massons [...] que leurs puissiez rendre celle forme, que leurs donnarent premierement ces bons et excellents Architectes. Et si vous esperez (comme fit Esculape des Membres d'Hippolyte) que par ces fragments recueilliez, elles puyssent estre *resuscitées*, vous vous abusez » (Ed. Monferran p. 112-113). Implicitement, c'est donc à la poésie française qu'est dévolu le rôle salvateur d'Esculape. Dans une représentation « vitaliste », Du Bellay privilégie la langue qu'on a « succé[e] avecques le Laict de la Nourice » (p. 113), plutôt que celle qu'on acquiert « avecques grand peine, et industrie » (p. 114). A la préciosité maniériste des néolatins qui consiste à entretenir les reliques d'une langue comme on recherche les « choses les plus rares, et difficiles à trouver, bien que [très peu] commodes pour *l'usaige de la vie*, comme les odeurs et les Gemmes », il oppose l'élan naturel qui invite à se tourner vers la langue maternelle assimilée aux choses « communes, et necessaires, comme le Pain et le Vin » (p. 113) par antithèse avec les matériaux minéraux, précieux mais superflus. Une image christique remplace le corps dépecé d'Hippolyte. La substance vitale des aliments eucharistiques, symboles de la poésie française et porteurs d'un imaginaire de la *résurrection*, remplacent la vaine tentative des Esculapes néolatins. Ainsi, aux *membra disjecta* d'une poésie du passé et de la relique, est opposée une régénération culturelle par le truchement de la poésie en français. Esculape est mobilisé par Ronsard et Du Bellay dans des passages où les deux poètes appellent un renouveau par la poésie : chez Ronsard, il s'agit de ranimer une maîtresse mourante, c'est-à-dire le désir et le discours amoureux ; chez Du Bellay, il s'agit de ranimer la culture antique. Le mythe d'Esculape s'inscrit dans l'optimisme d'une *renaissance* généralisée au début des années 1550.

fait de son époque et de la mission qui lui revient en tant que poète : accompagner ce renouveau par un chant qui l'appelle et le reflète.

L'*Avantentrée* comme « l'Avantvenue » s'ouvrent sur la mention d'Europe, qui reçoit dans le premier cas une signification géopolitique (« Voici venir d'Europe tout l'honneur ») et dans l'autre cas a un référent mythologique, la princesse légendaire enlevée par Zeus sous l'apparence d'un taureau devenu ensuite constellation. Cette présence d'Europe à l'entrée de deux textes fondés sur l'idée de retour n'est peut-être pas purement aléatoire. C'est un motif qu'on trouve également dans la galerie François 1^{er}, à gauche de l'*Eléphant fleurdelisé*, formant diptyque avec les amours de Saturne et Phylira. E. Panofsky¹¹⁶ voit dans les deux scènes latérales un effet de contraste avec l'éléphant central, figure de la sagesse royale ; les dieux seraient une figuration d'un désir débridé, d'une passion incontrôlée qui les bestialise. Pourtant, Saturne est une divinité associée à l'âge d'or et de son union avec l'Océanide est né Chiron, non un centaure grossier mais une figure de savoir valorisée dans la suite de la galerie ; d'autre part, comme le rappelle C. G. Dubois¹¹⁷, Europe, princesse phénicienne emmenée en Crète par Jupiter, a fait l'objet, dès l'Antiquité, d'une interprétation en lien avec la notion de *translatio imperii et studii*. Elle représente le mouvement de la civilisation qui se déplace de l'Orient vers l'Occident. Cette dimension du mythe peut avoir son importance dans une série de représentations destinées à illustrer un programme monarchique et impérial. On observe en outre que les deux scènes latérales sont conçues pour produire un effet de rotation : Europe sur le taureau est montrée de dos, tandis que le cheval et la nymphe apparaissent de face. Il y a bien représentation d'un désir mais sous la forme d'une dynamique régénératrice et non d'un désordre passionnel. Les deux animaux sont montrés dans la fougue d'une course qui semble les faire tournoyer autour de la composition centrale. Ainsi la figure de l'éléphant royal se trouve inscrite dans cette configuration cyclique et vitale. La monarchie française poursuit et accomplit le mouvement irrépressible de la civilisation, et l'Europe converge désormais vers Fontainebleau son nouveau centre florissant, où s'épanouit tout la vigueur originelle de l'âge d'or. C'est cette même logique que Ronsard privilégie lorsqu'il présente l'entrée du couple royal comme « d'Europe tout l'honneur » séjournant désormais dans la capitale française, où lorsqu'il figure le retour du printemps à travers la constellation du taureau, convoquant le souvenir de l'enlèvement d'Europe.

¹¹⁶ Dora et Erwin Panofsky, *Etude iconographique de la galerie François I^{er} à Fontainebleau* (1958), Brionne, Gérard Monfort, 1992, p. 29-30.

¹¹⁷ C. G. Dubois, *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 35.

III. La *Prosphonématique* de Du Bellay

Du Bellay, comme Ronsard, confère à l'entrée le statut d'une cérémonie sacrée qui intronise un nouveau roi. Toutefois cette sacralisation découle d'un autre dispositif d'énonciation : Du Bellay met en scène une révélation faite au roi sur son destin messianique. Chez Ronsard, l'entrée du roi, début du règne, est aussi une naissance du monde : le rituel de régénération implique un large rassemblement de la collectivité autour de la présence royale. Au contraire, la révélation nécessite un isolement du roi qui va faire l'objet d'une initiation, et pour cela se détacher progressivement de la liesse parisienne pour entendre d'autres voix. A. -P. Pouey-Mounou a bien montré que ce qui distingue les deux textes, au demeurant très proches et résonnant tous deux des échos du livret, c'est l'oblicité choisie par Du Bellay : d'un côté, l'*Avantentrée*, « tout entière assumée par un « je » spectateur et comme possédé, laisse se dérouler au présent un spectacle saisi d'emblée comme effectif - que « voici venir »- et régi par cet unique regard » ; de l'autre, la *Prosphonématique* construite sur « la multiplicité des regards et des voix »¹¹⁸.

1. Un dispositif visuel et vocal

Ni exactement une ode, ni exactement un hymne, la *Prosphonématique* tire son titre d'un terme grec qui désigne une salutation adressée à un grand personnage à l'occasion de sa venue dans une ville¹¹⁹. Ce titre attire l'attention sur trois aspects fondamentaux du texte. Le premier est son ancrage dans une circonstance officielle, politique. En 1549, Du Bellay n'était investi d'aucune responsabilité dans le déroulement de l'entrée mais il met en place la fiction d'une parole de bienvenue, d'abord orchestrée par « le bras angevin » du poète officiant puis déléguée à des fleuves qui représentent, allégoriquement, la ville de Paris.

Le second aspect qui se dégage du titre, c'est son horizon esthétique : le terme grec, peu connu, (surtout si on le compare avec le terme très simple choisi par Ronsard), rapproché par le commentateur Jean Proust d'autres genres grecs et latins¹²⁰, signale l'ambition d'un

¹¹⁸ A. - P. Pouey-Mounou, « Ronsard et le roi de gloire », art. cité, p 240.

¹¹⁹ La notule introductive de l'édition Champion précise, à la suite du commentaire de Jean Proust, que le terme est emprunté par Du Bellay au rhéteur grec Denys d'Halicarnasse dont Robert Estienne vient de publier l'*Arts rhetorica* (Paris, 1547). Le discours « prosphonematikos » est défini au chapitre V : c'est un discours de bienvenue adressé par un représentant d'une cité à un magistrat qui y fait son entrée.

¹²⁰ « Ce tiltre est pris du grec, et signifie autant que *salutation*. Dionys. Halicarnass. a fait un traicté des *Prosphonematiques*, parlant des salutation qu'on fait aux Roys et grands seigneurs aux entrées dans leurs villes

retour à l'antiquité dans ce qu'elle a de radicalement éloigné et spécifique, par opposition à l'assimilation médiévale, partielle, erronée et déformante à l'égard de l'intégrité des modèles. Le titre est fait pour attirer l'attention par son étrangeté même, étrangeté qui constitue l'enjeu et la marque de la modernité littéraire en 1550.

Enfin, par son titre, le texte affiche l'importance donnée à la voix (*phonè*) et à l'adresse (*pros*). Du Bellay souligne d'emblée la dimension lyrique de son texte, confirmée par la disposition strophique¹²¹. Le texte est construit sur un échelonnement des voix. C'est d'abord une fête totale où se mêlent le chant des enfants¹²² et « l'horrible voix du foudroyant canon » (v. 80), le tout accompagné par les sons naturels des « plus doux vents » qui « soupirent » (v. 51), des « ruyselets » et des « oizeaux » (v. 52-53). Ces acclamations sont mises en valeur par le silence d'un Palais « veuf de procez » (v. 70) : dans la ville débarrassée de toutes les voix parasites et discordantes, le poète orchestre une symphonie collective. Sa voix, pourtant individualisée au départ par la synecdoque du « bras Angevin », s'intègre dans un concert beaucoup plus vaste. C'est la France qui chante (v. 139). Ces voix plurielles et anonymes se personnalisent dans un second temps : ce sont les fleuves qui font entendre « l'argent de leurs celestes voix » (v. 106) et, parmi ces voix, se détache celle de la Seine « qui persoit bien avant » et va désormais « résonner aux oreilles royales » (v. 166-167) jusqu'à la fin du texte, lorsqu'elle s'éclipse en « jet[ant] un son » (v. 215).

La représentation de l'entrée est centrée sur le charisme du roi (« sa divine grâce » v. 12), sur « son bel œil » (v. 19) qui irradie l'ensemble de la fête et galvanise la foule (« Ton seul regard inspire en leurs couraiges / L'ardent desir des martiaux ouvraiges » v. 29-30). Henri II est ici le roi de lumière dont l'aura se traduit par un lustre extraordinaire. Les premières strophes sont construites sur un contraste ombre/lumière destiné à faire ressortir l'éclat de la personne royale :

La majesté de son front tant *illustre*
 Entre les Roys *apparoist* tout ainsi
 Que *l'or* auprès de *l'argent* : et son *lustre*
Ard tout *l'obscur* de ce beau siecle ici,
 Comme la *Lune* aux *etoiles eclaire*
 Par le serain de quelque *nuict* bien claire.
 [...]
 Vien, Prince, vien : rends aux tiens la *lumiere*,

et provinces. Il ne fault trouver *estrange* la nouveauté du terme, veu que les Latins ont pris des Grecs les noms de leurs poèmes, et que nostre langue depuis peu de temps a desja receu ODE, EPITHALAME, PANEGYRIQUE, et autres. »

¹²¹ Le poème est écrit en vers héroïques mais, par sa structure strophique, il appartient au genre lyrique : ses trente-six sizains se décomposent en un quatrain de rimes croisées respectant l'alternance masculin/féminin, et un distique de rimes féminines.

¹²² Voir v. 74 : « Enfants bien nez [...] / Vostre beau chant soit l'IO triomphal ».

Qu'obscurcissoit ce tien long demeurer. (v. 13-18 et 25-26)

Le cheminement du prince dans la ville est associé à la lumière qui se répand sur le monde avec, comme chez Ronsard, un effet de miroitement entre le roi et la nature : l'éclat de la personne royale se propage dans le paysage environnant, où Cérès « par les champs de jaune colorez / Fait ondoyer sa cheveleure blonde » (v. 40-41) puis jusqu'au ciel où la luminosité qui nimbe le roi se réfléchit dans la clarté solaire : « Le ciel en rid, & le Soleil encore / De nouveaux *raiz* ses blons cheveux decore » (v. 23-24). L'importance accordée à la voix dans le poème autorise à entendre le prénom royal dans « le ciel en rid » : l'écho sonore redouble les jeux de reflets pour mieux répercuter au ciel la radieuse gloire du roi. La puissance est aussi la qualité propre au monarque. La *terribilità* fait partie intégrante de la représentation du charisme royal. Cet aspect se traduit par « l'horrible nom » (v. 8) du roi auquel répond en écho « L'horrible voix du foudroyant canon, / Qui par le ciel fait un nouveau tonnerre, / Moindre pourtant que le *bruit* de ton nom » (v. 80-82). Henri II est le roi de guerre salué par des salves d'artillerie aux accents jupitériens. Telles sont les deux facettes du roi : grave et lumineux, terrible et rayonnant, source d'émerveillement autant que de recueillement, faisant « rire » le ciel (v. 23) ou blêmir Jupiter (v. 87).

Entouré de son auréole lumineuse, le corps du roi apparaît comme la manifestation d'un principe supérieur, celui de souveraineté. La grandeur royale, notion abstraite et d'essence divine, s'est incarnée dans les traits d'Henri, dans sa beauté (sa « divine grâce »). Le poème cherche à représenter la forme visible de la *dignitas* royale¹²³,

[...] la non jamais morte
Gloire des Roys, enfans aisnez des Dieux :
Dont le protraict Henry, celeste race,
A peint au vif en sa divine grace. (v. 9-12)¹²⁴.

La notion de peinture « au vif » dépasse ici la simple reproduction picturale ; elle est remotivée et signifie davantage que la recherche de l'illusion du vivant dans la représentation¹²⁵. Dans ce passage la personne du roi *représente au vif* une idée abstraite ; elle constitue donc un « protraict », elle est une idole au sens *d'eidos*. Le mot passe de la notion de représentation à celle de modèle quasiment platonicien. Il y a bien dans ces vers une essence, hors du temps (« la non jamais morte gloire des Roys »). Du Bellay situe donc le roi

¹²³ Sur la notion de *dignitas*, à distinguer de la personne, voir Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, *op. cit.*

¹²⁴ L'antonomase et la série d'appositions compliquent la lecture de ces vers, dont on pourrait restituer ainsi une syntaxe simplifiée : Henri a sur son visage, peint au vif, le « protraict » c'est-à-dire l'image, de la gloire royale.

¹²⁵ Sur la notion de vive représentation, voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », Genève, Droz, 1994 ; et, pour une approche plus spécifique à la Pléiade, la thèse récente d'A. Rees, *La poétique de la « vive représentation » et ses origines italiennes en France à la Renaissance (1547-1560)*, dir. J. Balsamo, Université de Reims (2011).

dans l'*aevum* de sa fonction, et il reproduit sur un plan politique l'idée évangélique de l'Incarnation puisqu'Henri II est la royauté vivante. Dans la sémiotique de ce poème d'entrée se rejoignent une mystique chrétienne de la royauté sacrée et conception néoplatonicienne de la représentation.

Au cœur du dispositif, le roi est le point où convergent tous les regards comme autant de lignes de fuite qui épousent la trajectoire du cortège :

La grand Ceres, qui ces murs environne,
A ton passer, de beaux epiz dorez
 Enceinct le tour de sa riche couronne
 Bacchus aussi orne teste & visage
 De nouveau pampre et d'odorantes fleurs :
 Prez, montz et plains **à ton heureux passaige**
 Vestent habits de diverses couleurs :
 Les Demidieux & Nymphes se retirent
 Aux plus haulx lieux, **pour à l'aise te voir**
 [...] Tout animal domestic ou champestre
Fiche sur toy son regard etonné. (v. 37-56)

L'énumération qui va de Cérès aux troupeaux élargit bien au-delà du seul cadre urbain l'adhésion unanime que cristallise le roi : elle l'étend au royaume tout entier, représenté comme un paysage d'abondance et de fécondité. La Seine dont « les claires eaux s'en vont ébanoyant » (v. 116) prolonge l'évocation d'un paysage anthropomorphique et émerveillé à l'approche du roi, depuis la forêt qui, « branlant sa tête armée, / Donne le frais de sa neuve ramée » (v. 47-48) jusqu'aux « sommets qui un peu se remuent » (v. 54). La nature personnifiée a pour corollaire inversé le motif des abeilles représentant la foule qui afflue pour saluer le roi :

Qui a peu *veoir* les mousches menageres
 Sur le printemps de leurs manoirs saillir
 [...]
 Celuy a *veu* les milliers qui se rendent
 Dessus les murs & portes, qui t'attendent. (v. 61-66)

Il s'agit dans les deux cas de souligner l'articulation entre l'espace politique et la nature. Les abeilles sont un *topos* de l'imagerie monarchique : elles illustrent une société organisée autour de l'autorité royale, et permettent de prouver que le régime monarchique tire sa légitimité du modèle de la nature¹²⁶. L'activité des abeilles permet aussi de célébrer la prospérité d'une

¹²⁶ Du Bellay l'emploie également, dix ans plus tard, dans *l'Ample discours au Roy sur les fait des quatre estats du royaume de France* (Ed. Chamard t. VI-1), pour représenter l'importance des classes laborieuses :

Comme nature a mis dans les mousches à miel
 Je ne scay quel instinct, qu'elles tiennent du Ciel,
 De travailler sans cesse, et d'une main soingneuse
 Recueillir sur les fleurs leur manne savoureuse :
 Ainsi de son labeur le peuple nous nourrit
 Et pour nous enrichir luy-mesme s'appovrit.
 Comme l'abeille doncq vous le tratterez, Sire,

société en paix, échappant aux affres de la guerre : c'est ainsi qu'on les retrouve notamment dans un emblème d'Alciat pour illustrer l'idée de pacification¹²⁷.

Par cet accueil unanime du roi entrant dans la capitale, Du Bellay procède à la mise en voix du geste de Pandore dans le livret, de ce bras tendu qui, on l'a vu, est à la fois salutation et don. L'invitation se traduit par cet appel : « Vien, Prince, vien » (v. 22) dont on ne sait exactement s'il est proféré par le poète ou par la ville de Paris, personnifiée sous les traits d'une mère inquiète en attente de son fils parti sur les mers. Ces paroles d'accueil sont ensuite relayées par la voix de la Seine : « Tu es venu finalement, ô Prince ! » (v. 169). Avant de disparaître aux yeux du roi, la nymphe fluviale esquisse une révérence (« Ainsi disant, le genoil avança » v. 212) ; cette attitude rappelle celle de Pandore sur la toile du Chatelet, agenouillée dans une posture d'allégeance. Quant à la munificence que Pandore et son vase voulaient exprimer, elle se manifeste dans le poème sous la forme du sacrifice et de l'offrande rituelle :

Et par les feuz, qui aux temples s'allument,
 Pour toy, Henry, mil'autels aux Dieux fument. (v. 71-72)
 Vous saints vieillars, chargez les Dieux d'offrandes :
 Vierges aussi au visage Nymphal,

Ne luy ostant du tout et le miel et la cire. (v. 131-138)
 Sur l'utilisation de la métaphore des abeilles, voir J. Céard, « Les visages de la royauté en France à la Renaissance », dans *Les Monarchies*, sous la direction d'E. Leroy-Ladurie, Paris, PUF, 1986, p. 76. Parmi les images qui ont alimenté les théories monarchistes, J. Céard rapproche celle des abeilles de celle du corps humain (la tête et le corps ou bien l'équilibre physiologique des humeurs) : elles concourent à valoriser « le pouvoir suprême et unificateur d'un individu sur une pluralité » et fondent la légitimité du modèle monarchique sur l'ordre naturel.

¹²⁷ Alciat, *Emblematum Libellus*, 1542. Emblème XLV « la paix succédant à la guerre » (Source : Ut pictura 18).



Faites couler une pluie de roses,
Des propres mains de l'Aurore déclores. (v. 75-78)

Du Bellay reprend le thème de la rencontre mystique entre le roi et la ville, une « si haulte rencontre » (v. 21) à laquelle il donne une coloration mythologique : Paris est allégorisé sous les traits d'une mère anxieuse, remplacé par une Seine féminisée. L'analogie entre Paris et la Seine, esprit du lieu, assure la cohésion du poème malgré la multiplicité des niveaux énonciatifs. Les accents passionnés dans la voix de la Seine (« Et je t'avoy' si long temps attendu. / Tu es seing de ma belle Province / Entre mes bras heureusement rendu » v. 170-172) prolongent l'image de la mère explorée et inquiète qui « languissait » dans l'attente du roi. La référence maternelle appelle l'idée de fertilité : le cours du fleuve « qui lentement distile / D'un gras limon rend la terre fertile » (v. 113-114) et enserrent « mainte isle plantureuse » (v. 117). Le roi est, traditionnellement, à la fois enfant et époux du royaume.

L'inscription centrale de l'arc dressé à Saint Jacques de l'Hôpital, « Gallia fertilis », pourrait tenir lieu de sous-titre à la *Prosphonématique*. Les similitudes entre le décor de ce monument et le poème de Du Bellay sont d'ailleurs nombreuses. On se souvient que l'idée d'abondance, sur cet arc, est incarnée par une femme « portant ses cheveux espars sur ses espauls et montrant un regard tant venerable entremeslé de douceur gracieuse¹²⁸ ». Le livret insiste beaucoup sur l'illusion du mouvement et la recherche d'une impression de fluidité : par exemple, à propos des feuilles d'acanthé qui ornent l'arc, il semblait « à la vue éblouissante par trop les contempler qu'elles ondoyassent au vent¹²⁹ » ; la notation redouble celle qui valorisait les cheveux des termes de l'arc précédent, dont l'exécution avait été « si bien mené[e] et refondu[e] par vraie intelligence que semblait proprement que le vent les fit mouvoir ». Le motif de la chevelure ondoyante se retrouve dans le poème de Du Bellay au service de la représentation d'une féminité fertile et bénéfique. Annoncée avec la figure de Cérès qui « Fait ondoyer sa chevelure blonde » (v. 41), l'image est développée dans la description bucolique de la Seine qui « A mis dehors ses belles tresses blondes » (v. 93), tandis que « Marne peignoit ses beaux cheveux liquides » (v. 97) et que « Oize au soleil seichoit les siens humides » (v. 99). Le motif est emblématique d'une esthétique de la *venustà*¹³⁰ qui fonctionne en complémentarité étroite avec la *terribilità* inhérente au roi. Ces

¹²⁸ *C'est l'ordre...f. 6 v°.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ De même, dans le livret de l'entrée, du premier au second arc, se créent une progression et une complémentarité du même ordre entre l'autorité du roi (virilité d'Hercule entouré des quatre représentants masculins des états du royaume) et la prospérité du royaume (féminité de la terre nourricière et des affluents de la Seine).

notes mignardes et bucoliques contribuent à produire le tableau d'une nature parcourue d'un souffle sacré et animée par un frémissement généralisé et diffus.

La *Prophonématique* reprend en outre à l'arc de « Gallia fertilis » l'importance accordée au motif des fleuves : deux panneaux se faisant face à l'intérieur de l'édifice représentent une allégorie de la Seine (sous une forme masculine) et de la Marne formant un couple fécond. Ils sont accompagnés de leurs affluents, formant le tableau d'une famille harmonieuse : autour du fleuve Seine « demy couché, demy levé, sur des roseaulx aquatiques [...] se voyent plusieurs nymphes ses filles, qui respandoyent leurs vases en son canal, à fin de la plus augmenter¹³¹ ». Le sens de cette allégorie des fleuves est clair : « montrer la fertilité provenant de [leur] cours¹³² ». Ces deux tableaux ont la particularité d'associer à la sémiotique allégorique un véritable dispositif de vue perspective : « les traits menez par industrieuse perspective, abusoyent tellement la veue, qu'elle estimoit veoir bien loing en ce pais¹³³ ». La perspective transforme le paysage en théâtre éphémère sur lequel se détachera la personne du roi au moment de son passage sous l'arche, révélant toute l'étendue de son pouvoir et de son territoire¹³⁴.

Du Bellay, lui, fait de son paysage parcouru de fleuves un espace de résonance. Si, pour concevoir sa propre scénographie du pouvoir, il adapte à bien des égards le livret de Jean Martin (l'utilisation des fleuves et de l'allégorie féminine en témoignent), la construction de son poème oriente néanmoins ces motifs vers une recherche spécifiquement lyrique. Le fleuve unit le symbolisme du lieu et celui la voix poétique¹³⁵, et la démultiplication du fleuve mère en trois affluent contribue à mettre en place un dispositif vocal. « Du Bellay s'attache volontiers à multiplier les prises de parole, les attributions de voix ; sa propre voix tend à l'impersonnalité, étant l'expression d'une volonté nationale ; il se vide de sa propre substance pour mieux la conférer par la parole à d'autres, autant de délégués culturels qui se portent

¹³¹ *Ibid.*, f.7 v°.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Voir R. Strong, *op. cit.*, p. 79-80: « L'univers de la fête de cour est un monde idéal où la nature, soigneusement ordonnée et contrôlée, se trouve exempte de tous ses dangers potentiels. C'est dans ces manifestations que la foi de la Renaissance dans les capacités de l'homme à déterminer son propre destin et à contrôler les ressources naturelles de l'univers trouve son affirmation la plus extrême. Toutes ces stupéfiantes transformations [...] célèbrent la suprématie absolue de l'homme sur les lois de la nature. Les fêtes de cour de la Renaissance, à l'apogée de leur niveau de réalisation artistique, constituaient donc un rituel au moyen duquel la société affirmait sa domination sur le monde et sur son destin ».

¹³⁵ C'est ce même type d'assimilation qui amène Ronsard, dans les *Amours*, à faire de Cassandre d'une part l'esprit de Troie, l'allégorie d'un lieu, et d'autre part une figure métapoétique révélant à Ronsard la vocation épique de son œuvre. Sur ce sujet, voir O. Pot, *Inspiration et mélancolie*, p. 118 : « Lieu mystique de la cohésion sociale, « cœur » où tout concourt et bat ensemble [...], l'espace urbain paraît en effet tout désigné pour fonder à la fois le *consensus* politique nécessaire à la légitimité dynastique et le *locus communis* qui autorise la parole poétique ».

garants de sa foi¹³⁶ ». Le travail sur la voix souligne à quel point le lyrisme, dans cette poésie festive, ne signifie pas l'expression subjective d'un individu particulier, mais au contraire le transport dans une exaltation objective qui rend le poète héraut de la collectivité¹³⁷.

2. La voix des fleuves : un dispositif de révélation

A partir de la seizième strophe, la célébration du roi est déléguée aux instances allégoriques que sont la Seine et ses trois affluents désignés comme ses filles, l'Oise, la Marne et l'Yonne. Le poète s'efface pour s'instituer en témoin et passeur de mémoire, dans une parenthèse humoristique qui signale l'entrée dans la fiction :

Quelqu'une ainsi consacre à la Memoire
(*S'il m'en souvient*) de sa mere la gloire. (v. 107-108)

Le lyrisme bascule de l'éloge de circonstance à la fable intemporelle : le poète, après avoir accompagné des acclamations parisiennes, relaie désormais des voix immémoriales.

Les chants de ces trois nymphes n'en constituent qu'un. Chacune prend le relais de la précédente pour célébrer tour à tour, en trois strophes chacune, la Seine nourricière, puis la ville « Mere des ars », et enfin le « grand François » et le fils qu'il a laissé au royaume. La symbolique du chiffre trois fait coïncider dans une unité sacrée le territoire, la capitale et le roi. La dernière voix à se faire entendre est celle de la Seine, qui n'a pas tout à fait le même statut et le même registre que celle de ses « filles ». La triple voix bucolique et sensuelle de « doucelettes noizes » laisse la place à une voix beaucoup plus solennelle, comme le soulignent les verbes « percer » et « résonner ». L'éloge préalable qui a été fait de la Seine confère un surcroît de valeur à cette nouvelle instance de parole, en garantit l'éthos. La transition s'effectue par le chiffre trois puisque la Seine se présente comme la porte-parole des « trois vierges fatales ». Les Parques se substituent aux Nymphes, amorçant un changement de tonalité : on quitte l'éloge pour entendre un « décret divin », la révélation d'un

¹³⁶ J. O'Brien, « Louange, voix, je : rhétorique de la Prosphonématique dans le *Recueil de Poésie* de Du Bellay », Colloque d'Angers, p. 201.

¹³⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Benedikte Andersson, *L'Invention lyrique : visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Champion, 2011. Voir également l'étude de N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, « Etudes littéraires, Recto-Verso », 2000. L'auteur insiste bien sur la différence entre le lyrisme dans sa conception romantique associée à la subjectivité (une poésie du sujet, de son épanchement, de l'intimité) et le lyrisme à la Renaissance. Plus un poème est lyrique, moins il est subjectif, résume N. Dauvois, se référant également à la chanson lyrique et la *canço* provençale qui met en œuvre un sujet abstrait, universel.

destin : « Ecoute donq' de quoy m'ont asseurée / Les non menteurs oracles de Nérée » (v. 173).

La révélation implique un changement de cadre, une rupture tout à la fois spatiale et temporelle entre la première partie où la cérémonie civile est orchestrée par le poète, et la deuxième partie où les fleuves prennent la parole. La progression énonciative est balisée par des pauses descriptives. Après l'espace urbain, le « plus creux de ses ondes », le « coupeau d'un rocher », « le soleil », les « jongz », « le rocher sauvage » et le « courbé rivage » (v. 91-105) évoquent les lignes d'un paysage naturel et bucolique. Ce lieu est radicalement séparé de la ville, comme le suggère la rupture temporelle qui, du présent de l'énonciation, amène à l'imparfait d'un tableau immuable. Le passage de l'univers urbain de la fête à une nature sacrée, hors des regards de la foule, est le préalable nécessaire à un changement de voix, située hors du temps. C'est un franchissement de seuil, annoncé par le retentissement du canon et symbolisé par la nuit qui tombe brusquement :

Jupiter mesme, oyant l'air ainsi fendre,
Change couleur pour un tel foudroyer :
[...]
La nuict qui sort de l'epesse fumiere
Avant le soir fait faillir la lumiere.

Seine dormait au plus creux de ses ondes,
Mais te sentant de sa rive approcher,
A mis dehors ses belles tresses blondes. (v. 85-93)

La nuit sert tout à la fois de rupture et de transition. Elle retranche le roi du dispositif visuel où il était situé, et ménage l'apparition de la divinité fluviale montrée dans son sommeil. Le roi est introduit dans un espace autre, rendu onirique et mystérieux par l'obscurité, le brusque silence après le tir du canon. Au sein du vaste sanctuaire qu'est devenue la ville, le poème délimite un lieu à part, d'un niveau de sacralité supérieur, où le roi va être informé très précisément des enjeux de sa mission. La construction du poème lyrique, avec ses seuils et ses décrochements énonciatifs, reproduit donc la topographie ordonnée de la fête parisienne : le parcours du roi doit en effet le conduire vers le cœur sacré de la ville, Notre-Dame, où il est alors soustrait aux regards de ses sujets pour mieux se recueillir. Après avoir été acclamé, au milieu de son cortège, par la foule, il traverse la Seine, quitte l'espace public pour entrer dans celui du secret de son oraison :

Le Roy passant en cet ordre, pompe et magnificence, fut veu par les habitans de ladicté ville, avec une joye et allegresse incroyable, ainsi que en feirent foy les *acclamations* et prieres qu'ils luy faisoyent de lieu à autre, à haulte voix, de longue vie et de prosperité. [...] Le Roy estant parvenu en ladicté eglise nostre Dame descendit pour y aller faire son

oraison, ainsi qu'il est de bonne et louable coutume, et fut suyvi seulement des Princes et Chevaliers de l'ordre qui l'accompagnerent en ladict eglise.¹³⁸

Au dehors, le livret le précise, c'est l'espace de l'agitation à contenir : « Et a fin que pendant ce temps il n'entrevint aucune confusion, les deux cens gentils hommes et quatre cens archers s'arrestèrent sur le pont Nostre dame, jusques à ce que le Roy fut de retour de ladict eglise ». Le roi est provisoirement retranché de la liesse collective, quitte les « acclamations » pour entrer en « oraison ». Seuls quelques membres privilégiés de son entourage sont autorisés à le suivre dans l'espace sacré de l'église ; la prière est un moment particulier, dont le livret ne rend pas compte. Notre-Dame est le point aveugle de la cérémonie, un lieu qui rappelle la rotonde au centre du panneau d'Urbino, étrange temple dont la porte s'entrouvre sur un rectangle noir à l'endroit qui constitue l'exact point de fuite du tableau.



C'est dans le mystère de ce point aveugle que Du Bellay introduit son lecteur. Le concert vocal que la Seine forme avec les autres divinités fluviales apparente leur chant à un chœur de Sirènes. Le décor où le poète les situe est un paysage odysseén :

Lors se tirant sur le rocher sauvage,
L'une apres l'autre ont fait plus d'une fois
Hault rechanter tout le courbé rivage,
Soubz l'argent de leurs celestes voix. (v. 103-106).

La répétition de l'injonction « Ecoute » (v. 80 et 173) renvoie d'ailleurs aux appels lancinants des Sirènes dans le chant XII de l'*Odyssee* (v. 184-185) dont Du Bellay, en tant qu'élève de Dorat, connaissait l'interprétation allégorique¹³⁹. Selon l'enseignement de son maître, les Sirènes peuvent être comprises comme des instances de révélation, médiatrices de la parole divine, proches des Sibylles :

Le nom des Sirènes dérive du verbe *éirô*, « je dis », [...] signifiant plus ou moins qu'elles expliquent les conseils secrets de Dieu : d'où le nom d'Iris, la messagère de dieux, et d'Irus, le messenger des prétendants de Pénélope ; [...] ou encore les Sirènes se sont peut-être appelées *siôn érines*, « les interprètes des dieux », comme les Sibylles, parce qu'elles auraient consulté les dieux »¹⁴⁰.

¹³⁸ *C'est l'ordre...* f. 25 v° et 27 r°/v°

¹³⁹ Cette interprétation fait partie de celles qui sont consignés dans le *Mythologicum*, texte présenté, établi, traduit et annoté par Ph. Ford, Genève, Droz, 2000.

¹⁴⁰ J. Dorat, *Mythologicum*, op. cit., p. 51-53.

H. Damisch fait l'hypothèse selon laquelle la perspective est « l'équivalent d'un dispositif d'énonciation¹⁴¹ » : la diminution progressive des figures sur le quadrillage de la toile s'apparente au réseau des adverbes de lieu et des pronoms personnels qui définissent les conditions d'un discours. La représentation perspective est ainsi un énoncé qui, en tant que tel, se rapporte à une origine, c'est-à-dire le point de vue du peintre que le spectateur devra à son tour adopter pour avoir une juste perception de l'objet. L'hypothèse de H. Damisch est réversible : le dispositif énonciatif complexe qu'est la *Prosfonématique*, avec ses décrochements successifs, peut fonctionner comme un équivalent de la vaste scénographie qu'est l'entrée. Pour montrer avec éclat le spectacle de la splendeur royale, il faut paradoxalement mettre en scène l'éloignement progressif du monarque par rapport à l'espace commun (ou la voix collective) et son isolement dans un tête-à-tête mystique avec Dieu (ou la voix d'une instance qui le représente). S'il y a bien un sujet lyrique qui préside aux voix de la *Prosfonématique*, c'est au sens où il y a aussi un « sujet du tableau », un point de vue qui permet au regard d'accéder à l'intellection parfaite et totalisatrice du surplomb divin. Dans le lyrisme comme dans la peinture en perspective, le sujet se confond avec l'origine, relaie l'œil de Dieu ou la voix de la Seine-mère, ce qui confirme encore l'éloignement par rapport à toute forme de subjectivité mais au contraire la tension vers une objectivité idéale.

Le dispositif vocal dans le poème de Du Bellay peut faire penser à l'analyse que Damisch propose du tableau de Raphaël, *L'Extase de sainte Cécile*. Aux commentaires qui veulent voir un déni de perspective dans ce tableau dont toute forme de profondeur est quasiment absente au profit d'une organisation verticale, Damisch répond que ce refus démontre *a contrario* que la perspective est un dispositif de mise en visibilité. La preuve en est que Raphaël s'en écarte précisément lorsqu'il veut suggérer quelque chose qui échappe au visible : la musique et la voix. La superposition des plans aboutit à une zone du ciel totalement séparée de l'espace où se situent les personnages. Seule Cécile y a accès par un mouvement du regard qui tient lieu de perception auditive. La triple stratification du tableau rappelle l'échelonnement des voix dans la *Prosfonématique*. A un premier niveau, des instruments éparpillés et hétéroclites sont ceux d'un concert humain ; à un niveau intermédiaire, les saints disposés de part et d'autre de la jeune martyre discutent entre eux, commentent peut-être l'événement mais ne s'adressent pas à Cécile : de la même manière, les trois nymphes fluviales profèrent un éloge de circonstance qui ne s'adresse pas au roi car celui-ci est sollicité à écouter une voix autre, supérieure, celle de la Seine, des Parques, de

¹⁴¹ H. Damisch, *op. cit.*, p. 46

Dieu, comme la sainte écoute le concert des anges qui, dans une trouée céleste, ne se révèle qu'à elle :

Loin que le paradigme [perspectif] cesse ici d'avoir cours, sa négation redoublée équivaut à une affirmation qui corrobore l'hypothèse de Panofsky selon laquelle la perspective aurait ouvert à l'art religieux une région nouvelle, celle de la « vision » entendue, à la lettre, en son sens le plus élevé, et qui, pour prendre place dans l'âme du personnage représenté, n'en était pas moins accessible au spectateur, sous l'espèce d'une déchirure dans l'espace prosaïque.¹⁴²

Cette « déchirure dans l'espace prosaïque » nous semble pouvoir rendre compte de la topographie fictionnelle et de la démultiplication des voix dans la *Prosphonématique*. La construction du poème témoigne de la recherche d'une « région nouvelle » pour la poésie, celui de la révélation de vérités élevées. Il s'agit de dévoiler au lecteur ce que personne, le jour de l'entrée, n'a vu ni entendu, à l'exception du roi. C'est donc au mystère d'une initiation que la poésie veut introduire.



143

¹⁴² H. Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit. p. 47.

¹⁴³ Raphaël, *L'Extase de sainte Cécile*, 1514-1515, Pinacothèque nationale de Bologne.

La *Prosphonématique* est la mise en scène d'une cérémonie qui prend progressivement toute sa dimension : l'échelonnement des voix aboutit à une révélation faite au roi sur la finalité secrète de son *imperium*. D'un niveau à l'autre, on progresse vers une solennité accrue. La Seine initie le prince à l'ampleur de sa mission et lui révèle son destin impérial :

Est-ce pas *toi, à qui* les Dieux promettent
Tout le bonheur du monarque Romain ?
Les Dieux, qui jà par leurs arrêts soumettent
Tout l'univers à ta puissante main ? (v. 175-176)

Ce destin résulte d'une élection divine mise en évidence par l'emphase de la structure clivée (« Est-ce pas toi, à qui les Dieux »). Le choix d'une énonciation de type « salutation » prend alors une dimension supplémentaire : parce qu'elle engendre dans le texte la récurrence de la formule « je te salue », émanant des oiseaux ou de la rivière, cette prosphonématique n'est pas n'importe quelle salutation. Elle tend vers une sorte d'annonciation profane. C'est une vision messianique de son règne qui est délivrée à Henri II, soulignée dès le début par la ferveur de l'attente que génère son arrivée (« les miliers [...] / Dessus les murs et portes, qui [l]'attendent » v. 66).

La pirouette finale, par laquelle la Seine, interrompant subitement sa prophétie, s'esquive dans un plongeon en manière de révérence, renforce l'atmosphère oraculaire. Ce prétendu geste d'allégeance confère une brusquerie désinvolte à cette fin (qu'on serait tenté de qualifier de queue de poisson) : dans une trouée lumineuse qui se dérobe aussitôt, le roi a pu apercevoir son destin. La fulgurance, le propos elliptique, relèvent de la discontinuité énigmatique du style prophétique. Le sens n'est pas donné d'emblée, il demande à être complété par une interprétation. Le langage de l'héraldique contribue également à conférer aux propos de la Seine un aspect crypté. Du Bellay s'en resservira dix ans plus tard pour élaborer le caractère prophétique du *Songe*. Mais dans l'immédiat, loin de toute atmosphère apocalyptique, leur symbolisme permet d'annoncer un avenir radieux. La figure du léopard, emblème du roi d'Angleterre, est inscrite dans une prédiction de victoire :

Je voy tomber soubz les fleches Françoises,
Le Leopard, ton antiq'enemy,
Qui souloit bruire aux forests Ecossoizes.
Le feu vangeur desja vole parmy
La nef captive : au sang Anglois encore
L'azur marin de pourpre se colore. (v. 181-186)

La « nef », « l'azur marin » font allusion à l'expédition militaire qui eut lieu en Ecosse un an avant l'entrée royale pour soutenir la régente, Marie de Lorraine, veuve de Jacques V et sœur des Guises, face aux Anglais. Les termes insistent sur le caractère naval des combats,

enrichissant encore la polysémie du navire représenté sur les armes de la ville de Paris. Le langage emblématique et les images épiques fusionnent pour produire les visions énigmatiques d'une geste royale. La devise d'Henri, dégagée de tout contexte statique, devient l'aboutissement d'une trajectoire lumineuse :

Je vois desja la colonne elevee
De ta victoire : et ta gloire qui luit
Est si avant dans les cieuls engravee
Qu'on la peult lire en l'obscur de la nuit.
Le beau Croissant, qui le ciel François orne,
Ameine en rond et l'une et l'autre corne. (v. 187-192)

Le motif de la clarté lunaire prolonge l'éclat conféré dans les premières strophes à l'apparition royale dont « [le] lustre / Ard tout l'obscur de ce beau siecle ici, / Comme la Lune aux etoiles eclaire » (v. 15-17). C'est tout un ciel étoilé qui se dessine alors pour le règne à venir :

*Un lieu se treuve hors le cours de l'année
Loing de la voye du chariot luisant,
Là ou Atlas tient l'épaule inclinee
Dessous l'esseul aux etoiles duisant.
Là, tu feras ta renommee entendre,
Et jusq'aux bords de la terre s'entendre. (v. 193-198)*

L'extension promise à la puissance royale dépasse le cadre des ambitions hégémoniques européennes : elle est inséparable des rêveries contemporaines sur les contrées nouvelles à investir. Identifié à l'Éthiopie par le commentateur Jean Proust, repris d'un passage de *l'Énéide* où Didon abandonnée évoque les prétendues incantations d'une lointaine et mystérieuse magicienne¹⁴⁴, cet énigmatique « lieu » se définit dans une relation entre « la colonne elevee » citée dans la strophe précédente, et l'Atlas pilier du monde. De la colonne parisienne à l'Atlas dans les confins, la prophétie trace un axe qui relie un ici et un ailleurs, entre les bords de Seine et les régions les plus reculées. Là encore, l'énonciation prophétique fonctionne comme un dispositif perspectif qui, échelonnant les signes depuis un niveau d'immédiateté vers un éloignement progressif (« loing », « là »), donne à voir l'espace dévolu à la puissance royale, un espace aux dimensions de l'univers entier. Cette prophétie éveille ainsi des échos inextricablement bibliques et virgiliens. Derrière les mots de Didon résonne aussi le psaume 72 dont l'argument consiste, d'après le résumé de Marot, à « prie[r] que le

¹⁴⁴ *Énéide* IV, v. 480-483 : « Près des confins de l'Océan et du soleil quand il se couche, il est un lieu, aux extrémités de l'Éthiopie, là où sur ses épaules le grand Atlas fait tourner le ciel semé d'ardentes étoiles : une prêtresse du peuple des Massyles, venue de là-bas, m'a été présentée. » (Edition Gallimard Folio, trad. J. Perret). Voir aussi la traduction de Du Bellay en 1552 : « Pres du rivage, ou le tombant soleil, / A chef courbé se retrouve au sommeil, / Une gent More aux derniers lieux se tient, / La ou Atlas le porte-ciel soutient / L'ardent esseul, sur lequel va roulant / Des astres clers le chariot brulant. » (*Le quatriesme livre de l'Énéide / traduit en vers françoys. La complaincte de Didon à Énée, prinse d'Ovide. Autres œuvres de l'invention du traducteur / par J. D. B. A. Paris, Vincent Certenas [sic], 1552, p. 51.*

Regne de Dieu avienne par Jesus Christ, prophetisant l'estendue, l'équité, felicité et longue durée d'iceluy Regne, le tout souz la figure de celuy de Salomon »¹⁴⁵.

Le renouveau printanier, qui marquait la nature dans les premières strophes et se disséminait dans tout le texte à travers le préfixe itératif des verbes « refaire » (v. 142), « revenir » (v. 143), « revivre » (v. 153), « renaître » (v. 22 et 155), devient la caractéristique du règne dans son entier :

Ce nouveau siècle, à l'antique semblable,
Verra fleurir le sceptre de Valois. (v. 205-206)

Le mythe de l'âge d'or prend ainsi un référent historique précis, celui du règne d'Auguste. La paix providentielle à l'horizon des conquêtes victorieuses est emblématisée par un élément symbolique tiré de la topographie romaine : « Lors de Janus le temple fermeras » (v. 202). C'est la figure d'Auguste qui définit en filigrane l'image glorieuse du roi dans cette prophétie. Le montage intertextuel d'odes civiques horatiennes, sous-jacent à la *Prosphonématique*, prend alors tout son sens. Toutes sont dédiées par Horace à l'empereur ; Du Bellay leur emprunte notamment le rapprochement entre le prince et la clarté lunaire¹⁴⁶, le retour triomphal du prince à Rome¹⁴⁷, les retrouvailles du prince et de la patrie sur le modèle de celles d'une mère et son fils¹⁴⁸. Du Bellay construit la figure augustéenne du souverain, la préférant à celle de l'Hercule gaulois de Jean Martin parce qu'elle suggère d'emblée un modèle héroïque, celui de l'*Enéide*. L'invocation initiale à la Muse inscrivait d'ailleurs la *Prosphonématique* dans le cadre d'une énonciation épique, confirmée par l'importance accordée à la prophétie du fleuve, essentielle dans l'épopée virgilienne¹⁴⁹. Associer le destin

¹⁴⁵ *Les Pseaumes de David, mis en rithme françoise par Clement Marot*, édition de 1550. Les versets 8 et 9 font directement écho à la prophétie :

De l'une mer large et profonde,
Jusques à l'autre mer,
D'Euphrates jusqu'au bout du monde,
Roy se fera nommer.
Ethiopes viendront grand'erre
Se cliner devant luy,
Ses hayneux baiseront la terre
A l'honneur d'iceluy.

¹⁴⁶ Horace, *Odes*, traduction par François Villeneuve, Les Belles Lettres, 2000. I, 12, v. 47-48 : « Elle brille entre toutes les gloires, l'étoile julienne, comme brille la lune entre des feux moindres ».

¹⁴⁷ *Ibid.*, IV, 2, v. 41-44 : « A toi de chanter les jours d'allégresse et les jeux publics qui suivront dans la ville le retour enfin obtenu du vaillant Auguste, et le forum veuf de procès ».

¹⁴⁸ *Ibid.*, IV, 5, v. 5-16 : « Rends la lumière à ta patrie, ô bon chef ! Car, dès que ton visage, autre printemps, a brillé aux yeux du peuple, le jour va plus riant et les soleils ont plus d'éclat. / Comme une mère, dont le Notus, de son souffle jaloux, arrête le fils par delà les espaces de la mer de Carpathos et le retient depuis plus d'une année loin de sa douce demeure, / Recourt aux vœux, aux présages, aux prières pour appeler le jeune homme et ne détache point son regard de la courbe du rivage, ainsi, blessée de regrets fidèles, la patrie réclame César. »

¹⁴⁹ Au chant VIII, le Tibre s'adresse au héros pour l'assurer qu'il est bien arrivé sur le territoire que lui destinent les dieux, et lui indiquer comment poursuivre sa mission. On verra quelle réutilisation en propose Du Bellay lorsqu'il publie le *Songe* quelques années plus tard.

d'Henri à celui d'Auguste c'est, pour le poète, revendiquer le rôle de Virgile. La *Prophonématique* donne donc une formulation prophétique à l'espoir formulé au même moment dans la *Deffence* :

Le tens viendra (peut estre) et je l'espere moyennant la bonne destinée Françoise, que ce noble, et puyssant royaume obtiendra les resnes de la monarchie, et que nostre Langue (si avecques François n'est du tout ensevelie la Langue Françoise) qui commence encor' à jeter ses racines, sortira de terre, et s'elevera en telle hauteur, et grosseur, qu'elle se pourra egaler aux mesmes Grecz et Romains, produysant comme eux, des Homeres, Demosthenes, Virgiles, et Cicerons, aussi bien que la France a produit quelquesfois des Pericles, des Nicies, Alcibiades, Thémistocles, Césars, et Scipions¹⁵⁰.

De même qu'Auguste était ce lecteur idéal dont l'attention suffisait à combler les poètes romains et à leur tenir lieu de public¹⁵¹, Du Bellay interpelle le roi dans une salutation qui se veut avant tout une captation de l'oreille royale et l'instauration d'un dialogue privilégié entre le poète et le prince.

3. La *Prophonématique* : l'écho lyrique de la *Deffence*

Auguste affleurerait déjà, de manière persistante, dans les chapitres de la *Deffence*. Le « bienheureux Siecle d'Auguste¹⁵² » est la référence constante de Du Bellay dans son essai. L'époque fournit au polémiste le modèle d'un souverain manifestant une réelle considération pour le savoir et la poésie¹⁵³ ; Du Bellay y trouve aussi les exemples multiples d'auteurs prestigieux ayant assuré la grandeur de leur cité en faisant le choix d'écrire en leur langue plutôt qu'en grec, ou d'imiter plutôt que de traduire¹⁵⁴. C'est sur l'éclat du siècle d'Auguste que Du Bellay se fonde pour formuler ses vœux au nouveau roi (« à qui Dieu veuille donner la félicité d'Auguste et la bonté de Trajan¹⁵⁵ ») et pour construire son propre projet politico-poétique, s'appuyant sur ce précédent historique pour cautionner son propos.

Comme Hercule dans le livret de Jean Martin, l'Auguste de Du Bellay, illustre effigie tendue au nouveau roi, sous-tend un éloge du roi défunt. Hercule avait le visage de François I^{er}. La *Deffence* établit plusieurs fois le lien entre Auguste et le prédécesseur

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 82.

¹⁵¹ L'anecdote est mentionnée dans l'avant-dernier chapitre de la *Deffence* (p. 171) où Du Bellay proclame le caractère élitiste de sa poésie et prétend « se contenter de peu de Lecteurs à l'exemple [...] d'Horace, qui veut ses œuvres estre leuz de troys, ou quatre seulement, entre les quelz est Auguste ».

¹⁵² *La Deffence*, I, 5, p. 89.

¹⁵³ « Les Roys, et les Princes devroit (ce me semble) avoir mémoire de ce grand Empereur, qui vouloit plus tost la venerable puissance des Loix estre rompue, que les Œuvres de Virgile condamnées au feu par le Testament de l'Aucteur, fussent brulées ». II, 5 p. 142.

¹⁵⁴ *Ibid*. I, 5 p. 89.

¹⁵⁵ *Ibid.*, II, 3, p. 127.

d'Henri¹⁵⁶. La *Prosphonématique* situe Henri sur un axe paradigmatique qui va de l'éloge de François à la prophétie prédisant à son fils le destin d'Auguste. L'éloge du défunt roi « des neuf Sœurs adoré » est une manière de rappeler et d'assigner à Henri ce qui fut le programme royal de son père :

Tu [François] as defaict ce vil monstre Ignorance,
Tu as refaict le bel aage doré :
Par toy *premier* au monde est revenue
La belle Vierge au siècle cogneue. (v. 141-144)

En jouant sur la syllepse qui fait de « premier » à la fois l'adjectif ordinal attaché au nom de François, et un adverbe de temps, cette strophe montre l'ancien roi comme le fondateur d'une ère politique et d'un renouveau culturel qu'il appartient à Henri de prolonger¹⁵⁷. La strophe est structurée autour de l'opposition « défaire / refaire », « vil / bel », « monstre » et « Vierge ». Placer dans un rapport d'antithèse Astrée et l'Ignorance revient à associer implicitement l'œuvre juridique que la monarchie accomplit dans le royaume, et le combat poétique pour le savoir et le rayonnement de la langue. Mettre fin à l'obscurantisme et faire régner le droit, bannir l'ignorance et refonder une société prospère, telles sont les deux facettes d'une même mission dont Henri est l'héritier désigné par la prophétie. La *Prosphonématique* ne sacrifie donc pas seulement aux impératifs du genre encomiastique qui mettent au nombre des passages obligés de l'éloge celui des ancêtres et parents. L'hommage au père vaut comme mission pour le fils.

De manière corollaire, l'éloge de Paris dans la *Prosphonématique* ne se limite pas à la simple transposition poétique du décor de la cérémonie d'entrée. La capitale, montrée comme une prouesse architecturale avec « Ses temples saintz et son Palaiz, qui semble / Non un Palaiz, mais deux citez ensemble » (v. 131-132) est saluée comme « Mere des ars ». La perfection architecturale de la ville donne une image du « grand et laborieux Edifice¹⁵⁸ », cette belle construction linguistique que Du Bellay annonce dans la *Deffence* et qui se reflète dans l'ordonnancement monumental de la ville capitale où le roi circule triomphalement : la ville et le grand poème à venir sont les édifices de l'humanisme florissant, la « révolution culturelle » pleinement accomplie.

¹⁵⁶ Par exemple dans le parallélisme suivant : « le Roy François, je dy celuy François, à qui la France ne doit moins qu'à Auguste Romme » (I, 10 p. 106)

¹⁵⁷ Du Bellay redouble ainsi l'hommage déjà appuyé qu'il avait rendu à François 1^{er} pour son rôle dans l'ennoblissement de la langue française : « Mais à qui apres Dieu rendrons nous graces d'un tel benefice, si non à nostre feu bon Roy, et Pere *François premier de ce nom, et de toutes vertuz ? Je dy premier*, d'autant qu'il a en son noble Royaume *premierement* restitué tous les bons Ars, et Sciences en leur ancienne dignité : et si a nostre Langaige au paravant scabreux, et mal poly, rendu elegant, et si non tant copieux, qu'il pourra bien estre, pour le moins fidele Interprete de tous les autres » (*Deffence*, I, 4 p. 83).

¹⁵⁸ *Ibid.* « Au lecteur », p. 182.

La *Prophonématique* prolonge ainsi le projet de la *Deffence* qui consiste à définir les contours d'un nouvel espace poétique, indissociable d'un espace politique unifié et centralisé autour de sa capitale et sous l'égide du souverain. Paris est une nouvelle Rome par son rayonnement culturel et par sa suprématie incontestée sur toutes les autres cités :

Le grand Paris d'un tel fleuve superbe
Leve son chef sur les autres citez
[...]
Quelqu'un loura (dit la Nymphé seconde)
Lyon, Rouan, Bordeaux, Orleans, Tours :
Et je diray la richesse feconde
Du grand Paris et ses superbes tours. (v. 123-130)

La célébration de la ville royale devient l'instauration d'un lieu pour la poésie française. Ce qu'affirme la *Deffence*, c'est que la poésie et le savoir peuvent se développer à Paris, non en province. Il ne s'agit pas pour l'Angevin de dénigrer des régions entières du royaume, dont il vante au contraire l'étendue et la diversité. C'est dans l'attachement à ses particularismes que la province est associée par Du Bellay à une forme d'archaïsme. Il rejette notamment les pratiques littéraires où il voit l'une des raisons du retard culturel de la langue française : les poètes provinciaux, repliés sur leur parcelle de territoire, ignorent l'universalité de la culture antique. Ils sont passés à côté du grand mouvement de l'humanisme :

Puis me laisse toutes ces vieilles Poësies Françoises aux Jeuz Floraux de Thoulouze, et au Puy de Rouan : comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, et autres telles epissereis, qui corrompent le goust de nostre Langue : et ne servent si non à porter temoingnage de notre ignorance¹⁵⁹.

A l'opposé du champ exigü où la poésie s'est développée jusque-là, dans les institutions locales et les concours qui leur sont spécifiques, Du Bellay recherche un nouvel espace littéraire, un cadre dans lequel la valeur des poètes se confronte désormais à l'universalité des modèles antiques. C'est aux Anciens qu'il veut se mesurer, avec la bénédiction des Muses et sous le regard du roi.

L'espace politique et l'espace de la langue ne se distinguent pas : ils doivent être définis par les mêmes contours, les mêmes frontières¹⁶⁰. Tous deux entrent dans la

¹⁵⁹ *Ibid.* II, 4 p. 132. Sur cette question de la province et des genres poétiques caducs, voir l'introduction de J. -C. Monferran p. 38.

¹⁶⁰ Parce que la ville est elle-même la quintessence de la civilisation, dépositaire de tout le savoir et de la *techné* des hommes, elle est une image possible de cette élaboration culturelle qu'est la langue aux yeux de Du Bellay. Ainsi, en I, 10, la langue française est comparée à une cité apte à accueillir le savoir philosophique parmi ses citoyens, et à naturaliser un certain nombre de termes scientifiques étrangers. Quant à la langue romaine, elle est une ville en ruine que les poètes néolatins, « reblanchisseurs de murailles » (p. 110), tentent vainement de « redifier » (p. 113). Voir l'analyse de J. C. Monferran dans la préface à la *Deffence*, p. 40-41, au sujet de la « construction utopique d'une cité idéale » qui fait converger le programme politique des Valois et le projet linguistique de la Pléiade. Voir également D. Fenoaltea, « La ruynée fabrique des langues...La métaphore architecturale dans la Défense et illustration », dans *Du Bellay, Actes du colloque international d'Angers (1989)*, éd. Par G. Cesbron, Angers, Presse de l'Université d'Angers, 1990, p. 665-675.

constitution d'une identité, celle de l'entité France, en train de se saisir dans sa dimension nationale, supplantant la vieille parcellisation politique et linguistique des provinces féodales et des cités marchandes. La *Prosphonématique* entre ainsi en résonance avec le dernier chapitre de la *Deffence* qui fait l'éloge de la France :

Je ne parleray icy de la temperie de l'Air, *fertilité de la Terre, abundance de tous genres de Fruictz* nécessaires pour l'ayse, et entretien de la vie Humaine, et autre innumerables Commoditez, que le Ciel plus prodigalement, que liberalement a elargy à la France. Je ne conteray tant de *grosses Rivieres, tant de belles Forestz*, tant de Villes non moins opulentes, que fortes, et pourveuës de toutes Munitions de Guerre. Finablement je ne parleray de tant de Metiers, Arz, et Sciences, qui florissent entre nous, comme la Musique, Peinture, Statuaire, Architecture, et autres non gueres moins, que jadis entre les Grecz, et Romains¹⁶¹.

Ce que Du Bellay énumère dans cette longue prétérition, et que Ronsard saisira l'occasion de développer quelques semaines plus tard dans l'*Hymne de la France*, la *Prosphonématique* en offre le spectacle : celui de *Gallia fertilis*, territoire prospère, et de la capitale siège des arts et du savoir.

Mais la *Prosphonématique* n'est pas seulement l'éloge du territoire royal. Sa première strophe est une manière d'élargir encore la perspective en opérant la rencontre entre deux espaces, celui de la Grèce et celui de la France :

Muses, qui tenez les sources de Pegaze,
(Celestes Seurs) bandez vostre arc divin
Tout au plus hault de vostre saint Parnaze,
Et permettez que ce bras Angevin
Par l'air François desserre un traict, qui vole
Mieux que jamais de l'un à l'autre pole. (Str 1)

Désormais associées à « l'air François », la source Hippocrène et la montagne du Parnasse, repères essentiels à la géographie de l'inspiration poétique, cèdent bientôt la place aux « cleres eaux » de la Seine (v. 116) et aux « fiers sommets » (v. 122) des flèches architecturales dont Paris s'enorgueillit, comparées aux « haulx sourcils des grandes Alpes chenuës » (v. 126). Du Parnasse aux Alpes, de la source de Pégase à la Seine dont les berges sont devenues les nouveaux « rivages ascrées » (str. 23), la surimpression du second décor, contemporain et français, au premier, littéraire et antiquisant, vient actualiser ce transfert qui instaure Paris en capitale nouvelle de la civilisation. Cette *translatio*, Du Bellay n'en fait pas une loi de l'histoire qu'il faudrait simplement subir, mais le résultat d'une action volontariste, d'une synergie entre la puissance du verbe poétique et celle du pouvoir royal. L'image de la flèche¹⁶² associée à la mention géographique des pôles fait surgir dès le début du texte la

¹⁶¹ *Ibid.*, II, 12, p. 173.

¹⁶² Pour une analyse de cette image fondatrice de la poétique de Ronsard et de toute la Pléiade, voir V. Denizot, *Ronsard, une poétique de la merveille*, p. 203 et 176.

figure de Pindare et celle d'Horace qui se prétendait le Pindare latin. Du Bellay se place dans leur lignée. En même temps, l'image fait écho à la devise impérialiste du roi et situe le poète dans une symétrie avec Henri : la « puissante main » du monarque a pour équivalent le « bras angevin » et son « traict puissant » (v. 7). Le roi et le poète déploient une semblable *énergie* et, de ces deux mouvements combinés, naît une reconfiguration spatiale. La ville de Paris, telle qu'ont pu la magnifier les décors éphémères, telle que la *Prosphonématique* la montre, véritable galerie où s'exhibent les trophées éclatants des conquêtes royales (« J'en voy desja les depouilles captives / Mises par toy pour trophées à mes rives ». v. 179-180), apparaît comme la concrétisation de l'injonction finale de la *Deffence*, où les Français sont appelés à s'approprier la culture antique : « et des serves Depouilles d'elle [la Cité romaine] ornez vos Temples et vos Autelz¹⁶³ ». La magnificence de Paris dans la *Prosphonématique* insiste sur un double aspect : la captation de l'héritage antique, et l'emprise centralisatrice du pouvoir royal. Ainsi, derrière la voix de la Seine qui annonce au roi son destin politique, il est permis d'entendre la voix de Du Bellay qui rappelle au roi sa mission culturelle. La fête lui permet de donner un écho supplémentaire à la *Deffence* grâce à la fiction des fleuves et de la prophétie : il s'en sert pour resituer l'événement politique dans une histoire qui est celle de l'apparition des Muses françaises, et dans un espace qui fonde un nouveau champ poétique.

Conclusion

L'intronisation conjointe du roi et du poète lyrique a lieu lors de l'entrée parisienne. La fête de 1549 offre aux jeunes poètes le modèle d'une représentation qui associe la célébration du pouvoir à une topographie urbaine idéalisée à l'antique. Cette ville métamorphosée à la manière des décors en perspective devient l'image emblématique de l'utopie monarchique : celle d'un monde rigoureusement ordonné selon un principe mystérieux dont le roi est le seul initié. L'ésotérisme des décors s'allie à la somptuosité des monuments éphémères. Dans cet entredeux de l'éclat ostentatoire et de l'énigme à déchiffrer se construit le charisme royal¹⁶⁴, le mystère d'une souveraineté unanimement vénérée : le roi se révèle à tous mais, en même

¹⁶³ *Deffence*, « Conclusion de tout l'œuvre » p.179.

¹⁶⁴ On pourra entendre le mot « charisme » au sens où le définit M. Weber dans *Economie et société* : « la croyance en la qualité extraordinaire [...] d'un personnage, qui est, pour ainsi dire, doué de forces ou de caractères surnaturels ou surhumains ou tout au moins en dehors de la vie quotidienne, inaccessible au commun des mortels ; ou encore qui est considéré comme envoyé par Dieu ou comme un exemple, et en conséquence considéré comme un « chef ».

temps, apparaît comme le destinataire privilégié d'une révélation qui échappe aux autres. L'événement de l'entrée fixe l'image du roi en empereur et met en place toute une emblématique liée à cette aspiration politique. Figuré en héros sous les traits d'un Hercule gallique, le roi incarne la force d'une parole supérieure capable de rassembler le royaume et ses sujets. Il prend ainsi la stature messianique d'un prince sauveur, protégeant le royaume de tous les maux. C'est pourquoi, comme l'affirme R. Strong,

Prendre ces spectacles pour de pures flagorneries reviendrait assurément à ne rien comprendre à leur nature authentique ; ils étaient, en fait, l'expression d'une réalité politique où l'on considérait les princes et les monarques comme une race semi-divine, n'ayant plus rien à voir avec le commun des mortels. Ces apothéoses ne servaient qu'à démontrer exactement ce principe, le souverain y étant représenté allégoriquement en termes d'intelligence, de contrôle et de pouvoir¹⁶⁵.

Les textes que publient Ronsard et Du Bellay s'inscrivent dans le cadre officiel de cette liturgie politique et participent à la construction de cette image du pouvoir. Leur poésie est envisagée dans une équivalence entre la voix et l'élaboration d'un spectacle : la vision panoptique construite par le décor perspectif de la fête est devenue chez Du Bellay une polyphonie, chez Ronsard une épiphany. Dans les deux cas, l'incantation lyrique doit faire surgir une vision : la poésie procure ainsi à l'objet qu'elle célèbre une visibilité éclatante et surnaturelle. Loin de toute visée autotélique du lyrisme, le premier chant de Ronsard et Du Bellay délimite un espace de gloire, instaure une relation privilégiée avec le roi, affiche d'emblée ses accents épiques. Il se déploie dans une temporalité du renouveau et exalte l'optimisme d'une régénération. Si, un peu plus tard dans les *Odes*, l'histoire de la poésie s'inscrit dans un mouvement de déperdition¹⁶⁶, cet aspect est totalement absent dans l'euphorie festive de l'intronisation. En 1549, le concert des voix proclame le triomphe d'une conception unitaire dans laquelle l'homme est en prise avec le cosmos et où la monarchie imprime à la nature l'ordonnancement d'une cité idéale. C'est sur la base de ce rêve d'unité et de lien vivant avec l'origine que se construit le dessein épique d'une nouvelle génération poétique.

¹⁶⁵ R. Strong, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶⁶ C'est l'un des aspects de l'Ode « A Michel de L'Hospital », voir *infra*.

Chapitre 2

Pour avant-jeu : circonstance, souvenirs et avenir de l'ode ronsardienne

Apparu au milieu des fastes de l'intronisation d'Henri II, le grand lyrisme de la Pléiade s'invente en relation avec le lieu de la fête, dont les décors perspectifs théâtralistent l'utopie urbaine d'un corps social unifié autour de celui du roi. Ephémères continuations des grandes réalisations architecturales du règne précédent, les décors parisiens, après Chambord et Fontainebleau, matérialisent dans l'espace de la cité une théorie mystique de l'unité du monde sous la monarchie française ; ils concilient ainsi le secret du prince en son palais et l'adoration publique. La parole de Ronsard et Du Bellay résonne d'abord à l'unisson d'une émotion collective et d'une ferveur témoignée au souverain. Mais cette fusion avec la clameur populaire est surtout l'occasion d'en détacher la figure de celui qui l'orchestre et veut faire reconnaître son statut éminent. Dans ce contexte cérémoniel, le poète attend du roi qu'il accorde à son art une dignité suffisante pour l'officialiser comme liturgie monarchique.

La fête est le miroir du projet poétique des jeunes poètes de la future Pléiade qui voient, dans cet impressionnant rituel politique, une mise en scène spectaculaire à concurrencer afin de « célébrer jusqu'à l'extrémité » et d'extraire l'éloge politique des platitudes du carcan rhétorique. Leur objectif sera de construire une forme poétique équivalente à la fête. Les premiers textes publiés respectivement par Ronsard et Du Bellay signalaient, dans les préfixes de leurs titres, leur valeur inaugurale : l'*Avant-Entrée* et la *Prosphonématique proclamaient* le nouveau règne, *précédaient* la fête, et surtout *programmaient* une nouvelle poétique. Cette poétique trouve sa pleine mesure dans les *Odes* de 1550, recueil dans lequel Ronsard prolonge et dépasse la fête parisienne et ses fastes

éphémères. Véritable consécration de Henri II, ce « recueil de ralliement à l'Empire »¹ et aux ambitions monarchiques instaure dans le premier livre une liturgie royale, met en place une poétique en fonction d'un culte de la majesté.

De quelle manière cette poétique de la célébration monarchique se conçoit-elle ? Une ode-*ekphrasis* permet de comprendre comment Ronsard place le rituel politique de 1549 au cœur de ses recherches esthétiques. Dans une vaste fresque mythologique et allégorique, il enchâsse un triomphe parisien fictif, proche du spectacle de 1549. Au lieu du déplacement royal qui donnait sens au décor allégorique de l'entrée, cette ode requiert une lecture mobile qui relie les différents niveaux d'une « vive » et complexe représentation. Dans les miroitements, variations et rapprochements qu'elle suscite, cette composition célèbre la diversité d'un monde qui trouve sa synthèse dans le mystère de la souveraineté ; elle invite ainsi à situer et comprendre la circonstance à l'intérieur d'une représentation plus ample.

I. L'ode « Des peintures » (II, 28) et le dessein épique

L'ode « Des peintures contenues dedans un tableau » est, selon la classification établie par F. Rouget, une ode à schème descriptif². En vertu de l'adage *ut pictura poesis*, cette longue *ekphrasis* décrit, par le biais d'un art voisin, ce que le poète entend réaliser dans son propre domaine. La portée métapoétique de l'ode a déjà été soulignée par P. Eichel-Lojkine qui l'a replacée dans le cadre du *paragone* et de la querelle entre les arts³. L'enjeu réflexif prend une ampleur supplémentaire si on replace l'ode II, 28 à l'intérieur d'une séquence de trois odes à la fin du deuxième livre. Le tableau « Des peintures » succède à une ode légère intitulée « A son licet » dont il reprend la structure syntaxique (une apostrophe développée sur plusieurs strophes par une longue relative) ainsi que la référence picturale (la description d'un tableau

¹ E. Buron, « Ethique et poétique de la publication dans l'avis "Au Lecteur" des *Odes* de 1550 », in *Lectures des Odes de Ronsard*, éd. J. Goëury, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 28. L'auteur montre que la publication des quatre premiers livres se conçoit d'abord comme un geste politique avant d'être un acte poétique de constitution d'un genre, dont les critères formels demeurent encore flous. En choisissant de donner à son recueil le « nom Ode » qui le relie aux *Carmina* d'Horace, Ronsard associe son volume à la figure d'Auguste. E. Buron a par ailleurs analysé dans les *Odes* le « statut politique de l'énonciation lyrique » (p. 18 dans « Politique de l'ode. "A Henri II. Sur ses ordonnances, faites l'an 1550" (V, 2) », D. Bertrand (éd.), *Lire les Odes de Ronsard*, Clermont-Ferrand, 2002, p. 17-29).

² Voir *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVIe siècle, de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 1994, p. 213-229.

³ « Quand le poète-*fictor* devient *pictor*... Lecture de l'ode II, 28 de Ronsard : Des peintures contenues dedans un tableau (fin 1549). », *BHR*, n° 53, 1991, p. 619-643.

inséré dans le châssis du lit)⁴. Répondant à cette ode qui vante plaisamment les capacités d'héroïsation de la poésie, capable de transformer un lit en constellation, l'ode II, 29 est dédiée à Jean Macé, historiographe du roi. Ronsard rend hommage à la « grave héroïque muse » de son compatriote vendômois, qu'il définit essentiellement par ses capacités de vive représentation, par son *enargeia*. Entre les deux, l'*ekphrasis* de l'ode II, 28, dans sa virtuosité figurative, allie la grande ambition d'un récit héroïque avec la tonalité apparemment plus légère de certaines scènes érotiques. Les trois odes qui closent le livre II forment ainsi une séquence sur le pouvoir de la variation et la force d'évidence d'une poésie grâce à laquelle Ronsard peut prétendre illustrer la grandeur royale.

1. Une composition complexe : les lieux du tableau

Le titre ne précise pas le sujet de la description, dont l'intérêt semble surtout résider dans une dialectique entre la pluralité (« Des peintures ») et l'unicité de l'œuvre (« un tableau»). Le tableau se décompose en effet en une multiplicité de scènes qui s'articulent dans un même espace de représentation, à partir du relatif « où » (v. 7). Les strophes qui suivent se présentent comme une longue relative attributive qui développe l'apostrophe initiale au « tableau ». Tout le poème se joue dans cette relative qui instaure le tableau en espace à parcourir.

L'ode 27 s'achevait sur une apothéose ludique, Ronsard faisant monter un lit au ciel. Dans l'ode 29, Macé fait descendre les Muses sur la terre. L'ode 28 s'insère dans cette dynamique révélatrice des circulations et correspondances qui relie le plan terrestre et le plan céleste, les affaires humaines et les archétypes mythiques. L'ode reprend, dans sa disposition spatiale fictive, l'axe vertical qui constitue l'armature de la séquence entière. Les strophes sont structurées par des indications spatiales : « Un peu plus haut » (v. 31), « Tout au bas » (v. 91), « A cousté gauche » (v. 49), « Au meilleu de l'onde imprimée » (v. 73). Ce balisage permet de distinguer essentiellement deux niveaux : celui du mythe est lui-même divisé entre la forge des cyclopes et les cieux de l'Olympe ; plus bas, celui de l'histoire et des hommes est délimité par l'océan. La scène centrale représente une bataille navale où on reconnaît Charles Quint lors de l'expédition menée contre Tunis en 1535 ; ce sujet historique

⁴ Pour une réflexion sur les liens qui rattachent la description de l'ode II, 28 et l'évocation du tableau représentant « Mars et Vénus » dans l'ode « À son lict », voir l'article de J. Céard : « D'une ode à l'autre : la disposition des livres des *Odes* », *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, éd. A. Gendre, Genève, Droz, 1987.

est surmonté par des compositions d'inspiration mythologique et, d'emblée, se pose la question du rapport entre la fiction et l'actualité dans le dispositif de représentation.

A gauche, le trajet d'un éclair relie les deux niveaux ; dans la forge mythologique, « la grand bande renfrongnée / Des cyclopes laborieus (v. 7-8) est occupée à forger un foudre pour Jupiter, qui s'en sert pour déclencher une tempête ; l'orage frappe en contrebas un navire dont le « pilote » garde difficilement le contrôle en se battant contre les vents (v. 37-42). Symétriquement à la scène du Jupiter tonnant, Junon, empruntant les attributs de Vénus, incite son mari à la rejoindre dans une étreinte voluptueuse qui « fait renaistre / Le beau printens saison du premier estre » (v. 65-66). Au niveau inférieur, la bataille navale de Tunis se résout, dans une étonnante ellipse qui récrit l'histoire contemporaine, par une victoire d'Henri II accueilli triomphalement à Paris en traînant derrière lui l'empereur déchu. La scène du triomphe féminise la ville de Paris « recevant son Roi belliqueur » sous une pluie de roses qui réactive l'atmosphère nuptiale et printanière de l'étreinte divine. Construite selon le principe du parallèle entre microcosme et macrocosme, l'ode joue verticalement sur le contrepoint entre scène divine et scène historique, et horizontalement sur l'opposition entre violence et harmonie, perceptible au niveau humain (la guerre / la liesse) et divin (la fabrique du tonnerre / l'étreinte amoureuse).

Les deux niveaux de représentation mettent en scène un principe d'alternance de violence et de paix, traduit par la juxtaposition entre l'esthétique de la *terribilità* et celle de la *venustà*. Du côté de la *terribilità*, le foudre de Jupiter fabriqué par les Cyclopes crée un effroi : « Ores de peur, ores de bruit et ore / D'ire, et d'éclair, on le polist et dore » (v. 23-24). Jeté par Jupiter depuis les nues, il « saccag[e] l'air, gronde / Faisant trembler les fondements du monde ». La colère de Jupiter se transmet ensuite aux « flots irés » qui menacent le navire. Le pilote qui peine au milieu de la tempête déchaînée par Jupiter annonce la figure de Charles Quint dans la bataille navale. L'une par l'autre, ces deux scènes prennent la signification politique traditionnelle du prince à la tête de son Etat. C'est pourquoi le combat naval, au-delà de la circonstance historique, allégorise plus généralement l'exercice du pouvoir au milieu des vicissitudes de l'histoire et dans son rapport avec la transcendance⁵. L'expédition de Tunis emblématise les prétentions hégémoniques de l'Empereur, oublieux de ce qu'il doit à Dieu. La récurrence de certains motifs confirme ce travail allégorique. Le dard jupitérien s'abat sur une forêt « par les vens depeessée » (v. 47) ; or le motif de la forêt intervient ensuite comme comparant dans la description de la flotte espagnole : « Comme grands forests, on voit /

⁵ Telle est aussi l'allégorie mise en place par Rabelais, à la même période, autour de la figure de Pantagruel dans le *Quart-Livre*.

S'élever la navale armée » (v. 74). Les mâts dressés vers le ciel deviennent une figure symbolique de l'*hubris* de Charles Quint, rappelée dans la strophe suivante : « Environné d'une grand trope / Son pouvoir le rend orgueilleux ». Ces mats arrogants dressés vers le ciel appellent un châtement annoncé par le foudroiement de la forêt dans la tempête.

La scène mythologique du foudre jupitérien fonctionne comme une préfiguration de la scène où l'empereur humilié est amené captif sous « la lance de Henri ». Le foudre divin et la lance du roi, la forêt foudroyée et la flotte vaincue se répondent selon un axe vertical qui suggère une lecture morale : Charles Quint est un mauvais roi dont l'outrecuidance a déchaîné la colère divine qui se manifeste dans l'histoire par la victoire du Valois, bras armé de Dieu⁶. Le jeu sur le chiffre *trois* associé au processus de fabrication du foudre, forgé par *trois* cyclopes à partir de « *trois* raions de pluie torte », de « *trois* de vent aileporte », et « *trois* de feu rougissant », inscrit le déchaînement de l'orage dans un ordre mystérieux et magique. De cette force-là, d'origine cosmique, le roi Henri est montré comme le dépositaire et le détenteur terrestre, grâce à la correspondance visuelle établie entre la lance et l'éclair. L'ensemble des peintures est donc à regarder comme un tableau à la gloire de la monarchie française qui accomplit dans l'histoire humaine la justice divine. Ainsi la guerre, fonction régaliennne par excellence, est montrée comme l'accomplissement d'un ordre providentiel dont la finalité ultime est la paix, associée à une fécondité cosmique.

Le principe de violence représenté par le foudre et par la lance s'équilibre dans un principe opposé d'amour et d'harmonie. Selon une bipartition qui rappelle les grandes fresques à visée totalisante, comme le *Jugement dernier* sur la paroi de la chapelle Sixtine, le côté de la régénération et de la paix apparaît « A cousté gauche de l'orage », c'est-à-dire à la droite de Jupiter, figure du « Pere » (v. 33). Il est souligné par les amours qui environnent la scène où se rejoue « l'amitié premiere » de Junon et Jupiter⁷.

(Là, les amours sont portraits *d'ordre*,
Celui qui donte les oiseaux,
Et celui qui vient ardre et mordre
Le cueur des Dauphins sous les eaus.
Leandre, en proie à l'amour inhumaine,
Pendù aus flots noue où l'amour le meine). v. 55-60

⁶ On trouve dans la « Prophétie du Dieu de la Charante aus mutins de Guienne » (II, 6, Lm t. 1 p. 192-196) de la justice divine qui prend la forme d'un foudroiement et passe par la force armée d'Henri : « Ja desja ta desserte / Te suit peuple mutin / [...] / Mais le cruel destin, / Qui pour rien ne s'areste, / Viendra quelque matin / Te foudroier la teste. // Oi, de Mars la tempeste / Horriblement vestu, / Et ton Roi qui apreste / Contre toi sa vertu ». v. 9-20). Ce sont ensuite des images, proches aussi de II, 28, montrant les flots (de la Charente et non de l'océan) qui se colorent du sang des insurgés punis par le châtement divin.

⁷ Pour une analyse de cette ode comme représentation des « grandes forces cosmologiques de l'amour et de la guerre », voir A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 144 et p. 153-156.

La disposition, du ciel à la mer, reprend la structure verticale de l'*ekphrasis* et révèle un *ordre* (v. 55), c'est-à-dire l'agencement dynamique et global du cosmos. L'allusion à la fable de Léandre et Héro vient parfaire l'énumération en ajoutant les hommes dans cette hiérarchie ordonnée. Se trouve ainsi soulignée l'universalité de l'amour, qui ne se réduit pas à un jeu érotique. Force irrépessible qui « doute », « ard et mord », l'amour manifeste le processus de régénération cosmique représenté dans l'étreinte divine. L'amoureux Léandre qui « noue » dans la mer fait le lien avec les dauphins, dont le motif se retrouve au niveau inférieur du tableau, celui de l'océan où ils « nouent », « follatrent et jouent » (v. 71-72). Dans les deux cas, ces motifs n'appartiennent pas directement à la représentation, mais soulignent la valeur symbolique de la thématique amoureuse. Celle-ci illustre un principe clé de l'univers qui, face à la représentation de la violence, apparaît moins comme son contraire que sa finalité et sa justification. Si Henri est l'instrument d'une justice divine qui frappe les armées du mauvais prince, la violence qui « La mer verte en pourpre colore / Au sang du soudart étranger » (v. 87-89) se résout par l'accomplissement terrestre d'un amour universel. Les « feus de joie » qui accueillent Henri, les « autels des Dieux » qui « fument jusqu'au ciel » confirment la valeur sacrée accordée à la victoire ; la fumée emblématise le lien heureux qui s'établit, par la fête, entre les hommes et les dieux. Cette seconde ligne verticale module dans un sens ascendant et harmonieux celle du foudre et de la lance⁸.

Contemplées séparément, les scènes « Des peintures » se résument à une double représentation mythologique d'une part, et à la chronique d'un événement historique d'autre part. Mises en rapport, elles prennent un plus haut sens qui se joue dans un double contrepoint, un double mouvement de lecture, vertical (superposition du mythe et de l'histoire, du plan divin et de l'action humaine) et horizontal (juxtaposition de la violence et de l'harmonie). Ce système de contrepoints allégorise l'événement historique en lui donnant un sens à la fois moral, politique et cosmique : Henri II contre Charles Quint, c'est Dieu envoyant le châtement de l'*hubris*. L'entrée du roi dans sa capitale sous une pluie de roses, ce sont les noces mystiques de Jupiter et Junon, l'éternel renouveau cosmique advenant dans le royaume de France. L'événement ainsi représenté dit l'avènement d'un ordre nouveau, la réactivation d'une harmonie première dont la scène historique se veut la représentation prophétique⁹. Ronsard invente une victoire qui n'a pas eu lieu pour révéler le sens de

⁸ La continuité que dessine l'ode entre le niveau du mythe et le niveau de l'histoire est à rattacher à l'image de la chaîne aimantée qui, deux ans plus tard, dans l'Ode à Michel de l'Hospital (V, 8), modélise les rapports entre la terre et le ciel et définit en terme de mission l'homme providentiel qu'est le chancelier protecteur des arts.

⁹ Il faut en effet noter que les dernières strophes de l'ode II, 28 où sont montrés Henri victorieux de Charles Quint et Paris en fête correspondent à un événement purement imaginaire.

l'Histoire et le caractère providentiel de la monarchie française. Une fois l'Empereur déchu, l'Empire *doit* se recentrer à Paris, inaugurant une nouvelle ère historique qui restaure l'alliance du ciel et de la terre. La circulation du regard entre les lieux du tableau fait apparaître une unité plus haute, dont la recomposition de l'image doit permettre l'intellection. Dans l'unité du tableau qui subsume les différentes peintures et leurs effets de contraste, se reflète le principe de la monarchie, commandement d'un seul qui s'exerce au nom d'un dessein providentiel et en vue d'une prospérité générale.

2. Le médaillon du « lit » et les vignettes amoureuses du « tableau » : le pouvoir de la variation

Le traitement de la thématique amoureuse, entre allégorisme sérieux et gratuité ludique, place cette ode en continuité avec « A son lit ». Comme le tableau, le lit est une structure totalisatrice qui rassemble hommes et dieux dans une même atmosphère amoureuse. Ronsard y met en scène une analogie entre ses propres amours et les amours de Mars et Vénus, dont la description en médaillon sur la tête de lit annonce celle de Jupiter et Junon dans l'ode « Des peintures »¹⁰. La scène mythique des deux divinités enlacées ne vaut pas pour elle-même ; l'atmosphère érotique qui s'en dégage doit avant tout servir à stimuler l'imagination : « Celui qui les a *veu* ainsi / Nous peut *imaginer* aussi ». Le rôle de l'*ekphrasis* est de réactiver dans l'esprit du lecteur le souvenir visuel d'un archétype mythologique, afin de transcender une scène érotique et comique en scène héroïque et cosmique. Le lit devient alors « charlit », un abrégé du monde, et les amours sensuelles du poète sont insérées dans une représentation de fécondité et de dynamique universelle :

De ça et là d'un branle dous
Le charlit tremblant comme nous
Ainsi qu'on voit des blés le chef mouvant
Sous le soupir du plus tranquile vent. (I, 27, v. 21-24)

Le poète dans son lit avec sa maîtresse, c'est Vénus et Mars enlacés, c'est l'amour comme principe de vie à l'échelle du lit comme du macrocosme. Et c'est dans cette optique qu'on peut rejoindre l'interprétation néoplatonicienne de Philip Ford¹¹, mais à condition de la

¹⁰ Mars a laissé tomber sa lance ; Jupiter, lui, oublie son foudre.

¹¹ « La fonction de l'*ekphrasis* chez Ronsard », dans *Ronsard en son IV^e centaine*, II, p. 87. La dernière strophe, transformant le ciel en une sorte de chaos où les constellations s'entassent de manière hétéroclite, incongrue et désinvolte (« un Chien, un Cancre, et deus Ours qui i sont »), incite à ne pas prêter une gravité excessive à cet éloge. Dans un article intitulé « “Admirables inconstances” : les plaisirs de l'inspiration dans les *Odes* de Ronsard » (*Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2001, n°45, p 23-36), J. -R. Fanlo propose

considérer au second degré, comme un exemple ludique d'harmonie cosmique. Le désir et le plaisir apparaissent alors comme l'incarnation sensible des grands principes.

Les motifs mignards des amours et des dauphins dans l'ode II, 28, prolongeant le médaillon érotique de l'ode II, 27, répondent également à la dimension décorative d'une poésie qui se comprend autant comme une élévation de l'esprit que comme un art de cour. A ce titre, les charmes de la *venustà* doivent être particulièrement cultivés. Nettement affirmés dans l'ode « A son lit », qui pourrait correspondre au décor d'un espace privé comme la chambre du prince, ils sont plus discrets dans l'ode « Des peintures », qu'on imaginerait davantage en guise de fresque d'apparat sur les parois d'une pièce officielle. Toutefois la *gravitas* qui sied à un espace de réception ne doit pas faire oublier les plaisirs qui sont la marque d'une société en ordre et en paix. De manière très proche, au livre III, l'ode 4 « A Maclou de la Haie sur le traité de paix fait entre le Roi François et Henri d'Angleterre » célèbre la paix par l'incitation au jeu amoureux et *folâtre*. Cette ode oppose le temps de la guerre, « Quand Mars armoit [...] / Contre les François indontés, [...] L'Espagne en piques violentes » et celui de la fête sous le signe des libations, arrosée de vin et de fleurs épandues, égayée par la musique de luth. L'ode s'achève sur une pointe qui consiste à faire de cette atmosphère de liesse un argument au service d'une invitation à l'amour :

O quel Zephire favorable
Portera ce folatre bruit
Dedans l'oreille inexorable
De Madelaine qui nous fuit ?
[...]
C'est chose saige, et vraiment grave
De faire le fol quelquefois (Lm. t. II p. 11 v. 33-40).

Ainsi, la légèreté d'une ode amoureuse rejoint la solennité des circonstances politiques comme dans l'ode « Des Peintures » où la victoire écrasante de Henri voisine avec les dauphins qui batifolent et avec Paris en fête. Dans les deux cas, les motifs associés au plaisir et à la folâtrie « sont le privilège d'un regard poétique et d'une institution, celle de la Cour du prince pour qui écrit Ronsard, désormais inaccessible à la nécessité et à la violence [...]. C'est dans le temps idéal et esthétique de la fête amoureuse que la poésie trouve sa justification¹². » Le plaisir unifie la représentation historique et mythologique pour lui conférer sa valeur de

un contrepoint à l'interprétation de Ph. Ford : « Il est certain qu'un stoïcien ou un néo-platonicien de haut vol tirera les plus sublimes gloses des plus intimes choses. Il est même vraisemblable qu'une telle exégèse soit ici suggérée, mais après, par un effet de surdétermination contextuelle, à la lecture de l'ode suivante, où les amours des dieux incarnent en effet la régénération de la nature. Reste que c'est d'abord de sensualité que parle ce poème [...]. Ce lit est un lit, j'y lis du plaisir, et ce plaisir a son importance. Il prend d'ailleurs à la fin de l'Ode une élévation plaisamment cosmique, mais si proche de toutes les autres apothéoses poétiques. Car ce plaisir est la jeune vigueur qui du même geste permet de transfigurer les circonstances et de régénérer les vieux textes. »

¹² J. -R. Fanlo, art. cit., p. 34.

célébration courtisane entendue en un sens supérieur. La légèreté n'est pas une vaine futilité. Elle suggère des possibilités secondes de sens, derrière les images, d'un poème à l'autre. La construction du lecteur permet des effets de réinvention par association d'une ode à l'autre. Le sens n'est pas clos, la surdétermination contextuelle le relance. Cette productivité herméneutique est une autre forme de la liberté et de la fécondité érotiques.

Se trouve ainsi justifiée la poétique des *Odes* de 1550 dans leur ensemble, avec la variété de ses objets de célébration et de ses registres, de la grandeur du roi aux baisers des maîtresses, mais également l'unité du volume de 1552 où sont publiés conjointement le *Cinquiesme Livre des Odes* et le premier recueil des *Amours*. Ronsard réitère, à l'échelle d'un recueil, la coexistence entre discours politique et discours amoureux qui caractérisait l'une de ses premières plaquettes en 1549 : l'« Hymne de France » y côtoyait une « Fantaisie à sa dame », le discours solennel précédait le fantasme ludique, la célébration politique d'un royaume fertile laissait la place aux métamorphoses jupitériennes d'un poète à l'imagination inépuisable. L'entrelacement des deux veines exalte dans une euphorie optimiste un âge d'or contemporain, un ordre idéal et festif, béni des dieux et couronné de tous les plaisirs, garanti par la monarchie et animé par la poésie. L'alliance entre *terribilità* et *venustà* est esthétique, car elle fait ressortir, sur fond de solennité, un parti-pris décoratif qui va de pair avec l'amour, la gratuité ludique, la *sprezzatura* enjouée que partagent l'institution monarchique et l'invention poétique. Elle est également signifiante : l'art de la variation, dont cette *ekphrasis* est une démonstration, rend visible les deux aspects de la souveraineté : la force, la loi et la puissance d'une part, la fécondité de l'autre. L'ode (et le recueil) associe deux figures de l'espace : le palais, et le lit. Le cadre politique et le lieu intime mettent en scène les deux facettes du roi, le monarque et le prince aimant, l'autorité et le désir qui en est la revivification par l'adhésion du corps.

3. Le tableau de Ronsard et l'épopée de Macé

L'ode suivante, la dernière du livre II, est dédiée à celui qui, en tant qu'historiographe, se trouvait alors en position d'exalter les hauts faits du roi et de les faire passer à la postérité. Dans ses annotations, P. Laumonier fait état du succès et de la reconnaissance dont jouissait Frère René Macé aux yeux de ses contemporains, qui comparaient sa *Chronique rimée* aux

épopées d'Homère et de Virgile¹³. Un tel engouement indique que le travail du chroniqueur n'était pas clairement distingué de l'écriture épique. C'est pourquoi l'ode II, 29 est écrite à la louange de la grande parole épique :

C'est là le vrai enfantement
De ta grave *heroique* Muse,
Laquelle enflée ne s'amuse
Qu'à deviser bien *hautement*
Mais moi petit et mal appris,
Aiant basse et povre la veine,
Je façonne avec grande peine
Des vers qui sont de peu de pris.

Ronsard voit dans l'œuvre du chroniqueur un programme de travail et une réussite à reproduire pour les poètes de la génération de Ronsard : il le livre à l'admiration de ceux qu'il appelle « nos Poètes » (v. 11). La posture d'humilité qu'il affecte d'adopter à l'égard de René Macé implique en réalité un implicite passage de relais. A la fin de l'ode, Ronsard érige Macé en initiateur, puisqu'il est celui qui a conduit les Muses en « Vandomois », la terre dont Ronsard a fait le berceau de sa vocation. Les deux compatriotes sont associés au même terroir et travaillent sur le même terrain poétique ; le jeune Vendômois compte s'accaparer la muse de Macé.

Les vers de Macé sont présentés comme un tableau épique, où la bataille navale a laissé la place à une scène représentant un combat de Charlemagne contre les Maures. Le contenu des *Chroniques*, annoncé par un verbe pictural (« Cependant que tu nous *dépeins* / Des François la premiere histoire ») est détaillé comme une *ekphrasis*, par des déictiques spatiaux : « *Ici* le More est abatu, / Et *là* le vaillant Charlemaigne... ». La modalisation du propos (« ce me semble ») souligne que l'éloge de Ronsard valorise moins le contenu des *Chroniques* que l'effet produit : une *impression* d'animation qui émerveille (« s'étonner ») et produit également un effet de révélation (« désensevelissant la gloire », v. 3). Les verbes de perception soulignent l'*enargeia* et la dimension spectaculaire des récits de Macé :

Je les enten deja tonner
Dedans le palais ce me semble
Et voi *nos Poètes* ensemble
D'un tel murmure *s'étonner*.

J'entrevoi deja la lueur
Des bien estincellantes armes
Chasser en fuite les gensdarmes
Et les chevaus pleins de sueur. (v. 9-16)

¹³ Voir t. II, p. 265, note 1.

D'une vision d'ensemble se détachent des intensités discrètes : une lueur, un grondement d'orage, des chevaux en sueur (dans « Des peintures », ce sont les Cyclopes qui font l'objet de ce détail)¹⁴ : ces effets de surgissement donnent un éclat dramatique un instant crucial, celui où s'accomplit une victoire providentielle. Il en résulte un effet de présence immédiate, de ravissement qui s'oppose à la conviction rhétorique. L'hypotypose met en évidence Charlemagne prêchant au milieu des combats :

Et là le vaillant Charlemaigne
Tenant le fer au poin, enseigne
Aus siens à *suivre sa vertu*. (v. 18-20)

L'*enargeia* épique manifeste donc le charisme du souverain, l'énergie efficace de sa *vertu* au plus fort de l'agitation de l'Histoire. Ce n'est pas un hasard si les vers de Macé sont censés être oralisés dans « le palais », séjour du roi. La parole épique se déploie dans un cadre d'apparat : c'est un spectacle exaltant la gloire du roi, et offert à l'assentiment de ses sujets. Ceux-ci sont invités à « suivre sa vertu », comme le cortège de l'entrée parisienne affirmait, dans une épigramme, vouloir « ensuyvre » le roi-Hercule, mû par sa force de persuasion.

Dans l'éloge de Macé et de sa poétique, le lecteur doit surtout reconnaître ce que Ronsard a fait dans l'ode précédente. L'ode « Des peintures » insiste fortement sur l'effet de vive représentation¹⁵ : dans ce tableau, « la couleur heureusement parfaite / A la Nature en son mort contrefaite » (v. 5-6). Le travail de l'illusion d'une présence est souligné : « Vous les diriez qui ahanent et qui suent » (v. 17), les indications sonores sont omniprésentes, depuis le vacarme de la forge jusqu'au fracas de la bataille où « Les flots batus des avirons qui sonnent / En tournoiant murmurent et resonent » (v. 77-78). En outre, il est significatif que, dans l'ode « Des peintures », la syntaxe vocative amorcée dans la première strophe ne soit pas rétablie à la fin du texte¹⁶. Contrairement à l'ode « A son licit », l'apostrophe initiale au tableau n'appelle aucune proposition principale. Le tableau est bien le thème de l'ode, comme l'était le lit. Mais quel est le prédicat le concernant ? En suspendant la médiation de l'apostrophe, l'ode produit directement la scène représentée, ce qui correspond au principe de la « vive

¹⁴ Ces détails sont conformes à ce que Ronsard préconisera dans la préface sur la Franciade « Au lecteur apprentif » : « Tu imiteras les effets de la nature en toutes tes descriptions, suyvnt Homere. Car s'il fait bouillir de l'eau en un chaudron, tu le verras premier fendre son bois, puis l'allumer et le soufler, puis la flamme environner la panse du chaudron tout à l'entour, et l'escume de l'eau se blanchir et s'enfler à gros bouillons avec un grand bruit, et ainsi de toutes les autres choses. Car en telle peinture, ou plutost imitation de la nature consiste toute l'ame de la Poesie Heroïque, laquelle n'est qu'un enthousiasme et fureur d'un jeune cerveau ». (Lm XVI p. 345)

¹⁵ Sur la question de la vive représentation et pour une analyse de l'ode II, 28 à partir de cette notion capitale dans la poésie de la Renaissance, voir la thèse d'A. Rees, *La poétique de la « vive représentation » et ses origines italiennes en France à la Renaissance (1547-1560)*, dir. J. Balsamo, Université de Reims (2011), p. 281-286.

¹⁶ Alors qu'elle l'était dans l'ode « A son licit » grâce au retour de la 2^e personne qui permettait de clore l'adresse au lit : « Hà que grand tort te font les dieus / Qui ne te logent en leurs cieus ».

représentation ». Si, à la fin, ne réapparaît pas l'adresse au tableau, c'est parce qu'on a oublié qu'il s'agissait d'une description : la scène est devenue vivante et parvient à exister de manière autonome dans l'esprit du lecteur. D'ailleurs, aucune indication spatiale n'apparaît dans la dernière strophe, alors que les précédentes comportaient toutes des déictiques qui rappelaient le schéma descriptif de l'énonciation. La scène finale, cérémonie d'entrée victorieuse du roi dans Paris, n'est pas montrée comme faisant partie d'un tableau : elle semble se dérouler directement sous les yeux du lecteur qui se trouve immergé dans l'euphorie de la victoire.

Le travail de Ronsard dans l'ode « Des peintures » et celui de Macé se rejoignent dans une recherche stylistique et ce rapprochement nous indique que « l'idéal du récit historique est bien l'imaginaire d'un tableau où il se condense et se résume¹⁷ ». Parmi les caractéristiques de l'écriture épique, Ronsard celles qui transforment le poème en image, qui extraient le récit de la temporalité de la lecture où le sens est différé, pour le situer dans l'instantané du tableau, le surgissement des formes. L'hypotypose est bien plus qu'un ornement incontournable de l'écriture épique : l'*enargeia* est promue comme l'essence même d'un grand art de la célébration monarchique. Plus saisissante qu'un trompe-l'œil ou qu'un décor d'entrée royale, elle est capable d'éblouir son lecteur mieux que n'importe quelle image, et de susciter ainsi l'adhésion à l'institution monarchique qu'elle célèbre. De l'*enargeia* du récit dépend l'admiration pour le roi héroïque, et de cette admiration découle la volonté de l'*ensuyvre*. Par le prestige de la vive représentation, le récit épique transforme une célébration de circonstance en une liturgie réellement efficiente. D'autre part, à la manière d'un tableau, l'épopée doit produire une image synoptique : l'*ekphrasis* de l'ode II, 28 transforme l'idée de la royauté en image et suscite la contemplation de cette idée dans son spectacle visuel et sonore. Qu'est-ce que la royauté d'Henri de Valois ? Le tableau nous la *montre* comme la réalisation terrestre de l'idée même de Providence, qui s'accomplit sous un double aspect : puissance du souverain et prospérité du royaume.

L'épopée, forme poétique la plus prestigieuse et la plus aboutie de l'aveu même de Ronsard, peut alors apparaître comme l'apparat monarchique suprême. Elle a une valeur de consécration et cherche à « assurer au mieux la vision du Prince¹⁸ ». Le pouvoir se

¹⁷ L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 148.

¹⁸ D. Ménéger, *Ronsard. Le poète, les hommes et le roi*, p. 146. D. Ménéger parle d'un « idéal politique et esthétique, sous-tendu par une symbolique de la communication directe » qu'il interprète comme une réaction face à la monarchie bureaucratique où le roi gouverne par l'intermédiaire de ses fonctionnaires. La thématique de la « lumière royale » vise à restituer la pleine visibilité du prince et, par là même, une mystique de la monarchie.

définissant, déjà au siècle de Ronsard, comme manifestation visible de la puissance (en témoigne le rituel des entrées), son essence réside dans l'ostentation. La représentation, au sens où l'entendait Louis Marin, est son *lieu*, au même titre que le palais ou la salle du trône. C'est dans cette équivalence que se situe l'épopée :

La représentation comme pouvoir, le pouvoir comme représentation sont l'un et l'autre un sacrement dans l'image et un « monument » dans le langage, où, échangeant leurs effets, le regard ébloui et la lecture admirative consomment le corps éclatant du monarque, l'un en récitant son histoire dans son portrait, l'autre en contemplant une de ses perfections dans le récit qui en éternise la manifestation¹⁹.

L'ode II, 28 est un programme iconographique, mais surtout poétique. Il ne s'agit donc pas seulement de rivalité entre les arts dans le cadre du *paragone* : ce que Ronsard définit ici, c'est sa propre poétique de la célébration, définie par deux aspects essentiels : d'une part l'art du contrepoint et de la variation, d'autre part la recherche d'un effet spectaculaire. L'ode « Des peintures » propose un modèle de représentation totalisatrice qui fait entrer un moment historique, le règne de Henri, dans un espace mythique, pour dévoiler au roi un destin impérial inscrit dans l'ordre cosmique. Tout le plan du grand poème de célébration monarchique que Ronsard ambitionne est ainsi esquissé. En traçant le dessin d'un tableau virtuel, le poète introduit le lecteur, en même temps que dans la forge des cyclopes, dans la conception du *disegno* poétique qui prépare le grand œuvre.

II. Tours et détours : les sinuosités de l'*Ode de la Paix*

La recherche affichée dans l'ode II, 28 annonce la poétique qui s'affirmera plus tard dans *Le cinquième Livre* : dédoublement des niveaux de représentation, réactivation, par le biais de mythes, d'une mémoire du monde destinée à éclairer l'événement présent, entrelacement des registres, fragmentation apparente qui invite à restituer une unité du discours. On retrouve tout particulièrement, dans l'*Ode de la paix*, des éléments mis en place dans « Des peintures » : le raccord entre un mythe et une geste humaine représentée sous la forme d'une navigation maritime houleuse, une réflexion sur la *concordia discors*, l'équilibre cosmique de la violence et de la paix, et sa traduction politique. Mais Ronsard rajoute à l'articulation verticale de différents niveaux une profondeur historique et temporelle permise par le développement d'un récit et d'une prophétie enchâssée. Il transfère ainsi dans une ode « à schème narratif » une structure explorée dans une ode descriptive, et sur laquelle il greffe le dispositif prophétique

¹⁹ L. Marin, *Le portrait du roi*, p. 13.

que Du Bellay avait utilisé en 1549. Dans la *Prosphonématique*, la prophétie des fleuves était adressée directement au roi et ouvrait dans le présent la vision d'un avenir, sans se préoccuper du passé. Dans l'*Ode de la Paix*, la prophétie émane d'une époque lointaine pour fonder le présent et lui assigner un avenir, selon « un itinéraire qui conduit de la gloire transmise à la gloire promise en inscrivant le futur de l'histoire dans le passé du mythe »²⁰. Cassandre fait surgir, sur un fond d'incendie, la monarchie française des tréfonds de l'histoire. Ronsard modifie donc le choix qu'il avait mis en œuvre dans *l'Avant-Entrée* de 1549, où toute forme de temporalité se trouvait annulée dans la coïncidence atemporelle du plan céleste et du plan terrestre. Dans cette première ébauche d'épopée, la complexité des stratifications multiples, qui jouent avec les repères temporels, insère en fait le roi dans un système organisé et régulé où le tout et les parties se répondent. Par-delà l'apparence désordonnée et sinueuse d'une ode où le principe de cohérence entre en contradiction avec celui de la diversité, Ronsard pose les fondements d'un poème récapitulatif de l'Histoire, et d'un nouveau statut pour la poésie.

1. La structure complexe de l'ode : ruptures et continuité

Publiée d'abord en 1550 sous forme de plaquette, sorte de supplément aux *Quatre premiers livres des Odes*, cette ode pindarique fut conçue pour célébrer le rachat de Boulogne aux Anglais qui l'occupaient depuis 1544²¹. Pourtant, pas une seule fois il ne sera explicitement question du traité avec les Anglais : les premières strophes, évacuant les circonstances, constituent un discours général sur la vertu du prince (« Toute roiauté qui dedaigne / L'humble vertu pour sa compaignie / Souvent dresse le front trop haut » v. 1-3). Ce discours cherche moins à édifier le roi qu'à le désigner à l'admiration de ses sujets comme un parangon de *royauté* vertueuse et de sagesse, un exemple de valeurs qu'il respecte et fait respecter. L'adresse initiale insiste sur la double nature du roi, entre immanence et transcendance, humanité commune et élection divine : le roi concilie le « double honneur » (v. 10) de sa vertu personnelle et de la faveur céleste. Parce que, par sa sagesse, il « double les

²⁰ N. Dauvois, « Du temps de l'ode au temps de l'églogue », art. cit. p. 20.

²¹ L'opération, commencée à l'été 1549 comme une conquête éclatante menée par l'armée royale, s'interrompt à cause des intempéries hivernales et s'acheva au printemps suivant par une négociation de Montmorency qui évita de reprendre les combats. Tout autant que l'entrée royale de juin 1549, cet événement militaro-diplomatique généra une abondante production poétique. Voir Du Bellay, *Chant triomphal sur le Voyage de Boulogne* et Baïf, *Sur la Paix avec les Anglois* ; ces deux poèmes, ainsi que l'ode de Ronsard, sont analysés conjointement par G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, op. cit., p. 109-118.

dons / Que Dieu lui baille » (v. 20), il est « décoré / Des biens et des vertus *ensemble* » v. 30-31). Aux biens spirituels répondent les biens matériels : « mainte félicité » rime avec « mainte cité » (v. 25-27). Cette profusion est ramenée à l'unicité du pouvoir souverain : « O Roi par destin ordonné / Pour commander *seul* à la France » (v. 7), de la personne royale (« *seul* prince décoré » v. 29) et de sa « couronne » (v. 28). La perfection royale est le fondement d'un hommage collectif (« Mais ce *bien* qu'ores tu nous fais / Veut qu'on t'adore *d'avantage* » v. 33-34). Dès les premières strophes, l'ode place la royauté dans une dynamique d'accroissement exponentiel. Le roi cristallise une abondance, incarne une plénitude et, à ce titre, représente l'objet idéal d'une poétique qui, on le verra, veut englober sa *copia* verbale dans une structure unificatrice.

Ce foisonnement poétique se manifeste dans la manière dont la parole se déploie sur plusieurs niveaux qui ne se superposent jamais exactement au découpage de la triade pindarique. La rhétorique épidiétique liée à la circonstance s'efface immédiatement dans un discours sentencieux qui considère la paix non pas sous l'angle de l'événement historique mais comme une valeur fondamentale de la monarchie, sur laquelle repose le consentement de la communauté des sujets au pouvoir de leur roi. Puis le discours d'éloge royal cède la place, dès la première épode, à un récit mythologique qui rattache l'événement célébré, la paix avec les Anglais, à un mythe de genèse où la paix, devenue divinité primordiale, met fin au chaos et donne naissance au monde organisé qu'est le cosmos. La transition entre les premières strophes encomiastiques et le mythe se fait par le prolongement inattendu du *topos* de l'âge d'or qui vient caractériser le règne comme une heureuse période de renouveau :

[...] on t'adore d'avantage
 Pour avoir fait reverdir l'âge
 Où florissoit l'antique paix.
 EPODE
Laquelle osta le debat
 Du Chaos. (v. 33-38)

Ici le *topos* du retour de l'âge d'or n'est pas seulement un motif ponctuel et conventionnel dans le discours de louange²² ; il fait basculer le poème, par le biais du relatif qui relance la phrase au mépris de la division strophique, vers un deuxième niveau d'énonciation, celui du mythe cosmogonique, dont le roi est provisoirement évincé²³. Le passé simple ouvre une

²² Sur la naissance et le développement de ce *topos* dans le cadre de l'art de cour florentin du mécénat médicéen au Quattrocento, voir E. H. Gombrich, « Renaissance and Golden Age », art. cit. Voir également *supra*, chapitre 1.

²³ C'est là un exemple du phénomène que N. Dauvois juge caractéristique de la poétique ronsardienne, ce « passage d'une poésie où domine une fonction rhétorique, où valeur d'enseignement et valeur mémorable se confondent, à une poésie où domine la fonction poétique, l'orientation de l'œuvre vers elle-même. » La rupture énonciative qui fait passer de l'éloge au mythe, emblématise l'émancipation de la poésie à l'égard « d'une

temporalité mythique mais la syntaxe qui, avec le relatif de liaison, rattache étroitement le mythe au présent du discours, suggère une continuité très forte entre l'action royale en faveur de la paix, et l'ordre cosmique originel qui se déploie alors. Le conflit politique et sa résolution sont pensés en termes de forces antagonistes, l'ordre et le chaos. Entre la paix déployée dans le cosmos et la concorde politique instaurée dans le royaume, il n'y a pas de différence de nature mais simplement de degré.

Après le mythe, vient un récit épique centré sur la fable troyenne. Le passage de l'un à l'autre se fait à nouveau avec une brusquerie surprenante, à la faveur d'un nouveau décrochement énonciatif souligné par un fort rejet strophique. Le sujet inversé est renvoyé au début de l'épode qui, au lieu de sa valeur habituelle de clausule, revêt ainsi un rôle d'attaque.

De l'un [le don de la paix] jadis [Dieu] honora
Les vieux peres du premier age,
De l'autre [la guerre] il aigrit la rage
Contre Ilion que devora
EPODE
Le feu Grec, quand mille naus... (v. 83-87).

Le récit épique n'est pas indépendant : il est le développement inattendu d'un exemple de la justice divine et oriente étrangement le déroulement de l'ode vers le thème de la guerre au lieu de la paix. Le fil conducteur est toujours le motif de l'âge d'or, « le premier âge ». Mais au lieu de développer le tableau idéal d'une humanité heureuse où se reflèterait complaisamment la France pacifiée de 1550, Ronsard choisit son antithèse et préfère une narration ancrée dans une temporalité historique. Les brusques décrochements lui permettent de jouer avec les attentes de son lecteur : à deux reprises, il lui fait miroiter la description de l'âge d'or qu'il lui dérobe immédiatement en lui substituant un mythe antérieur ou une période ultérieure. Différant toujours la peinture lénifiante des délices de l'âge d'or, Ronsard installe le lecteur au cœur d'une tension historique entre la paix et la violence, pour l'inviter à situer et à penser la monarchie au cœur de cette tension. A ce titre, la brusquerie poétique, qui amène les temporalités à se télescoper, a une valeur de révélation. En faisant découler syntaxiquement son fragment épique d'un mythe cosmogonique et d'un jugement divin, Ronsard inscrit l'action héroïque dans un plan providentiel et la relie à l'instauration d'un ordre juste. Il utilise les brusques changements énonciatifs qui, déjà chez Pindare, se font au mépris de l'organisation strophique, pour suggérer une unité supérieure qui n'est pas donnée d'emblée mais qu'il incombe au lecteur de recomposer. Les ruptures apparentes révèlent des continuités

rhétorique qui s'était subordonné mythe et poésie, avait fait des mythes créés par le poète le moyen d'illustrer ses propres lieux » Voir *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*, Paris, Champion, 1992, p. 3. Le mythe n'est plus utilisé comme ornement, allusion pour rehausser telle ou telle qualité, mais il vaut en soi, pour le sens universel qu'il véhicule. On sort des lieux de la rhétorique pour entrer dans l'espace virtuel de la fiction.

cachées à condition d'être attentif aux transitions paradoxales qui invitent à interroger le présent en fonction du passé, la paix par rapport à la guerre, l'ordre à partir du chaos.

La notion de paix, d'emblée déliée de tout ancrage événementiel, est étroitement rattachée à une réflexion sur la vertu du souverain et à une représentation de la *bonne* royauté en contrepoint avec la figure obsédante du mauvais roi, tyran arrogant « de son heur outrecuid[é] » (v. 4) ou prince discrédité par son péché « tant soit il mince / D'autant que mil' et mille yeus / Avisent la faute d'un prince » (v. 427-428). C'est dans cette tension entre souveraineté idéale et souveraineté dévoyée que se déroule cette ode monarchique. L'*Ode de la Paix* est en effet une ode *au* roi qui s'adresse à « [S]a majesté » (v. 22), c'est-à-dire à sa puissance souveraine et à la grandeur de sa condition²⁴. Tout converge pour construire l'éloge du monarque, dans un vaste poème dont chaque élément (discours moral, mythe cosmogonique, fable des origines troyennes) contribue à offrir au roi la représentation grandiose de sa majesté.

Il n'est donc pas anodin que, en 1552, lorsqu'il réédite l'ode de la Paix en tête du *Cinquième Livre des Odes*, Ronsard la prolonge par une ode « Sur ses ordonnances faictes l'an 1550 », célébrant les dispositions prises par le roi pour organiser le royaume²⁵. Les deux odes sont nettement reliées par leur destinataire royal (« A luy mesmes ») et par leur date (l'*Ode de la paix* est rebaptisée, en 1552, « Ode au Roy sur la paix faicte entre luy, et le roy d'Angleterre l'an 1550 »). Elles forment un diptyque qui salue le règne nouveau et veut accompagner l'accession d'Henri II à la fonction royale, une accession de fait après l'accession symbolique consacrée par l'entrée royale. L'an 1550 devient ainsi une date fondatrice de la souveraineté. L'ode V, 2 passe en revue quatre édits concomitants de la négociation de la paix avec les Anglais : l'un règlemente l'armée, l'autre l'étiquette vestimentaire (réservant le luxe aux plus hauts représentants de l'aristocratie), le troisième porte sur la monnaie et le quatrième est un édit gallican qui clarifie les prérogatives respectives du roi et du pape dans l'octroi des bénéfices ecclésiastiques. Pacification des frontières et législation intérieure sont les deux versants de l'autorité royale. A l'intégrité

²⁴ Ronsard préfère ce terme, propre aux empereurs romains, à celui de « Roi treschrestien », qui inscrit la monarchie française dans une étroite filiation à l'égard de l'Eglise. A propos du terme de « Majesté », A. Haran précise (*op. cit.* p. 125) que son emploi pour s'adresser au roi apparaît avec François 1^{er}, comme l'une des manières d'évoquer les prétentions impériales du monarque français, de même que la couronne fermée ou « couronne de Charlemagne ». Désigner le roi par le mot de « Majesté » « venait défier ouvertement Charles Quint qui s'était affublé du titre pompeux de *Sacratissima Caesaræ et Catholica Majestas* ».

²⁵ Voir l'analyse de cette ode par E. Buron, « Politique de l'ode. 'A Henri II. Sur ses ordonnances, faictes l'an 1550' (V, 2) », in D. Bertrand (éd.), *Lire les Odes de Ronsard*, Clermont-Ferrand, p. 17-29.

retrouvée du territoire royal répond la police instaurée par le roi dans son royaume²⁶. L'ensemble est structuré par une opposition entre l'avant et l'après, l'« auparavant » et le « dorénavant » : la prise en main par Henri II de son métier de roi consiste à restaurer un ordre qui s'était perdu. *Maître* de ses soldats, de ses évêques, des échanges économiques et de l'ordre social auquel l'édit vestimentaire restitue une lisibilité hiérarchique, Henri est pleinement souverain. L'éloge de l'*imperium* du nouveau prince s'inscrit dans la tradition de l'ode civique horatienne. Relativement brève, cette ode, dont la précision toute factuelle pourrait relever aussi bien du travail d'un chroniqueur, voire d'un juriste, contraste avec l'ode pindarique qu'elle complète. Cette différence permet de saisir la spécificité du grand lyrisme ronsardien et le rôle qu'il confère au mythe. Là où l'ode V, 2 argumente pour prouver, dans l'énumération des édits, qu'Henri II possède un charisme augustéen, l'ode V, 1 construit une fiction complexe pour représenter dans tout son éclat la *majestas* d'Henri. Ronsard ne veut pas seulement louer le roi pour ses talents d'administration et la rigueur de ses édits. Il veut formuler un programme monarchique dans les termes de ce vaste appareil symbolique que sont les mythes anciens. Le mythe doit révéler, au roi autant qu'à ses sujets, ce qu'est la mission sacrée d'un monarque, et parallèlement donner à la poésie sa forme idéale (une éclatante épopée) et au poète son statut (héroïque). Loin de se contenter d'être le conseiller qui félicite le roi pour la pertinence de ses décrets ou de ses choix diplomatiques, il entend être son initiateur, s'imposer à lui par l'ampleur de sa parole, de son savoir et de ses fictions.

2. La légende troyenne et le mythe national

L'enchâssement de la fiction épique dans l'*Ode de la Paix* répond à ce dessein d'élaborer un mythe national qui soit également un modèle de souveraineté. Dans cette perspective, Ronsard suit étroitement le schéma de l'*Enéide* dont l'intention, à en croire Peletier, résidait dans le

désir d'illustrer les choses Romaines, et singulièrement de célébrer les gestes d'Auguste. Pour à quoi parvenir, se pensa de devoir former en un Enée (estoc de la Royauté Romaine) un Prince sage et belliqueux : Et est là son général et principal projet d'invention²⁷

²⁶ E. Buron analyse l'utilisation que fait Ronsard, dans cette ode, du terme de « police » : elle désigne l'action législative du roi, mais toujours associée à l'idée de répression. Il en conclut : « L'ode telle que Ronsard la conçoit est liée à un âge d'or reconquis et à la paix. La notion de « police » assume ces idéaux, mais elle révèle aussi la force sur laquelle ils se fondent, et la violence approuvée à l'égard de tout ce qui est perçu comme un facteur de désordre », art. cit. p. 22

²⁷ *Art poétique, op. cit.*, I, 4 p. 234, « De la Composition du Poème en général : Et de l'Invention, Disposition et Elocution ».

Pour remonter à l' « estoc », c'est-à-dire la souche, de la royauté française, Ronsard choisit de reprendre le personnage tiré d'une vieille légende créée au VII^e siècle, celle de l'origine troyenne de la monarchie française²⁸. Francion, fils d'Hector, s'enfuit de Troie et fonde la ville de Sycambria sur les bords du Danube. De là, ses descendants traversent la Germanie et finissent par s'établir définitivement en Gaule. La légende est bien connue au moment où Ronsard compose son ode. Elle constitue la matière de la somme historiographique écrite par Jean Lemaire de Belges, les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie*. Ronsard s'inspire de son prédécesseur²⁹, tout en infléchissant le sens de la légende pour l'accorder à son projet de célébration monarchique.

a) *Lemaire de Belges : plaidoyer pour une concorde européenne des princes chrétiens*

L'ouvrage de Lemaire, conçu au début du XVI^e siècle, a été plusieurs fois augmenté et réédité. En 1549, il vient de faire l'objet d'une publication nouvelle chez Jean de Tournes, dirigée par Antoine du Moulin et dédiée à Antoine de Bourbon, duc de Vendôme, l'un des premiers dédicataires de Ronsard³⁰. D'abord conçu en 1509 à la cour de Bourgogne pour Marguerite d'Autriche, petite-fille de Charles le Téméraire et fille de Maximilien de Habsbourg, l'ouvrage se déplace ensuite vers la cour de France : le deuxième livre (1512) est dédié à la reine Claude et le troisième sera adressé à sa mère la reine Anne de Bretagne (1513). Trois princesses dédicataires, deux cours : il s'agit d'instruire les milieux du pouvoir en s'adressant plus particulièrement aux femmes « vaqu[ant] à leur gracieux et honnestes plaisirs et passetemps, entre lesquelz la lecture de divers volumes leur est familiere et bien

²⁸ Elle est racontée dans la *Chronique du pseudo-Frédégair*. Pour une approche globale de cette légende, son développement, ses variantes et ses enjeux selon les époques, voir l'ouvrage de C. Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, en particulier le chapitre I « Trojani aut Galli ? » p. 19-54 : « non contents de garantir l'ancienneté et le prestige de la nation comme ils l'avaient toujours fait, [les ancêtres troyens] étaient maintenant les garants de sa pureté ethnique et d'une solidarité nationale fondée sur le sang. Ils justifiaient le rang du royaume parmi les nations européennes et face à l'Eglise et à l'Empire. Alliances et guerres s'y trouvaient en germe dès les origines. Toutes les aventures extérieures pouvaient s'y enraciner, des croisades aux guerres d'Italie et aux prétentions à la domination mondiale ».

²⁹ L'œuvre de Lemaire n'est pas l'unique source possible de Ronsard : d'autres chroniqueurs avaient pu lui fournir sa matière. Jean Bouchet avait écrit sur les *Anciennes et modernes généalogies des rois de France* (1527). Frère René Macé avait continué la *Chronique française* de G. Cretin à partir de 1525. En outre, Ronsard pouvait connaître aussi les *Mémoires* de Philippe de Commines, chroniqueur des règnes de Louis XI et Charles VIII ; il rédigea en son honneur une épitaphe en 1554 dans le *Bocage* (Lm t. VI p. 37), peut-être motivée par la nouvelle édition de ses œuvres par Denys Sauvage en 1552.

³⁰ *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye, par maistre Jean Le Maire de Belges, avec la Couronne margaritique et plusieurs autres oeuvres de luy. Le tout reveu et fidèlement restitué par maistre Antoine Du Moulin*, Lyon, 1549. Les références au texte de Lemaire dans ce chapitre renvoient à cette dernière édition, consultable sur Gallica (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30784362k>).

decente »³¹. La fiction se place dans le cadre de l'*eutrapelia*, du loisir lettré. L'ouvrage affiche également son érudition humaniste. L'usage de la prose signale son caractère de discours savant : c'est un livre destiné à transmettre un savoir, à présenter les résultats d'une enquête d'envergure menée à partir de sources variées³².

La « noblesse féminine de ladite langue française³³ », envisagée dans son unité culturelle, est considérée comme le milieu où se forge l'éducation des princes. Le prologue dédié à Marguerite d'Autriche stipule que le récit des enfances du jeune Pâris peut servir à « l'instruction et doctrine d'un chacun jeune prince de maison royale³⁴. » Lemaire pense surtout au jeune « archiduc Charles d'Autriche et de Bourgogne », futur Charles Quint dont Marguerite, sa tante, assura l'éducation. L'ouvrage de Lemaire est donc apparenté, dans son ambition, à l'*Institution du prince chrétien* écrite par Erasme pour le même destinataire³⁵. On y trouve, dans l'attention portée à l'entente des princes européens, un esprit de concorde universelle³⁶. Lemaire ne manque pas de rendre hommage au rôle de médiatrice que Marguerite a joué entre les cours de France et de Bourgogne³⁷. L'entité géographique qu'il considère est censée effacer les antagonismes qui ont opposé le roi de France et les Habsbourg de part et d'autre du Rhin, et les rassembler dans un vaste territoire unifié par des ancêtres communs. Lemaire les invite à faire valoir ensemble, face aux Italiens orgueilleux de leur antique passé, une histoire commune. L'auteur entend en effet

éclaircir en ce langage François que les Italiens par leur mesprisance accoustumée appellent barbare (mais non est) *la tresvenerable antiquité du sang de nosdits princes de Gaule tant*

³¹ *Les Illustrations, op. cit.* p. 3-4.

³² Pour un récapitulatif de ces sources pour le moins hétéroclites, qui vont des auteurs latins et grecs aux Pères de l'Eglise en passant par Annius de Viterbe, voir Cl. G. Dubois, *op. cit.*, p. 35.

³³ *Les Illustrations, op. cit.* chapitre 1.

³⁴ *Ibid.* p. 2

³⁵ Ecrite en 1516, l'*Institutio principis christiani* définit le prince idéal par l'éducation complète qu'il a reçue, censée combiner les principes chrétiens et les connaissances humanistes. L'enseignement des grands auteurs gréco-latins devait assurer aux princes européens une culture commune propre à faciliter leur entente et à harmoniser leurs décisions. « En vertu d'une telle éducation, les princes seraient alors capables d'agir d'un commun accord pour la restauration de la paix universelle. » (R. Strong, *Art et pouvoir* p. 127.) La république des lettres, avec son culte des auteurs antiques, était indissociable d'une réflexion politique à l'échelle européenne : si tous les princes bénéficiaient d'une même éducation qui leur dispensait les mêmes modèles et leur faisait admirer les mêmes héros issus des textes de Platon, Cicéron, Sénèque et Plutarque, alors ils seraient animés d'un idéal commun qui les rendrait capables d'agir de concert pour la paix.

³⁶ Même si cette position utopiste n'est pas dénuée de sous-entendus favorables au Saint-Empire. C'est l'idée que défend Cl. G. Dubois au cours du chapitre qu'il consacre aux *Illustrations*, dans son ouvrage *Celtes et Gaulois, Le Développement littéraire d'un mythe nationaliste*, Paris, Vrin, 1972, p. 31-39. Il lit dans les *Illustrations* une « critique implicite et respectueuse à l'égard de la politique suivie par la Monarchie de France » (p. 32), en particulier ses menées belliqueuses en Italie qui lui font revendiquer le Milanais, duché officiellement considéré comme un fief du Saint-Empire, et affronter Ferdinand d'Aragon, grand-père de l'archiduc Charles, pour le royaume de Naples.

³⁷ *Ibid.* p. 3 « Elle par une merveilleuse félicité qui est don de Dieu, ha employé sa vertu, son sens, et sa diligence, avecques Monseigneur tresreverend, George Cardinal d'Annoise, Legat de France, à pacifier deux cheffz monarques, Princes et peres de famille desdites deux maisons, cestasavoir l'Empereur Maximilian le propre geniteur d'elle, et le Roy treschrestien Loys XII, à qui elle est conjointe par affinité de lignage »

Belgique comme celtique. Et en surplus mettre en lumiere des choses archanes et non vulgaires de l'histoire troyenne non touchee si a plein par autre quelconque qui par ci-devant ait escript en cesdicte langue³⁸.

La concurrence avec l'Italie vise surtout à réunir deux cours : « nosdits princes de Gaule tant Belgique comme celtique ». L'enquête de Lemaire est ainsi liée à un enjeu linguistique et culturel. Elle déplace dans le domaine de l'érudition historique la guerre de prestige et d'influence que Louis XII mène en Italie, et l'applique à une entité politique plus vaste que la seule monarchie française.

Dans cette antique généalogie qui remonte jusqu'aux fils de Noé, les Gaulois ont une place de premier plan. Lemaire de Belges ordonne le matériau légendaire en trois livres de construction strictement chronologique : la table des matières en recense consciencieusement chacune des étapes. Francus n'apparaît que dans le troisième. Les dix-huit premiers chapitres du Livre I s'appliquent à poser l'antériorité des Gaulois par rapport aux Troyens, dont l'arrivée sur les bords du Rhin ne serait en fait qu'un retour aux origines. Les Troyens sont montrés comme une branche du peuple gaulois dont le chef Dardanus se serait installé en Asie Mineure. Après la parenthèse du livre II essentiellement consacré à la guerre de Troie, l'enquête généalogique reprend à partir de Francus. Ce troisième livre, organisé selon une division tripartite, déploie une

généalogie historique en ligne masculine depuis Francus fils d'Hector de Troie jusqu'au treschrestien tressaint et tresdigne Empereur Cesar Auguste et roi des François Charles le Grand³⁹.

Lemaire met en avant la figure de Charlemagne, l'ancêtre historique commun des princes germaniques et français, le dernier des chefs charismatiques et consensuels après Noé, Osiris, Hercule de Lybie et Francus, et auquel le chroniqueur verrait bien comme successeur le jeune Charles, à l'époque petit-fils de l'Empereur Maximilien. Tout à la fois œuvre de cour et d'érudition humaniste, les *Illustrations* articulent un discours dynastique à une vaste compilation cherchant à construire une vision unitaire de l'humanité : le syncrétisme culturel du Livre I à lui seul en témoigne. Par la sinueuse continuité de la généalogie se trouvent réunis le monde biblique (les descendants de Noé) et le monde des légendes homériques (la fondation de Troie). Les Gaulois assurent la jonction entre les deux grâce à leurs ramifications et leurs migrations.

C'est cette histoire totalisante qu'Antoine du Moulin, rééditant les œuvres de Lemaire, dédie, au-delà d'Antoine de Bourbon le dédicataire désigné, à la belle-mère de ce dernier, Marguerite de Navarre dont Du Moulin était lui-même le valet de chambre. Son épître

³⁸ *Ibid.* p. 4

³⁹ *Ibid.* p. 271.

liminaire insiste sur les vertus de sa maîtresse, qui prend la place de Marguerite de Flandres et que son prénom autorise à s'arroger à son tour la *Couronne margaritique* de Lemaire, également contenue dans le volume de 1549. Du Moulin perpétue ainsi la destination première de la chronique de Lemaire, offerte à une princesse érasmienne, cultivée, sœur de roi, et choisie comme dépositaire d'un savoir érudit sur la naissance et le développement de la civilisation.

b) *La lecture de Ronsard : apologie d'une dynastie conquérante et souveraine*

Avec Ronsard, la nouvelle destination de la légende troyenne, qui cesse d'être un ouvrage de dames et d'instruction, en modifie l'esprit, sur fond de concurrence avec les Habsbourg : l'ode s'achève sur le vœu de voir prochainement « dont[ée] l'Espagne affoiblie ». C'est dans la perspective de cette rivalité politique que Ronsard reprend et condense le travail généalogique du 3^e livre des *Illustrations de Gaule*. Il ne recherche pas l'exhaustivité ; la méticuleuse érudition de Lemaire ne l'intéresse pas. Dans le matériau réuni par le chroniqueur, il sélectionne les éléments nécessaires pour héroïser la monarchie française. La légende à vocation universaliste qu'avait élaborée l'indiciaire de Bourgogne est façonnée en mythe de généalogie nobiliaire, où reviennent constamment les termes de « sang », de « race » et de « renom »⁴⁰. Francus y occupe la place centrale. Seuls sont mentionnés ses descendants les plus remarquables : parmi eux, « Jurois le valeureus / Lui né de [s]on sang » (v. 224- 225), Clovis, Charles Martel, Charlemagne (v. 251-256). Tous sont des conquérants, à l'image du légendaire Jurois, « Capitaine né / De [s]on sang, [...] / Entalanté d'aller conquerre / Quelque païs plus fortuné » (v. 122-124). Ronsard exalte l'orgueil dynastique en le cristallisant autour de la devise de Louis XII (« *Ultus avos Trojae* »), reprise dans l'injonction que Cassandre adresse à Francus :

Resuscitant par ton moien
L'honneur des tiens, et leur proësse
Aiant vengé dessus la Grece
L'outrage fait au sang Troien. (v. 115-119)

A l'opposé de la lecture proposée par Lemaire, la légende des Troyens est utilisée pour encourager les ambitions belliqueuses de la monarchie française. Les Gaulois, si importants dans la fiction des *Illustrations*, sont quasiment occultés dans le récit de Ronsard, sans

⁴⁰ Sur les notions de lignée et de réputation fondée sur l'honneur, essentielles pour définir la noblesse au XVI^e siècle, voir A. Jouanna, *Ordre social, mythes et hiérarchies dans la France du XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1977, et *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'Etat moderne, 1559-1661*, Paris, Fayard, 1989.

qu'aucun raccord entre les deux peuples ne soit établi. Ronsard se contente de mentionner « la Gauloise nation » comme aboutissement de l'errance des Troyens, territoire aussitôt dépossédé de son nom et rattaché ainsi à Troie :

Et là sera leur demourance,
Changeant le nom de Gaule à France,
Pour l'honneur de toi, Francion. (v. 233-236)

Plus loin, les descendants de Francus doivent fonder sur les bords de Seine une capitale dont le nom est un hommage au prince Pâris (v. 135-136). Tout est fait, dans le travail sur les noms, pour effacer de la mémoire ce qui ne rattache pas directement la monarchie française à ses origines troyennes. On ne trouve chez Ronsard, contrairement à Lemaire, aucune nostalgie de ce peuple unique, originel, qui aurait ensuite peuplé toute l'Europe. La fuite de Francion vers la Gaule n'est pas un retour aux sources ni une fusion avec l'origine. Quant aux Francs, dont Lemaire faisait les ancêtres communs des Habsbourg et des Valois, ils sont ravalés au rang des vaincus, assujettis aux Troyens : « Là, tes enfants donteront / Les rois *francs* d'obeissance » (v. 138-139). Le groupe adjectival « francs d'obéissance », à valeur d'oxymore, rend hommage à la fière insoumission des vaincus, désormais rapportée au compte des Troyens par le lien qui s'établit avec le nom de leur chef, Francus. Ronsard ne lui a pas encore attribué l'étymologie qu'il recevra dans la *Franciade* (*phéré-encos*, « portelance ») et, dans l'*Ode de la Paix*, ce nom le prédestine à transférer à la monarchie française la liberté souveraine du peuple Franc⁴¹.

Le destin des Troyens en terre gauloise est exprimé par le recours à une image botanique. La mission de Francus est métaphorisée par la plante déracinée qui s'épanouit dans un nouveau terreau. Le survivant de Troie « Dedans la terre occidentale / Doit *planter* de Troie le nom » (v. 105-106) ; il est incité à « *replanter* [sa] race » sur les fertiles bords de Seine (v. 147). Sa descendance est présentée comme une ramification évoquant l'Arbre de Jessé : « Mains rois de lui sortiront » (v. 241). Cette isotopie est proche de celle que Du Bellay, dans la *Deffense*, emploie pour évoquer le développement des langues. Celui de la langue latine s'explique par le travail des Romains qui,

en guise de bons Agriculteurs, l'ont premierement transmuée d'un lieu sauvage en un domestique : puis affin que plus tost, et mieux elle peust fructifier, coupant à l'entour les inutiles rameaux, l'ont pour echange d'iceux restaurée de *Rameaux francz*, et domestiques

⁴¹ En 1555, lorsqu'il fait rééditer les *Odes* dans une version enrichie, Ronsard place en tête du 3^e livre une ode au roi qui annonce à nouveau la *Franciade*, en résume le projet et réclame une commande royale pour le mener à bien. On y retrouve l'adjectif « franc » en relation avec le prénom de Francus, mais cette fois explicitement associé à une émancipation totale à l'égard de Rome, délivrant la Gaule de la tutelle impériale : « De ce vaillant Francus les faits je chanterois / Et pres de ses vertus les vertus je mettrois / Des Rois issus de lui, qui jusqu'aus Pyrenées / Et jusqu'aus bors du Rhin les Gaules ont bornées, / Et, braves, se sont faits par l'effort de leurs mains, / De tributaires, *francs des Empereurs Romains* ». (v. 89-94)

magistralement tirez de la Langue Grecque, les quelz soudainement se sont si bien entez, et faiz semblablement à leur tronc, que desormais n'apparoissent plus adoptifz, mais naturels⁴²

Dans le nom de Francus peut aussi se dessiner l'image du « rameau franc » pour représenter la rencontre d'un peuple, les Troyens, et d'une terre, la Gaule, qui n'était pas la sienne originellement. Chez Du Bellay, l'image de la greffe consiste à affirmer le statut éminemment culturel des langues qui se développent qui développent leur riche nature par la culture, l'appropriation de certaines caractéristiques des langues étrangères. Plus loin, l'auteur de la *Deffence* transpose la métaphore botanique à la langue française pour lui attribuer une capacité à l'abstraction qui la rend apte à traiter les sujets philosophiques habituellement réservés au latin : « si la Phylosophie semée par Aristote, et Platon au fertile champ Atique estoit *replantée* en notre Pleine Françoisse, ce ne seroit la jeter entre les Ronses, et Epines, où elle devint sterile⁴³ ». Dans la *Deffence*, l'art botanique valorise un modèle de *translatio* culturelle qui, refusant l'idée d'une hiérarchie naturelle entre les langues, affirme que chacune peut adopter les qualités de langues extérieures afin de développer ses propres potentialités et se perfectionner. Ronsard donne corps, dans la trame de sa future épopée, au versant politique de la *translatio* culturelle qui occupe Du Bellay. Dans les deux cas, le réseau sémantique de la transplantation sous-tend une « conception de la culture comme déracinement⁴⁴ », arrachement à la tradition. Parce qu'il ne peut y avoir d'essor civilisationnel sans déplacement et sans rupture fondatrice avec l'origine, la langue française ne peut se contenter de végéter en son état naturel : elle doit récupérer le patrimoine antique pour se développer. De même, Francus doit s'arracher à sa terre d'origine et à sa mère Andromaque pour fonder une dynastie féconde hors de tout cadre autochtone⁴⁵. Mais les modalités de cette acculturation ne sont pas les mêmes dans le domaine de la langue et dans celui de la politique. Sur un plan culturel, la concurrence avec l'Italie implique chez Du Bellay une captation des modèles antiques grâce

⁴² *Deffence* I, 3 « Pourquoy la Langue Françoisse n'est si riche que la Greque et Latine », éd. Monferran p. 81.

⁴³ I, 10, p. 102.

⁴⁴ E. Buron, *Du Bellay, La Deffence et illustration de la langue françoise, L'Olive*, Paris, Atlande, 2007, p. 168.

⁴⁵ Le processus horticole d'arrachement et de greffe sera repris par Ronsard dans les vers « Au lecteur » qui servent de préface à la section des *Poèmes* dans l'édition posthume des *Œuvres* : « Ainsi qu'un mesnager / Qui veut un vieil Laurier de ses fils descharger, / Prend l'un de ses enfans qui estoient en grand nombre, / [...] et le replante ailleurs, / A fin que ses ayeuls en deviennent meilleurs : / Apres avoir fouye en terre ceste plante / Bien loin de ses parens, elle croist et s'augmente, / Puis de feuilles ombreuse, et vive de verdeur, / Parfume le jardin et l'air de son odeur ». (Lm XVIII p. 283-284 v. 19-28). L'image permet d'expliquer comment on crée de nouvelles épopées en réutilisant certains épisodes des deux épopées anciennes, l'*Illiade* et l'*Odyssée*. On voit comment le schéma de la transplantation demeure jusqu'au bout fécond aux yeux de Ronsard. Dès 1550, l'épopée qu'il envisage de consacrer aux Valois ne peut que résulter de la greffe d'un morceau d'épopée étrangère, celle de la guerre de Troie. Le schéma qui raconte en 1550 la naissance mythique de la dynastie deviendra, trente-cinq plus tard, un schéma expliquant la conception du poème héroïque. Au moment où Ronsard écrit l'*Ode de la paix*, le diégétique et le métadiégétique ne font qu'un : les Valois et l'épopée coïncident absolument dans un projet de célébration monarchique.

auxquels se construit la dignité des lettres françaises. Sur le plan politique en revanche, la souveraineté absolue de la monarchie des Valois exclut toute forme d'héritage avoué venant l'Empire romain, fût-il de l'ordre du pillage comme dans la *Deffense*.

En se concentrant exclusivement sur la filiation troyenne au détriment de celle des Gaulois, Ronsard construit un mythe de *translatio* qui, au lieu de prolonger celle qui s'est déroulée depuis Troie (ou la Grèce) vers Rome, se déroule de manière strictement *parallèle* à la naissance de l'Empire romain. Les deux fondations sont alors indépendantes, donc sur un pied d'égalité. C'est dans la perspective de cette lutte d'influence⁴⁶ que Ronsard évacue les Gaulois de son récit. Conquis par Rome, ils finirent par se fondre dans l'Empire et disparaître en tant que nation autonome. Parler des Gaulois, même pour exalter leur piété, leur vaillance ou leur haut degré de savoir, eût été encore parler de Rome, indirectement mais nécessairement. Or l'étape romaine, dans l'histoire de la civilisation qu'adopte Ronsard, doit être ignorée. La *translatio* qui s'effectue sous l'impulsion de Francus via le Danube place la naissance de la monarchie française hors de la sphère romaine⁴⁷. Ce passé légitime l'émancipation présente de la France vis-à-vis du Saint-Empire, considéré comme le

⁴⁶ A. Haran p. 105 : « Plus que jamais par le passé, l'exaltation de la mission providentielle du roi Très Chrétien est soumise aux luttes de prestige entre les princes chrétiens et répond aux impératifs de la politique extérieure ».

⁴⁷ Ainsi s'explique peut-être aussi, dans l'ode 10 du *Cinquiesme Livre* « A Claude Ligneri », le renoncement au traditionnel voyage humaniste en Italie. Ronsard ne précise pas quel « âpre soin » (v. 49) le retient d'accompagner son ami dans cette sorte de *translatio* à rebours. Mais le jeune taureau qu'il prévoit de sacrifier au retour de Ligneri porte le blason d'Henri⁴⁷. Ce travail sur l'emblématique suggère que « l'âpre soin » du poète est lié à une forme de sacerdoce royal. Ce qui le détourne de l'Italie, c'est le culte monarchique dont il a la responsabilité. A défaut du voyage en Italie, il prétend se consacrer à l'élaboration de la *Franciade*. La rédaction du poème monarchique se déroule d'une manière *parallèle* au voyage de Ligneri, comme le signale la construction syntaxique :

Tu me diras à ton retour
Combien de lacz et de rivieres,
Leschent les murs d'un demy tour
De tant et tant de villes fieres :
Quelles Citez vont les premieres
En brave nom le plus vanté
Et par moy te sera chanté
Ma Franciade commencée
Si Phebus meurist ma pensée (v. 103-112)

Le sacerdoce royal se confond avec le travail de poète héroïque, et remplace par les rives du « Loyr » les paysages italiens chargés d'histoire et de prestige. Son poème de célébration contribue à conférer au territoire ancestral des Valois une dignité littéraire qui rend obsolète le traditionnel voyage sur les terres romaines. La conception de la *Franciade* se fait dans l'ignorance de ce qui se trouve au-delà des Alpes. Le voyage transalpin avec son ami consisterait, pour Ronsard, à reconnaître une dette et une continuité, dans son écriture, à l'égard de l'Italie, qu'il cherche au contraire à occulter. Rien ne doit subordonner le grand poème de la monarchie française, à un quelconque lien avec la géographie de l'Empire, qu'il soit l'antique Empire romain ou l'actuel Saint Empire. Les Alpes sont une séparation radicale que Ronsard refusera jusqu'au bout de franchir. Au contraire, tout le livre V semble tourné vers un au-delà de la Manche et vers une alliance entre la monarchie française et l'Angleterre. A Ligneri, l'ami parti vers l'Italie, répond la figure de Denisot, l'ami qui fait le lien avec les sœurs Seymour et la fleur de la jeunesse anglaise. Il n'est peut-être pas anodin que l'échantillon de la *Franciade* figure dans une ode qui célèbre la paix conclue avec les Anglais, promesse d'une alliance qui viendrait sceller l'achèvement du mouvement d'est en ouest inhérent à la *translatio imperii et studii*, et reléguer définitivement dans l'oubli l'étape romaine de ce mouvement.

prolongement moderne de la Rome impériale de l'Antiquité. En niant tout lien historique avec l'Empire, le poème refuse toute forme d'allégeance à l'égard de l'Empereur⁴⁸. La fable dynastique remodelée par Ronsard illustre le vieil adage, déjà exhibé sur le décor de l'entrée parisienne de 1549, selon lequel « le roi de France est empereur en son royaume ». Elle sous-tend une « leçon de droit public⁴⁹ » destinée à rappeler l'absolue souveraineté du roi de France dans les affaires de son royaume. D'ailleurs, le principal descendant de Francus s'appelle Jurois⁵⁰, et son nom découle peut-être d'un jeu étymologique sur le mot latin de *jus*. Jurois, « guide diligent », prend le relais de Francus pour conduire son peuple jusqu'aux lieux de la fondation définitive d'une nouvelle cité. Il prolonge l'œuvre émancipatrice qui a extirpé les Troyens des ruines de leur ville, par une œuvre juridique qui installe son peuple dans le cadre d'une institution politique parfaitement autonome.

Ronsard propose donc une version resserrée de la longue chronique généalogique développée dans les *Illustrations*. Il associe la fondation du royaume avec le destin d'une dynastie, de manière à faire contenir en germe, dans l'histoire des origines, la légitimation de la monarchie des Valois en son état présent de 1550 : sa puissance législative et ses visées hégémoniques, la transmission héréditaire du pouvoir, son ancrage dans le territoire. Il inscrit surtout le récit généalogique dans une prophétie, véritable marqueur du genre épique qui lui permet de s'extraire de la chronique pour entrer pleinement dans la fiction poétique.

3. Les prophéties : le rêve impérial des Valois

La descendance de Francus jusqu'à Henri est énoncée dans une double prophétie qui occupe l'essentiel du fragment narratif enchâssé dans l'*Ode de la Paix*. C'est donc moins le récit des combats et des épreuves qui intéresse Ronsard à ce stade de son projet épique, que le discours oraculaire dont ils découlent. La prophétie est un moment emblématique de l'épopée. Sur elle repose en partie l'*ordo artificialis* où Ronsard voit la spécificité du travail du poète par

⁴⁸ On peut même lire la première strophe et son discours général sur l'*hubris* (la « roiauté [...] son heur outrecuidée ») comme une critique implicite à l'égard de Charles Quint. L'outrecuidance, principal défaut d'un roi, faisait partie des *topoi* qui nourrissaient les discours français de blâme à l'encontre de l'empereur.

⁴⁹ La formule est extraite de la série des cours au collège de France prononcée par M. Foucault en 1976 et publiée sous le titre *Il faut défendre la société*, Paris, Gallimard-Seuil, 1997. Les premières pages du cours du 11 février 1976 sont consacrées à une analyse des implications juridiques du mythe troyen au XVI^e siècle (p. 101-106). Le paragraphe ci-dessous en reprend les principaux éléments.

⁵⁰ P. Laumonier signale que ce personnage, qui ne figure pas chez Lemaire, a été inventé par Ronsard.

rapport à celui de l'historien⁵¹. La prolepse prophétique, en formulant l'achèvement vers lequel tend le héros, programme la suite du récit. La partie, marqueur du genre, vaut aussi comme image du tout, ce qui est essentiel dans la perspective « publicitaire » de cette ode en 1550⁵² : Ronsard veut donner du livre à venir un aperçu qui soit aussi une vue d'ensemble. La prophétie lui permet de proposer un « échantillon » de l'œuvre entière⁵³. Elle est aussi une mise en scène de la parole poétique.

Ronsard superpose et recombine plusieurs moments de l'*Enéide*. Deux prophéties marquent en effet les temps forts du parcours d'Enée. La première, celle d'Hector en pleine nuit pendant la destruction de Troie, lance le héros sur les mers⁵⁴ ; dans l'*Ode de la paix*, elle est prise en charge par la Troyenne Cassandre qui, au cours d'une transe, donne à Francion l'impulsion du départ. Scandée par des déictiques spatiaux, cette prophétie insiste sur la trajectoire géographique et l'espace assigné à la refondation de Troie :

C'est là [sur le Danube], *c'est là, c'est où* tu dois
 Ploier les peuples sous tes lois
C'est où l'arrêt des dieux t'otroie
 Fonder une nouvelle Troie. (v. 111-118)
 [...]
Là, tes enfans donteront
 Les rois francs d'obeissance
 Et jusqu'au ciel porteront
 L'empire de leur puissance. (v. 137-140)

Cassandre annonce une forme de déploiement dans l'espace (« Jusqu'au ciel »), en même temps qu'elle indique une direction bien déterminée. La fondation de l'empire naît d'un mouvement d'expansion et de pérégrination orienté vers un lieu prédestiné, désigné par une volonté divine « Qui ja a borné [s]a place » à Francus et à son « troupeau pèlerin » (v. 127). Destination et prédestination se confondent pour le destinataire de la prophétie. Troie ne sera pas refondée n'importe où. La Gaule est une terre promise.

La seconde prophétie de l'*Enéide* est celle du chant VI, beaucoup plus longue, proférée par Anchise. Dépassant largement la destinée du héros, elle explique les théories de la métempsychose et ouvre une ligne de fuite qui fait apercevoir à Enée le prolongement politique de ses conquêtes : une nation glorieuse construite par les descendants de sa lignée. Au cœur de l'*Enéide*, proférée au terme d'une catapse, « cette parole est bien celle d'un

⁵¹ Voir la préface de la *Franciade*, Lm. XVI p. 5 : « Mon but est d'inscrire les faits de Francion, et non de fil en fil, comme les Historiens, les gestes de nos Rois ».

⁵² « Ainsi, l'Ode de la Paix fait un détour pour offrir un échantillon d'épopée, tout à fait comme, au cinéma, on présente le lancement d'un film nouveau » (T. Cave, « La muse publicitaire dans les *Odes* de 1550 », p. 15, dans *Ronsard en son IV^e centenaire*, tome 2, Genève, Droz, 1988, p. 9-16.)

⁵³ Ronsard emploie en 1572 le terme d'« échantillon » à propos des quatre premiers livres de la *Franciade* (Lm XVI p. 5)

⁵⁴ *Enéide*, Chant II, v. 268-298.

père : elle programme un destin et, par-delà, une descendance, qui est en harmonie avec la structure du monde⁵⁵. » Si Ronsard reprend la prophétie du père, en l'occurrence Hector, il ne la situe pas exactement dans le même contexte. L'apparition se déroule bien dans le cadre d'un hommage rendu à la sépulture paternelle, dans un acte de piété filiale comme dans l'*Enéide*, mais il n'y a pas de catabase, pas d'initiation préalable. L'ombre d'Hector se manifeste en Epire, lors d'un sacrifice effectué par Andromaque sur le cénotaphe de son mari. Ronsard reprend ici le passage où Enée, faisant escale à Buthrote, rencontre la veuve d'Hector rendant un culte à la mémoire de son mari, dans une Troie de pacotille, simulacre recomposé de la ville détruite⁵⁶. Mais c'est sa propre mère que Francus retrouve ici, amenée en exil pendant que lui-même a erré sur les mers. Dans l'*Enéide*, la prophétie paternelle du chant VI intervient à un moment de doute : au début du chant, un certain nombre de Troyennes, lasses de naviguer, ont incendié les vaisseaux pour imposer la fin du voyage et dissuader les compagnons d'Enée de poursuivre leur pérégrination au-delà de la Sicile. Mais Anchise rappelle à Enée le lieu assigné à sa mission : l'Italie. De même, chez Ronsard, la prophétie du père doit conjurer la tentation du fils de renoncer à son périple pour céder aux instances d'Andromaque éplorée. Hector rappelle à Francus que son destin n'est pas celui d'un vaincu se complaisant dans la nostalgie du passé, dernier rejeton d'une lignée déchue, mais qu'il a été choisi pour être un bâtisseur et un patriarche. La mère biologique est ainsi écartée de la fondation de la nouvelle lignée, au profit de la France, présentée symboliquement comme une figure maternelle (v. 256 « Etant mere d'un prince tel »). Ronsard souligne ainsi l'ancrage des Troyens dans une nouvelle terre, terre d'exil devenue terre mère, véritable patrie. Face au danger de repli sur la sphère privée incarnée par les femmes, les Troyennes dans l'*Enéide* ou Andromaque dans l'ode de Ronsard, « ce que le père prédit au fils⁵⁷ », c'est une dynastie et un royaume, une mission qui excède de bien loin son destin individuel :

Si le ciel m'a bien fait seur
Des paroles qu'il m'inspire,
Il [Jurois, descendant de Francus] aura pour successeur
Maint prince dinne d'empire.
[...]
Entre eus un Henri je voi. (v. 237-245)

Alors que « Cassandre ne nommait aucun roi français, [...] il faut le père pour nommer Henri II⁵⁸ » : la prophétie paternelle s'impose pour établir une généalogie mythique qui

⁵⁵ M. Jourde, « Ce que le père (Anchise) prédit au fils (Enée) : Prophétie paternelle et narration en France au XVI^e siècle » p. 119, in *NRRS*, 2003, N° 21/1 (« Dire le futur »), p. 107-120 (p. 108).

⁵⁶ *Enéide*, chant III, v. 294-355.

⁵⁷ M. Jourde, art. cit.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

illustre la loi salique de transmission héréditaire de la couronne aux héritiers masculins. En plaçant le nom d'Henri dans la bouche d'Hector qui s'adresse à son « fis » Francus (v. 205), Ronsard inscrit le roi dans une continuité dynastique reconfigurée par-delà les ruptures historiques ; il installe le souverain dans une temporalité héroïque. Les deux prophéties sont donc étroitement liées et se complètent. Cassandre initie, Hector « ratifie » (v. 273). La prêtresse est l'aiguillon, elle crée un mouvement et donne une direction en délimitant le nouveau territoire des Troyens ; le père institue la loi dynastique, il crée une lignée et lui assigne une histoire.

La première étape de cette histoire, au bord du Danube, durera « *deus cens ans* » (v. 214) mais, une fois le peuple troyen parvenu sur les rives de la Seine, « *Mille ans* borneront sa demeure » (v. 216). Le second chiffre donne à la prophétie des accents millénaristes, et une vocation messianique à la lignée issue de Francus. Mentionné dans *l'Apocalypse* (20), le *millenium*, règne terrestre du Christ après la chute de Babylone, suscitait depuis le Moyen Age de nombreuses spéculations. Il devait précéder la fin des temps et constituer pour les hommes une période de paix absolue grâce au maintien de Satan dans les fers. Ces spéculations furent d'abord religieuses. Dans son commentaire de *l'Apocalypse*, au XII^e siècle, le moine cistercien Joachim de Flore propose une conception tripartite de l'histoire où chaque période correspond à l'un des termes de la Trinité : l'âge du Père, associé à la Loi et à l'Ancien Testament, précède l'Age du Fils, celui de l'Amour prêché dans le Nouveau Testament. Cet âge doit conduire au règne universel du Saint Esprit censé « manifester, par la révélation désormais totale de la connaissance, la liberté des consciences qui ne peuvent plus errer et la paix universelle »⁵⁹. Les prophéties de Joachim de Flore, fondées sur une mystique des nombres et de complexes calculs à partir des chiffres de dates, ont connu une large postérité, chaque époque révisant les résultats chiffrés et interprétant les événements contemporains comme les signes d'un avènement imminent du dernier âge. Le joachimisme a donné naissance à plusieurs courants : celui d'un anarchisme spirituel, représenté par les anabaptistes au XVI^e siècle, et celui d'un messianisme politique nourri du mythe de l'Empereur des derniers jours⁶⁰. Ce souverain idéal, en établissant sur la terre un royaume unifié, pacifié et régi par une justice universelle, devait préparer la venue du Christ

⁵⁹ C. G. Dubois, *Mythologies de l'Occident, Les bases religieuses de la culture occidentale*, Paris, Ellipse, 2007, p. 450 dans le chapitre consacré à « L'attente du royaume : apocalyptisme et millénarisme ».

⁶⁰ Sur le développement du millénarisme et les différents mouvements qu'il a inspirés, voir J. Delumeau, *Mille ans de bonheur. Une histoire du paradis*, tome 2, Paris, Fayard, 1995. Pour une approche spécifique au XVI^e siècle, voir également *Formes du millénarisme en Europe à l'aube des temps modernes*, Actes du Colloque international de l'Association Renaissance, Humanisme, Réforme (Marseille, 10-12 septembre 1998), édités par J-R. Fanlo et A. Tournon, Paris, Champion, 2001.

avant le Jugement dernier. C'est par ce biais que le millénarisme est devenu une mystique politique associée à l'espoir d'une *renovatio* portée par un souverain charismatique. F. Yates parle de « mysticisme séculier » ou de « laïcisme mystique »⁶¹. A. Haran étudie le messianisme politique du XVI^e siècle, qui se traduit par l'attente d'un monarque apte à soulager l'humanité des fléaux et des misères :

Le discrédit des structures religieuses traditionnelles amena les contemporains à se tourner vers les autorités politiques en plein essor. [...] Plus que par le passé, le prince de la cité se vit investi d'attributs spirituels qui excédaient le champ restreint de ses fonctions temporelles [...] Le souverain était censé installer sur terre un ordre idéal comparable au règne millénaire de la sainte Eglise apostolique, qui devait durer jusqu'au retour en gloire du Christ⁶².

Ces aspirations alimentèrent les nationalismes politiques, chaque monarchie s'estimant fondée à exercer sa prééminence en Europe selon un modèle qui était celui de l'Empire d'Auguste dont le règne revêtait, d'après la tradition chrétienne, un aspect providentiel attesté par la naissance du Christ⁶³.

C'est l'image du monarque messianique, annoncé de longue date, que Ronsard veut donner de Henri II. Ce dernier est montré dans la prophétie comme accomplissant la vengeance des Troyens ; il rétablit l'honneur d'un peuple traitreusement anéanti et, en conjurant l'affront subi de la part des Grecs, fait évoluer l'histoire dans le sens d'une sortie de la violence :

C'est ce Henri qui batira
Les Pergames de notre ville,
Laquelle plus ne sentira
Le fer meurtrier d'un autre Achille. (v. 257-260)

Distingué au sein de la lignée, auréolé d'une luminosité particulière, il apparaît comme un rédempteur, un homme providentiel. En lui prédisant un empire, Ronsard pare son destinataire royal du destin providentiel associé à l'Empereur Auguste.

Mains rois de lui [Jurois] sortiront
Dont les vertus manifestes,
Parmi l'obscur reluiront
Comme les lampes celestes :
Entre eus un Henri je voi
Des meilleurs le meilleur roi,
Qui *finira* sa conquête

⁶¹ F. Yates, *Astrée*, *op. cit.*, p. 26.

⁶² A. Haran p. 101.

⁶³ « Depuis Virgile, apôtre du principat augustéen, l'Empire romain était considéré comme une institution politique à caractère universel, tendant à englober tous les hommes de la terre, illimitée dans le temps et dans l'espace – « Imperium sine fine ». Cette notion païenne de *dominus mundi*, propre à l'empereur, survécut au baptême de l'Empire romain. Avec la conversion de Constantin, une profonde dimension chrétienne fut ajoutée à la prétention impériale à l'universalité et à la suprématie mondiale. L'empire devint le garant de l'ordre chrétien voulu par Dieu, le défenseur de la *Civitas Dei* de saint Augustin, identifiée par le Moyen Age à l'Eglise catholique romaine. » (A. Haran, *op. cit.*, p. 63-64)

Es deux bords où le soleil
S'endort et fait son reveil
Panchant et dressant sa teste. (v. 239-250)

L'image du trajet solaire qui trace les limites du monde constitue une variation sur l'emblème d'Henri II et son orbe évoquant tout à la fois la terre, le soleil et le disque lunaire. Le verbe « finir » contient l'idée d'une finalité historique, d'un *telos* qu'il incombe à Henri, en dernière instance, d'accomplir sous la forme d'un empire. C'est pourquoi l'ode s'intitule « Ode de la paix au roi », et non « Ode au roi » : dans ce cas Henri serait simplement loué, alors qu'en réalité il reçoit une exigence : accomplir une prophétie qui, faisant de lui un élu destiné à venger les Troyens, l'invite plus largement à rétablir la justice parmi les hommes. L'idéologie impérialiste est réaffirmée, sous forme de vœu qui, dans la dernière strophe, appelle l'Empire en suggérant en filigrane la silhouette d'Alexandre le Grand :

Avienne aussi que ton fis
Survivant ton jour prefis
Borne aus Indes sa victoire (v. 495-497)

Ronsard exalte une ambition conquérante indissociable de la glorification d'une lignée chargée d'unifier le monde sous la tutelle de sa monarchie universelle⁶⁴.

C'est donc dans cette ode que se trouvent associés, pour la première fois, le rêve impérial des Valois et le projet épique de Ronsard. Comme le suggère M. Jourde, les auteurs du XVI^e siècle qui utilisent le motif de la prophétie paternelle invitent, par une sorte de mise en abyme, à s'interroger sur les questions de filiation littéraire et sur « la ressemblance du fils au père ». En patronnant son projet épique sur le modèle virgilien, Ronsard affiche sa volonté de construire un grand poème sur l'empire Valois. De même que, dans l'*Enéide*, la prophétie du livre VI permet de construire en miroir le destin d'Auguste et celui d'Enée – l'aboutissement reflétant l'origine, l'installation dans le Latium préfigurant et préparant l'Empire romain – de même Francus et Henri constituent l'alpha et l'oméga d'un vaste poème qui totalisera toute l'histoire de la monarchie française et affirmera sa grandeur. La prophétie vaut ainsi comme mise en abyme d'un projet indissociablement épique et encomiastique qui, dans la droite ligne du modèle virgilien, fait dialoguer les époques et tisse un lien entre le monde semi-légendaire des origines, et le monde contemporain. En montrant le présent comme la réalisation d'un oracle très ancien, l'ode accrédite les ambitions royales et donne au rêve impérial la consistance d'une mission supérieure.

⁶⁴ Dans le 3^e livre des *Odes* de 1555, Ronsard répartit ainsi le monde entre les trois enfants mâles d'Henri : à François, le dauphin, reviendra l'Europe tandis que Charles aura l'Asie (Ode 4, « A Monsieur d'Orléans », Lm t. VII p. 61) ; l'ode 5 est une prophétie de l'Afrique prononcée sur le berceau du jeune duc d'Angoulême pour affirmer l'allégeance du continent noir au prince né pour le gouverner.

4. Histoire et Providence

a) *Francus sur les mers : une allégorie du pouvoir*

La prophétie a lancé le héros sur les mers. Traitée brièvement dans deux strophes à vocation de sommaire, la navigation constitue néanmoins une part essentielle des aventures de Francion, à l'exclusion d'autres épisodes attendus comme le combat singulier, la description des armes ou le catalogue des héros qui l'accompagnent :

Forcé de la fureur des vens
Il connut la mer *par neuf ans*,
Tant Junon bruloit irritée
De voir Troie resuscitée. (v. 161-164)

A l'instar de l'*Enéide* ou des *Argonautiques*, épopées structurées par un parcours maritime, le poème héroïque qu'envisage Ronsard est pour une large part une *Odyssée*. Dans deux odes de 1555 dédiées au roi pour promouvoir à nouveau le projet de la *Franciade*, le périple maritime deviendra d'ailleurs la métonymie de l'épopée en gestation et des aventures du héros, qui est essentiellement un navigateur⁶⁵.

Les aventures d'Ulysse étaient particulièrement à la mode au début du règne d'Henri II. Elles avaient trouvé une illustration grandiose à Fontainebleau, dans la galerie d'Ulysse élevée à la fin des années 1530 pour relier plus commodément le château Neuf et le jardin des Pins. Ce lieu de circulation devint sous Henri II une salle d'apparat offrant aux réceptions royales un décor d'une ampleur inédite. La disposition des fresques de part et d'autre de la galerie suit la bipartition du poème homérique. Toute la partie nord de la galerie est consacrée à la navigation du héros grec, tandis que la paroi côté sud représente les épisodes de la reconquête d'Ithaque⁶⁶. La première fresque situe l'origine des aventures d'Ulysse, comme celles de Francus, dans le chaos de l'incendie de Troie, et les suivantes restituent chronologiquement les différentes étapes de son parcours. Le programme iconographique fut probablement élaboré à la fin du règne de François 1^{er}, à un moment où les écrits d'Homère avaient éveillé l'attention du roi et de son entourage⁶⁷. S. Béguin n'exclut pas

⁶⁵ Voir notamment Lm t. VII p. 10 : « Puis qu'il a donc trouvé le vent si à propos, / Ne le laisse languir en casanier repos / Aus rivages de Troie, ou sur les bors d'Epire, / Fraudé de son chemin par faute de navire, / Et par faute de gens, car ouvrier je suis prest / De charpenter sa nef ». Voir *infra*, chapitre 3.

⁶⁶ Sur cette galerie, détruite au XVIII^e siècle, voir l'ouvrage co-écrit par S. Béguin, J. Guillaume et A. Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Introduction d'André Chastel, Paris, PUF, 1985.

⁶⁷ Hugues Salel avait publié, à la demande de François 1^{er}, une traduction de l'*Illiade* et J. Peletier publia en 1547 la traduction des deux premiers chants de l'*Odyssée*, dont il envisageait une traduction complète.

que Jean Dorat ait pu y participer⁶⁸, ou du moins que son commentaire de l'*Odyssée* ait influencé les érudits qui, à la cour, élaborèrent le contenu du programme iconographique.

Hommage aux goûts du roi autant qu'aux enseignements de son maître, l'importance que Ronsard accorde au thème de la navigation dans son ode répond à une allégorie politique très répandue. Le navire est traditionnellement interprété comme une allégorie de l'Etat, et son pilote figure l'homme politique dont la prudence est mise à l'épreuve. C'est le sens que Dorat, dans son commentaire de l'*Odyssée*, donne à l'épisode du navire d'Ulysse détruit dans les écueils de Scylla. Jouant sur la paronomase entre *malus* et *malum*, il montre que le malheur qui frappe le mât est symptomatique des défaillances du chef :

A l'extrémité du navire, sur la poupe, se tient le pilote qui dirige tant le navire que l'Etat. Pourtant le mât [*malus*] heurta et fendit en deux la tête du pilote, ce qui indique que ce dernier manquait de prudence et de raison. Car un mal [*malum*] qui pèse sur la tête indique un manque de prudence et de raison, particulièrement chez les princes [...]. Les planches représentent les ordonnances, les décrets du peuple, les suggestions, et les tables où les lois avaient été inscrites : celles-ci, aux yeux des gens effrayés, sont pour ainsi dire mortes. Appesanti, il tombe de ces planches, il se retire de la place publique et, dans un tel désastre, il perd toute la fermeté de caractère dont il usait auparavant dans l'administration des affaires publiques. Le foudroiement du navire représente l'ultime destruction de l'Etat, sa ruine, sa chute⁶⁹.

La navigation associe étroitement la vertu du gouvernant et le sort de ses sujets, érigeant en exemple la constance du pilote dans l'adversité, ou au contraire dénonçant les conséquences collectives de ses faiblesses⁷⁰. Dans la fable de Francus, les obstacles traditionnels de l'épopée sont autant d'épreuves qui permettent au héros de se révéler digne de la mission fondatrice qui lui a été confiée :

Il courba les voiles au vent,
Tant et tant l'ardeur l'importune
De voguer après sa *fortune*
Pour le veil des Dieus esprouver (v. 280-283)

Ici le mot de « fortune » est à entendre au sens de destin, sort fixé par les dieux. En faisant des aventures de son pilote une épreuve qualifiante qui valide la prophétie le concernant, Ronsard subordonne l'odyssée de Francus à la notion latine de *fatum* : les errances maritimes sont conçues comme une illustration de la notion de destin. Son projet rejoint ainsi le modèle virgilien qui transforme l'épopée homérique en mythe de fondation : la gloire et la longévité

⁶⁸ *La galerie d'Ulysse, op. cit.* p. 98.

⁶⁹ *Mythologicum* l. 894 sq.

⁷⁰ Plus largement, Dorat voit dans *L'Odyssée* une exploration des modalités de gouvernement qui aboutit, conformément à ses convictions personnelles, à une nette valorisation du régime aristocratique, le plus équilibré de tous. Voir *Mythologicum* l. 180 sq « Pour le reste, il semble que tous les régimes politiques [*status Reipublicae*] aient été décrits par Homère. Car chez Alcinoos nous avons l'aristocratie, chez Eole la démocratie, le gouvernement populaire et chez les Lestrygons l'oligarchie, le gouvernement par un petit groupe de personnes ».

de Rome trouvent leur justification dans l'exemplaire destinée d'un homme sur lequel s'est porté le choix des dieux. A. Deremetz a montré que l'*Enéide* était régie par une « dialectique du *fatum* et de la *fortuna*⁷¹ », définie comme la relation qui « unit le destin du héros, dont l'accomplissement est nécessaire et prévisible, aux événements bénéfiques ou maléfiques, qui en jalonnent le cours, et qui tantôt le favorisent et tantôt le compromettent⁷² ». Cette dialectique entre le destin assigné par les dieux et les accidents de fortune qui en retardent l'accomplissement est aussi le principe qui sous-tend le déroulement des aventures de Francus. Malmené par « la fureur des vents », en bute à l'adversité, le Troyen n'en est pas moins guidé par une injonction divine. On note plusieurs mentions du dessein divin qui préside au parcours erratique de Francion : Cassandre allègue « le forçant veil des Dieus » (v. 149), Andromaque en retenant Francion « violent[e] le veil des Cieus » (v. 186), Hector révèle à son fils « la destinée » qui « au ciel [...] estoit / Par arrest déterminée » (v. 197-200). Le périple maritime est donc doublement révélateur, d'abord d'une Providence à l'œuvre dans l'Histoire (qui prend le relais du *fatum* virgilien), mais aussi d'une constance héroïque qui justifie l'élection dont le protagoniste a fait l'objet. L'adversité que représente la navigation a une valeur initiatique, pour le héros qui forge sa vertu et fait la preuve de sa valeur, et pour le lecteur qui découvre progressivement le sens supérieur de ces errances. Les vicissitudes subies ne sont qu'une surface au-delà de laquelle il faut décrypter une cohérence supérieure.

Le lecteur (et au premier chef, le Roi) découvre ainsi à travers les péripéties maritimes une conception finaliste de l'histoire. C'est tout l'intérêt de l'*ordo artificialis*, dont la navigation, au même titre que la prophétie, est emblématique. Ses tours et ses détours ignorent la linéarité chronologique pour mieux mettre en rapport une origine et un aboutissement, niant la notion même d'aléa, subordonnant la conjoncture à un destin, les soubresauts séculiers à un dessein providentiel, le transitoire à une instance éternelle. Les péripéties maritimes, par-delà leur multiplicité apparemment désordonnée, sont orientées par un *telos*, s'intègrent dans une unité supérieure où l'argument épique élaboré par le poète épouse étroitement le *fatum* édicté par les dieux.

Ne retenant de l'épopée antique que deux passages essentiels, la prophétie et la navigation, Ronsard révèle en les associant l'idée qu'il se fait du poème héroïque, forme totalisatrice dont le privilège est de donner à lire le sens providentiel de l'Histoire. L'épopée permet de raconter l'histoire humaine non pas du point de vue des hommes, mais du point de

⁷¹ A. Deremetz, « *Fatum et fortuna* ou la métaphysique du récit virgilien, p. 158, dans *L'imaginaire religieux greco-romain*, dirigé par J. Thomas, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1994, p. 151-166.

⁷² *Ibid.* p. 159.

vue de Dieu, pour lui attribuer un sens religieux. Le projet de célébration que Ronsard offre aux Valois est une représentation de l'Histoire où la fortune n'a qu'une place limitée dans le dessein cohérent qui gouverne le monde : « Le monde ne va pas, comme dit Epicure / Par un cas fortuit, mais il va par *raison*⁷³. » L'épopée, en montrant que l'Histoire n'est pas une succession aléatoire d'événements, révèle cette raison des choses, ce *telos* dont la monarchie tient sa légitimité.

b) La Fortune : le conseiller prudent et le monarque initié

La navigation de Francus donne donc au roi une image de son action dans l'Histoire, à la fois soumise aux vicissitudes et orientée vers l'accomplissement d'une mission supérieure. A travers les errances du héros épique, le roi est invité, comme dans la galerie d'Ulysse, à reconnaître sa propre destinée. L'élection de Francus fait écho à la sienne propre, énoncée dès les premières strophes : « O Roi *par destin* ordonné », « Dieu t'a donné / Ce double honneur *des ton enfance* ». Ce destin n'est pourtant pas exempt des fluctuations de la fortune :

Lequel [Dieu] (*après* la longue horreur
De Mars vomissant sa fureur,
Et l'âpre venin de sa rage
Sur ton país noirci d'orage)
Par l'effort d'un bras souverain,
A fait ravaller la tempeste
Et ardre alentour de ta teste
Un air plus tranquille et serain. (v. 11-18)

Ce qu'Henri a subi de la part de Mars au début de son règne est dit dans des termes métaphoriques qui rappellent les embûches semées par Junon sur le parcours de Francion. On retrouve en particulier l'image de la tempête qui perturbe la trajectoire du navire. Le roi n'est pas le seul à être sujet aux perturbations de l'histoire : Montmorency l'est plus encore. La disgrâce et la réhabilitation du connétable illustrent particulièrement la sentence commune sur les variations de la fortune⁷⁴ :

Nul n'est exent de la fortune
Car sans egard elle importune
Et peuples, et rois et seigneurs. (v. 369-371)
Mais tout ainsi que les flambeaus
Ou du souleil, ou d'une etoille
Tout soudain treluisent plus beaux
Après qu' ils ont brisé leur voile

⁷³ Lm X p. 71.

⁷⁴ Montmorency, tout au long de sa carrière, a servi les rois de France successifs. Malgré des périodes de disgrâce, il est toujours resté fidèle aux Valois. Sur la carrière d'Anne de Montmorency, voir Brigitte Bedos Rezak, *Anne de Montmorency. Seigneur de la Renaissance*, Paris, Publisud, 1990. Albert Willocx, *Anne de Montmorency, connétable de France*, Paris, La pensée universelle, 1995.

Ainsi apres ton long sejour [celui de l'exil loin de la cour]
Tu nous éclaires d'un beau jour (v. 375-380)

Cette sentence, amplifiée par une analogie climatique où les circonstanciels de temps illustrent un principe d'alternance, est certes un lieu commun à l'époque, mais elle renvoie aussi à un des points essentiels que développe Machiavel sur l'exercice du pouvoir, défini comme la capacité à s'adapter aux aléas pour en tirer le plus grand profit. Or Montmorency était à l'époque un lecteur assidu des œuvres de Machiavel. En 1544, Jacques Gohory avait dédié au connétable sa traduction du premier des *Discours sur la première Décade de Tite-Live*, et en 1546, Jacques de Vintimille lui adressait sa traduction du *Prince*, restée manuscrite⁷⁵. La version complète des *Discours* par Gohory parut en 1548. Le *Prince* ne circulera sous forme imprimée qu'en 1553⁷⁶ mais le contenu du traité était connu à l'époque, sans avoir encore soulevé la vague d'hostilité et d'indignation qu'il a suscitée à la fin de la décennie suivante⁷⁷. Rosanna Gorriss rappelle que « la fin des années 1540 est importante pour la réception de Machiavel en France, marquée par une sorte de fièvre qui voit à l'œuvre plusieurs traducteurs dans une sorte de concours ou de compétition⁷⁸ ». Il n'est pas impossible que Ronsard, dans ces vers, fasse allusion à un point central des écrits d'un auteur auquel Montmorency accordait un grand intérêt⁷⁹. Gohory, déjà, avait appliqué le thème de l'incertitude des choses humaines⁸⁰ au cas particulier de Montmorency et aux revirements du sort subis au cours de sa longue carrière. R. Gorriss note en effet que, « dans son paratexte manuscrit, le traducteur compare d'ailleurs les vies des héros liviens à la vie du connétable afin qu'il reconnaisse « les tours divers de *fortune ennemie de vertu*, qu'elle peut bien persecuter & affliger pour un temps mais non vaincre et deffaire du tout : voire luy sert

⁷⁵ Voir l'édition critique de Nella Bianchi Bensimon, 2005, consultable sur le site de l'ENS LSH ou à partir du site du Musée Condé de Chantilly.

⁷⁶ Par un médecin, Guillaume Cappel, et un avocat, Gaspard d'Auvergne.

⁷⁷ L'anti-machiavélisme, dont le livre d'Innocent Gentillet, *Discours contre Machiavel* (1576) sera l'ouvrage emblématique, ne commence véritablement qu'en 1559, avec la mise à l'index du *Prince* par l'Eglise. Il trouve son point culminant après le massacre de la Saint-Barthélémy qui, aux yeux des Réformés, découle directement de l'application par la monarchie des principes de Machiavel.

⁷⁸ R. Gorriss Camos, « Dans le labyrinthe de Gohory, lecteur et traducteur de Machiavel », *Laboratoire italien* [ENS Editions, En ligne sur Revue.org], 8 | 2008. (<http://laboratoireitalien.revues.org/80>) p. 5 de la version en ligne. L'auteur de l'article se fonde dans ce passage sur la thèse de W. H. Bowen, *Jacques Gohory (1520-1576)*, thèse université d'Harvard, Cambridge, Massachusetts, 1935, p. 136.

⁷⁹ En outre, la longue opposition entre la parole de vérité du conseiller, et la parole mensongère des flatteurs (« N'ecoute point les detracteurs / Et fui de bien loin les flateurs / S'ils veullent oindre tes oreilles / De fausses et vaines merveilles / Fardant sous vaine autorité / Le vain abus de leurs vains songes / Sutils artizans de mensonges / Qui vont pipant la verité » v. 429-436) fait écho aux considérations machiavéliennes sur la nécessité pour un prince de bien s'entourer (Voir notamment *Le Prince*, chapitre XXII « Des ministres d'un prince » et chapitre XXIII « Comment on doit fuir les flatteurs »).

⁸⁰ Voir par exemple dans les *Discorsi*, I, 6 : « Mais, toutes les choses humaines étant en mouvement et ne pouvant demeurer immobiles, il faut qu'elles montent où qu'elles descendent ». Trad. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, 1996.

comme la charge fait à la palme pour en fin la relever et exaulcer plus hault. » (Ms. n. 667, f. 1-1 v^o) »

Les théories de Machiavel, relayées par Gohory et confirmées par le vécu de Montmorency, attribuent à la fortune une valeur initiatique au sens où, dans l'adversité, se fortifie la vertu et se révèle le héros. Mais, dans cette perspective, la fortune n'est rien d'autre qu'un désordre immanent sur lequel viennent se greffer les rapports de force et des appétits purement humains et contingents⁸¹. Aucune providence ne se cache derrière le jeu des passions et du hasard. C'est pourquoi Montmorency, lecteur de Machiavel et fin stratège de la politique royale, incarne dans cette ode une certaine vision du pouvoir et de l'Histoire que le poète épique cherche à intégrer et à dépasser. Le prince de Ronsard n'est pas si éloigné de celui de Machiavel : pas plus que chez le Florentin, il n'est résigné face à la fortune, ni passif face aux bienfaits ou aux malheurs qui lui échoient. Précisément, la première antistrophe de l'ode félicite Henri d'avoir fait de sa vertu⁸² le complément indispensable des faveurs célestes. Ronsard valorise une image du roi actif, prince énergique et hardi, dont « l'effort de la main destre / Maniant le fer, est adestre / A briser l'horreur des dangers » (v. 404-406). Son habileté dans l'exercice de l'autorité témoigne d'une fine connaissance de la nature humaine⁸³. Une telle figure s'oppose à l'attitude contemplative et humble du prince chrétien, que Machiavel condamne comme une forme de faiblesse génératrice de désordre⁸⁴. Mais alors que Machiavel donne priorité à l'audace et à l'esprit de décision par rapport à la prudence⁸⁵, pour Ronsard la vertu de son prince ne se réduit pas à l'impétuosité de celui qui sait s'imposer face à l'adversité, comme César Borgia. La vertu de son prince se forge, à l'image de celle de

⁸¹ Voir *Discorsi*, p. 253, chapitre I, 37 qui explique le « *variare della fortuna* » auquel les hommes sont sujets : « car, les uns désirant obtenir davantage, les autres craignent de perdre ce qu'ils ont acquis, on en vient à des inimitiés et à des conflits, d'où résultent la ruine d'un pays et le triomphe d'un autre ».

⁸² *Le Prince* chap. 25 : « Le Prince qui s'appuie tout entier sur la fortune s'écroule aussitôt qu'elle change », p. 174.

⁸³ « Je courrai dire [...] / De quel soin prudent et caut / Ton peuple justement du guides / Apris au mestier comme il faut / Lui lacher et serrer les brides » (v. 402-410).

⁸⁴ Voir *Discours* II, 2 p. 299 : « La religion antique ne récompensait que les hommes couverts de gloire terrestre, tels les généraux et les chefs d'Etat. Notre religion glorifie davantage les hommes humbles et contemplatifs que les hommes d'action. Elle a ensuite placé le bien suprême dans l'humilité, la soumission et le mépris des choses humaines. L'autre le plaçait dans la grandeur d'âme, la force du corps et toutes les autres choses aptes à rendre les hommes forts. Si notre religion exige qu'on ait de la force, elle veut que l'on soit plus apte à la souffrance qu'à des choses fortes. Cette façon de vivre semble donc avoir affaibli le monde et l'avoir donné en proie aux scélérats. [...] Cela provient sans aucun doute davantage de la lâcheté de ceux qui ont interprété notre religion en termes d'oisiveté, et non en termes d'énergie. » La vie dans laquelle Andromaque, entièrement dévouée au culte de son défunt mari, en proie à une « pamoison » qui l'empêche de parler et « Aiant de pleurs la face molle » s'efforce de retenir son fils, à l'écart du monde, dans le souvenir d'un passé révolu, correspond à cette inertie contemplative que Ronsard récuse autant que Machiavel, parce qu'elle est contraire à l'idéal héroïque.

⁸⁵ Par exemple le pape Jules II, dans *Le Prince*, 25 p. 175 : « Jules II parvint donc, par son mouvement impétueux, à ce à quoi aucun autre pape ne serait parvenu avec toute la sagesse humaine. [...] Je pense assurément ceci : qu'il vaut mieux être impétueux que circonspect, car la fortune est femme ; et il est nécessaire, si l'on veut la soumettre, de la battre et de la frapper ».

Francus, dans les épreuves *envoyées par Dieu* pour le rendre digne d'une mission supérieure dont il détient le secret. Machiavel propose au prince d'aller contre la fortune par sa seule force et sa propre volonté dans une histoire purement immanente comprise comme le théâtre d'enjeux humains et pragmatiques. Ronsard, au contraire, met en avant la conjonction de l'action humaine et de l'action divine : « Puisse il [Dieu] encor *desous toi* [Henri] / Donter l'Espagne affoiblie » (v. 491-492). Le roi accomplit une volonté divine ; la grandeur du prince est permise par sa capacité à prendre connaissance des desseins providentiels pour accorder son action à ce schéma prédéterminé. Le monarque selon Ronsard est bien un héros, caractérisé par sa fougue et son ingéniosité, mais il est aussi un élu, initié aux secrets de Dieu⁸⁶.

Les strophes qui sont dédiées à Montmorency, ajoutant à la multiplication des strates de l'ode (discours, mythe, épopée) celle des destinataires (le roi, le connétable), sont une manière de moduler des thèmes machiavéliens pour les intégrer paradoxalement à une mystique de la monarchie. En interpellant le connétable, signataire de la paix, dans une grande ode sur le statut providentiel de la monarchie, Ronsard relie la circonstance politique à une mystique du pouvoir, il insère la position séculière et pragmatique du connétable dans une compréhension du monde unitaire et téléologique. L'*Ode de la Paix*, sans nier le désordre et l'instabilité des événements terrestres, entend les subordonner à un ordre supérieur dont la monarchie est dépositaire. S'adressant à un exemple accompli de la politique fondée sur l'adaptation à la conjoncture, l'intelligence diplomatique et la stratégie militaire⁸⁷, l'*Ode de la paix* cherche à articuler politique et sacralité, à situer l'exercice du pouvoir dans un ordre idéal non soumis aux contingences et aux revirements⁸⁸. Même si Ronsard ne renvoie pas de manière directe et explicite aux écrits de Machiavel, il juxtapose néanmoins deux points de vue : celui de Montmorency, tout humain et tributaire des circonstances, et celui de l'épopée,

⁸⁶ Voir à ce propos la conclusion que tire D. Ménager de l'importance accordée à l'initiation du roi : « Ce Prince ronsardien, c'est l'anti-Machiavel : non pas à cause de préoccupations vertueuses étrangères au Florentin. Chez Ronsard comme chez Machiavel, on peut observer un souci nouveau de l'autorité et de l'obéissance. Pour l'un comme pour l'autre, le prince règne autant par ce qu'il paraît que par ce qu'il est, et la politique est une scène qui se joue devant un public. Mais les mythes, chez Machiavel, appartiennent à une époque jugée révolue de la pensée politique. Le Prince, dont il trace le portrait, ne peut gouverner qu'à la condition de connaître avec précision une réalité toujours changeante. Celui de Ronsard communique d'abord avec les énergies du monde et ceux, dans le mythe, les représentent. » (*Ronsard, op. cit.* p. 157)

⁸⁷ Montmorency a conclu un pacte financier avec les Anglais à défaut d'obtenir la victoire militairement.

⁸⁸ On est ici au cœur de ce que G. Agamben, dans *Le Règne et la Gloire*, appelle « le dispositif providence-destin » (*op. cit.*, p. 197). Le *De consolatione philosophiae* de Boèce en est un jalon essentiel, puisque c'est avec lui que l'articulation de ces deux dimensions, transcendante et immanente, est introduite dans la théologie chrétienne : « Providence et destin, transcendance et immanence, qui formaient déjà chez Plutarque et Proclus un système à deux faces, sont désormais clairement articulées entre elles pour former une parfaite machine pour gouverner le monde. La génération et le mouvement de l'univers, explique Philosophie à son disciple, reçoivent causes, ordre et forme de l'esprit divin » (p. 197-198).

qui a accès à l'intelligence de Dieu. Le point de vue du grand dignitaire est dépassé par celui de son roi qui dispose, via le poète, d'une vision plus haute. Montmorency a offert au roi la paix ici et maintenant, Ronsard veut offrir au roi le sens supérieur de cet événement.

La paix qui donne son titre à l'ode, entrevue *hic et nunc* lors de la signature du traité avec les Anglais, est avant tout un principe qui oriente le monde. Associée, depuis l'Antiquité, à l'impérialisme augustéen, à la *pax romana* et au mythe de l'Age d'or, elle représente la vocation de l'Empire dont la *renovatio* est confiée, par la prophétie, à Henri. La prophétie inscrit donc l'institution royale dans une conception finaliste de l'histoire selon laquelle, pour la monarchie française, la violence doit s'achever en domination universelle. Une adresse à la paix confirme cette dimension messianique : « Ainsi la France t'attendait » (v. 333)⁸⁹. La signature du traité de Boulogne n'est rien d'autre que la preuve selon laquelle la monarchie réalise dans l'ordre de la société humaine une paix divine dont l'ode raconte la fable. Le poème héroïque, tel qu'il s'esquisse dans l'*Ode de la Paix*, est une manière de restituer une sacralité à l'Histoire à un moment où elle est humanisée par un auteur comme Machiavel. C'est contre une forme de sécularisation de l'Histoire que Ronsard écrit le mythe de Francus.

III. L'ode et le Livre

L'*Ode de la Paix* s'énonce à la fois comme une parole courtisane et oraculaire, se conçoit comme une structure ordonnée et un *furor* sauvage, oscille entre la totalité et le fragment, entre l'instant et l'*aevum*. Ces contradictions, qui pourraient apparaître comme les affres d'une œuvre en gestation, puisque l'ode est vouée à se prolonger dans une forme à venir, sont en fait les principes d'une poétique de la célébration qui se met en place dans les stratifications complexes de ce poème inaugural.

1. Le mythe de la Paix : l'ordre du monde

Enchâssant dans un récit mythologique la geste de Francus, Ronsard signifie que l'épopée dont il trace les contours n'est pas simplement un mythe de fondation ou une fiction généalogique, mais bien une étiologie et une remontée vers les principes du monde. Il conçoit

⁸⁹ Les différents décrochements et détours qui ont précédé s'apparentent alors à des procédés dilatoires destinés à faire expérimenter au lecteur l'attente fervente qui a sous-tendu le processus historique d'avènement de la paix.

son ode de manière à mettre en scène la « structure poétique du monde⁹⁰ » pour y insérer à la fois son héros et son roi. L'insertion de la prophétie, calquée sur le modèle de l'*Enéide*, s'articule avec un mythe cosmogonique qui suit de près le début des *Métamorphoses*, ce qui laisse penser que Ronsard cherchait à combiner les deux épopées de la latinité, pour créer un grand poème fondateur de la monarchie française. Ce que Virgile avait fait sur le plan politique, c'est-à-dire raccorder l'avènement d'Auguste aux origines les plus lointaines de la fondation de Rome, Ronsard l'élargit, comme Ovide, à un vaste projet étiologique dont la temporalité, au-delà de la tradition humaine, remonte aux origines de l'univers et à la généalogie des dieux⁹¹.

Les deux moments qu'il consacre à la paix sont révélateurs d'une pensée analogique qui considère l'ordre terrestre comme un reflet de l'ordre céleste. Tout commence avec un vaste tableau montrant le chaos dissipé par la paix, suivi par la constitution harmonieuse du cosmos avec séparation des eaux et des continents, danse des étoiles, voûte céleste (v. 38-82). Ensuite, après avoir laissé en suspens les aventures de Francion, le poète revient à la Paix et entonne un hymne : « O Paix heureuse [...] Je te salue, heureuse paix, / Je te salue et ressalue » (v. 301-350). La représentation mythique s'infléchit alors dans le sens d'une allégorie politique : « Tu es la garde vigoureuse / Des peuples et de leurs cités ». La paix est d'abord une puissance cosmique avant de devenir un principe de gouvernement.

Elle remplace, dans le mythe, le « mundi fabricator » des *Métamorphoses*⁹², lui-même inspiré du démiurge platonicien dans le *Timée*. Son action créatrice est ambivalente, entre violence et amour, démembrement et harmonie. Dans la cosmogonie qu'élabore Ronsard, le monde naît d'une séparation préalable présentée comme une sorte d'éventration :

Elle seule [la Paix] oza tenter
D'effondrer le ventre large
Du grand Tout, pour enfanter
L'obscur fardeau de sa charge.
Puis démembrant l'univers
En quatre quartiers divers
Sa main divinement sainte
Les lia de clous d'aimant. (v. 41-48)

⁹⁰ Fernand Halryn, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Ed. du Seuil, 1987.

⁹¹ Les *Métamorphoses* commencent en reprenant le mythe platonicien de la création du monde dans le *Timée*, puis le mythe hésiodique de la succession des âges dans *Les Travaux et les Jours*. Elles s'achèvent au livre XV sur l'assassinat et l'apothéose de Jules César, accompagnés d'une prophétie de Jupiter qui promet à Vénus et à la gens Julia une dynastie glorieuse grâce à l'œuvre du futur Auguste, fils spirituel de César. La naissance de l'Empire est ainsi rattachée à une volonté divine, d'abord dans le sang, puis par les lois : « Quand il aura donné la paix au monde, il tournera sa pensée vers le droit civil ; il établira des lois pleines de justice dont il sera lui-même l'auteur ; son exemple deviendra la règle des mœurs. » (Livre XV, v. 832-834, trad. G. Lafaye dans l'édition Budé, Paris, Les Belles Lettres, 1991)

⁹² Livre I v. 57, Les Belles Lettres, édition Budé.

Le mot « quartiers », qui désigne les quatre éléments, évoque aussi un terme de boucherie qui apparente cette genèse à un dépècement, situant ainsi la naissance du cosmos dans un déchaînement de sauvagerie archaïque. Ces images font écho aux spéculations ésotériques du platonisme et de l'orphisme concernant la création :

Chaque fois que l'Un suprême s'abaisse jusqu'au Multiple, on imagine cet acte de création telle une agonie sacrificielle, comme si l'Un était taillé en pièces et éparpillé. La création est ainsi conçue comme une mort cosmogonique, par laquelle la force concentrée d'une divinité est offerte et dispersée⁹³.

Pour assurer la cohésion des éléments qu'elle a séparés, la Paix « Les lia de clous d'aimant, / Afin de s'aller *aimant* / D'une paisible contrainte » (v. 48-50). Elle ordonne le monde selon le principe de la *concordia discors*. Ronsard traduit par « clous d'aimant » une expression de la IV^e *Pythique* mais, chez Pindare, les clous sont en acier (*adamantos*). Le choix « d'aimant » est un faux-sens volontaire fondé sur une paronomase ; il introduit le motif de l'aimant, emblème fréquent à l'époque de la notion de lien, amoureux et mystique⁹⁴. Si l'amour n'est

⁹³ E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. P.-E. Dautzat, Paris, Gallimard, 1992, p. 148. Voir également Plutarque, *De E apud Delphos*, trad. Flacelière, Paris, Les Belles Lettres, 1974 : « quand les transformations du dieu aboutissent à l'ordonnance du monde, avec les souffles de l'air, l'eau, la terre, les astres, l'apparition des plantes et des êtres animés, les sages désignent à mots couverts le changement qu'il subit comme étant un arrachement et un démembrement ; ils l'appellent alors Dionysos, Zagreus, Nyctélys et Isodaétès, [...] et ils racontent tout au long certaines morts et disparitions divines, puis des renaissances et régénérations – récits mythologiques qui sont autant d'allusions obscures aux changements dont je parlais. » (389 b).

⁹⁴ On retrouvera l'image de l'aimant dans l'Ode « A Michel de l'Hospital », v. 409 : voir infra, les pages de ce chapitre consacrées à l'analyse de l'ode V, 8. Sur l'utilisation du motif de l'aimant dans la poésie amoureuse de Ronsard, voir O. Pot, *Inspiration et mélancolie* p. 149. Le sonnet 13 des *Amours* de 1552 reprend l'image des clous d'aimant pour évoquer l'amant supplicié dans une sorte de crucifixion profane. L'aimant est également un symbole fréquemment utilisé dans le langage de l'emblématique. Voir notamment les *Emblemes ou devises chrestiennes* (1571) consultables sur le site <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FMOa005>. L'aimant représente l'amour qui relie le fidèle à Dieu ; le symbole illustre ici le principe théologique du salut par la grâce.



Comme le fer s'esleve par l'aymant,
L'homme est de Dieu par Christ tiré aussi.
Ne soit donc pas rien de soy presumant:
Car rien n'y a de sa nature icy.
Christ vray ayment en haut l'esleve ainsi,

pas ici une dynamique créatrice et principe premier (cet office est dévolu à la paix), il constitue l'élément de stabilisation une fois passée la brutalité nécessaire à l'instauration d'une harmonie⁹⁵. La paix est donc associée, en même temps qu'à un contexte de violence primitive, à une forme d'amour universel : « Car partout où voloit la belle / Les amours voloient avec elle » (v. 68-69).

Après la violence archaïque, la séduction d'une « douce force » (v. 52), après le démembrement du chaos, la composition d'un cosmos façonné, orné par une main démiurge : ce sont là les deux temps de cette cosmogénèse décrite en termes anthropomorphiques. A la maïeutique qui consiste à extirper du « ventre large » (v. 42) l'« obscur fardeau » de la terre (v. 44), succède l'élaboration plastique de cette « charge » d'abord informe, par laquelle l'univers prend des aspects humains (il est doté d'« yeux » v. 57 et de « bras » v. 56). La répétition du verbe « faire » (« fit bas tumber [...] et tournoier » v. 54-55, « fit dancier » v. 59), associée à des verbes évoquant un contour comme « alongea » et « courba », insistent sur le processus créatif qui s'apparente aussi à une orchestration chorégraphique :

Et d'ordre [la Paix] fit dancier aus Cieus
Le bal des estoilles coulantes.
La figure du cercle dit la beauté de cet *opus ornatus* :

Elle courba le large *tour*
De l'air, qui *cerne* tout autour
Le *rond* du grand parc où nous sommes,
Peuplant sa grande *rondeur* d'hommes
D'un *mutuel accroissement* (v. 59-65).

La perfection de ce monde nettement délimité va de pair avec une image de prolifération et d'abondance. La paix n'est pas seulement une force ordonnatrice : elle introduit dans le monde une dynamique de fécondité, qui se retrouve dans l'hommage rendu dans l'hymne à la « douce nourricière des hommes » (v. 333). Le monde est stable mais pas inerte, et sa profusion exige une constante vigilance pour maintenir un équilibre formulé en termes mécaniques (les contrepoids) et médicaux (les humeurs) :

C'est toi qui desus ton echine
Soutiens ferme cette machine
Medecinant chaque element
Quant une humeur par trop abonde,

Non sa vertu, ny oeuvre, ny merite.
Ce qui est sien, c'est mal qui Dieu irrite.
Bref, il n'a rien que par grace & merci.

⁹⁵ C'est ce qu'explique M. Ficin dans ses *Commentaires sur le Banquet de Platon*, éd. et trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956, III, 4, p. 165. Mais, comme le fait remarquer J. Céard, chez Ficin l'Amour est le principe unique, alors qu'il n'intervient que secondairement chez Ronsard, comme élément de dialectique entre les deux principes premiers que sont la Paix et le Chaos. (« Cosmologie et politique : la paix dans l'œuvre et dans la pensée de Ronsard, dans M. Dassonville (dir.), *Ronsard et Montaigne, écrivains engagés ?* University of Texas at Austin, French Forum, 1989, p. 44)

Pour joindre les membres du monde
D'un *contrepois* également. (v. 319-324)

Cette action thérapeutique prend aussi des connotations politiques. Le geste autoritaire par lequel la paix a fait cesser « le débat / Du Chaos » (v. 37-38) se prolonge pour assurer la pérennité de l'ordre créé : la paix impose l'« *obéissance* » (v. 313) des habitants du cosmos, dont « la vagabonde troupe / [lui] *obeist* » (v. 316). Le polyptote vient renforcer la notion de « puissance » (v. 314) exercée sur des sujets et consentie par eux au nom d'une dialectique subtile entre l'ordre et le mouvement.

L'ordre monarchique est ainsi à comprendre, dans cette ode, comme l'actualisation dans l'histoire des deux principes de violence et d'élaboration harmonieuse qui structurent le mythe de la paix. Si l'organisation cosmique procède du démembrement du chaos universel, on constate que la naissance de la monarchie française, dans le fragment épique, a pour toile de fond la dislocation de Troie (épode 2) ; les descendants de Francus s'imposent après une série d'actes violents et tranchants consistant notamment « à coups d'épée froisse[r] / Les rois des terres Alemandes » (v. 227-228). Cosmogénèse et épopée se développent à partir d'une situation initiale de violence et de destruction, usant ensuite des mêmes images d'enfantement : la Paix parvient à « effondrer le *ventre* large / Du grand Tout, pour *enfanter* / L'obscur fardeau de sa charge » (v. 42-42), tandis que les embarcations grecques, « *Grosses* d'horreur & de pene / *Enfanterent* mille maus / Au bord Troien » (v. 88-90), génération néfaste que les futurs rois de France devront conjurer par leur lignée « *Grosse* d'empires et d'honneur, / *Enfantant* triumphes, et gloires » (v. 265-266). Il s'agit bien de deux récits d'origine où l'engendrement de l'ordre, cosmique ou politique, naît dans la violence, et contre elle. Le recours à la force vaut comme éradication d'un principe désordre. L'enchâssement des aventures de Francion dans un mythe de la paix ne présente donc pas l'entreprise épique comme une « épopée de paix⁹⁶ » qui se voudrait entièrement vénusienne et anti-martiale. La lignée qu'inaugure Francion est d'abord guerrière, à l'image d'un roi fasciné par l'idéal chevaleresque, et conformément à un cosmos issu d'une violence archaïque⁹⁷.

⁹⁶ Voir à ce sujet l'article de Françoise Graziani, « De l'épopée chevaleresque à l'épopée de paix : contaminations et renouvellement du genre de l'Arioste à Marino », dans le numéro spécial de la *Revue de Littérature Comparée*, « Avatars de l'épique », préparé par G. Mathieu-Castellani, oct-déc. 1996, n° 4, p. 475-486. Ce concept ne fait son apparition qu'avec *L'Adone* de Marino, dédié en 1623 à Marie de Médicis, en liaison avec l'élaboration d'un nouveau modèle qui valorise un idéal policé plutôt qu'héroïque, proche de l'utopie pastorale de *l'Astrée*. Dans l'ode de Ronsard, la paix ne s'oppose pas à la guerre, elle l'intègre et la dépasse dans un mouvement dialectique.

⁹⁷ Dans cet imaginaire du démembrement et de la violence préalable à la fondation d'un ordre, on retrouve la tonalité qui, dans la *Deffence* puis dans les *Odes*, décrit en termes de pillage et de saccage le travail poétique d'importation des modèles anciens : des ruines de la littérature antique, dispersées, arrachées, assimilées puis réorganisées, naît une nouvelle langue apte à constituer à son tour un logos et une harmonie. Voir aussi la

Néanmoins, la phase de violence laisse place à l'élaboration d'une concorde. La danse des astres dans le cosmos prend une allure nettement mondaine dans le passage hymnique : au « bal des estoilles coulantes » correspond une fête de cour :

Tu nous rameines les jeux,
Le bal et l'amour des Dames,
Travaus mignars et plaisans
A l'ardeur des jeunes ans (v. 343-345)

La paix cosmique se traduit dans l'espace politique par une atmosphère de galanterie, la propagation d'un désir joyeux montré comme forme suprême d'harmonie civile. La paix, par sa proximité avec l'amour, s'apparente à une régénération sociale symbolisée par une jeunesse fougueuse qui, en 1552, sera l'un des motifs récurrents du *Cinquiesme livre* dans son ensemble : à la jeunesse troyenne de Francion et ses compagnons répondra celle des muses enfantines de l'ode « A Michel de l'Hospital »⁹⁸, celle des sœurs Seymour⁹⁹, celle de la jeunesse athlétique qui « s'amonceloit » aux jeux olympiques¹⁰⁰, toutes formes de jeunesse qui font écho à la « vieille jeunesse » (v. 411) du roi empreinte de sagesse et de mémoire. Une même force régulatrice et vivifiante est à l'œuvre à l'échelle de l'univers comme à celle du royaume. En outre, l'image de la gloire des souverains « Dont les vertus manifestes / Parmi l'obscur reluiront/ Comme lampes celestes » (v. 242-244) entre en résonance avec l'ouverture cosmogonique de l'ode marquée par l'image d'une illumination dans l'obscurité des premiers temps « qui aveuglait la lumière » (v. 40). La vertu royale reproduit une genèse et l'histoire du règne est replacée dans une métaphysique religieuse. L'action de la paix à la naissance du cosmos et l'action de la monarchie sur la terre se définissent comme un mouvement par lequel se répand progressivement la lumière sur le monde. Ainsi, « la paix est bien plus que la cessation des hostilités ouvertes : elle est l'état dans lequel la cité des hommes instaure ou restaure sa conformité avec l'ordre du monde¹⁰¹ ».

En effet, la paix n'est pas seulement l'absence de guerre ; elle est instauration d'une justice. Principe premier qui engendre le monde, elle est aussi la « composante d'un équilibre plus vaste¹⁰² » qui la situe dans une théodicée. La cosmogénèse aboutit en effet à une représentation du trône céleste. Divinisée, la puissance cosmique siège à la droite du « saint Monarque » (v. 70) et contribue à entériner, dans l'ordre humain, les sentences divines.

remarque d'O. Pot dans *Inspiration et mélancolie* p. 119 : il rapproche la « conflagration d'Iliou » de l'ekpyrosis des Stoïciens : l'embrasement général permet une palingénésie et de la destruction naît une nouvelle création.

⁹⁸ V, 8, v. 571.

⁹⁹ Ode dédiée aux trois élèves anglaises de N. Denisot qui supervisa le tombeau pour la reine de Navarre en 1551, intégrée en 1552 au *Cinquiesme livre*.

¹⁰⁰ V, 3, v. 193.

¹⁰¹ J. Céard, art. cit., p. 42.

¹⁰² A. P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard, op. cit.*, p. 356

Bénédictio accordée aux rois, elle est le signe de leur élection et de leur sacralité, tandis que la fureur guerrière, son principe contraire, est un châtement :

De l'un [la paix] les grands princes il [Dieu] oint
De l'autre [Mars] il les pique et les point. (v. 79-80)

Le principe cosmique devient alors instrument de la Providence qui détermine le devenir des souverains terrestres. Le roi désigné comme « messie » par l'onction que représente la paix accomplit dans l'histoire la justice du « saint Monarque ». Les deux justices, transcendantes et immanentes, se reflètent et se superposent : « Rien ici bas ne s'acompare / A l'équité divine et rare / Dont un monarque est revetu » (v. 422-424). Grâce divine accordée aux souverains vertueux, la paix terrestre devient une forme de munificence royale : le poète rend hommage à Henri pour « *ce bien* qu'ores tu nous fais » (v. 33) ; il ajoute, le félicitant d'avoir laissé agir Montmorency pour la paix : « tu nous aumones *ceci* » (v. 348). Le « nous » renvoie aux sujets comblés de bienfaits parmi lesquels se fond Ronsard, désignant au roi, par l'emploi des déictiques, le tableau d'un royaume prospère. La célébration de la paix s'inscrit donc dans la représentation d'un monde d'abondance où le pouvoir, divin ou terrestre, se définit par ses largesses et dont la fonction judiciaire s'exerce avant tout par la juste distribution des gratifications¹⁰³. Ainsi, le terme de « contrepois », employé pour caractériser l'équilibre cosmique engendré par la paix, est rappelé un peu plus loin par le verbe « contrebalancer » dans le discours qui rappelle au roi l'un des aspects de sa mission, l'équitable rétribution de ses sujets :

Et certes un tel serviteur
Merite que la main roiale
Contrebalance un bien grand heur
A sa diligence loiale. (v. 357-360)

La maxime, censée s'appliquer à la reconnaissance du roi envers Montmorency, représente Henri à l'instar du dieu juge qui, dans le tableau mythologique, attribue pour « juste récompense » (v. 69) à la paix une place d'honneur à sa droite, tandis qu'il réserve un siège infamant au dieu de la guerre et de la discorde. Sur cet exemple, le roi est invité à départager les bons et les mauvais serviteurs, à faire le bon choix entre le « conseil véritable » de Montmorency (v. 350) et les « sutils artizans de mensonges » (v. 435) que sont les flatteurs. Le discernement royal fonde l'équilibre politique conçu à l'image de l'organisation

¹⁰³ Voir A. Jouanna, *Le Devoir de révolte*, op. cit., p. 86. L'auteur examine l'évolution qui, depuis le XV^e siècle, avec la création d'une armée permanente en 1445, le concordat de Bologne en 1516 et le développement de l'administration, a multiplié les charges et bénéfices que le roi était en mesure d'accorder. « Cela explique que, pour le roi comme pour ceux qui l'entouraient, gouverner ait d'abord été donner. La principale fonction du souverain était la justice, et celle-ci était surtout conçue comme distributive, c'est-à-dire que, selon les idées communément reçues, elle consistait à donner à chacun selon sa qualité et son mérite. »

cosmique. Origine du monde, bénédiction divine, la paix est donc également la mission de la monarchie française par le biais de la fonction judiciaire qui est son privilège ; le règne d'Henri de Valois est conçu comme la manifestation d'une théodicée garante d'ordre et de stabilité générale.

Dans les jeux d'écho que l'ode ménage entre le passé mythique et le règne présent, Ronsard illustre ainsi les spéculations philosophico-politiques de son temps :

La vision d'une monarchie universelle englobant l'ensemble du genre humain s'inspirait de l'unité observée dans le cosmos. Soumettre la sphère humaine aux règles qui étaient censées régir le monde physique était l'aspiration de certains systèmes philosophiques en vogue à la Renaissance, en particulier dans les milieux ésotériques. La conformité entre microcosme et macrocosme, chère à la tradition hermétique, voulait qu'une relation de conformité existât entre l'ordre de l'univers et ses composants¹⁰⁴.

La structure de cette ode, jusque dans ses brusques décrochements, révèle l'articulation profonde de la cité au cosmos, de l'action politique et du dessein providentiel, du ballet cosmique des étoiles et de la fête monarchique. L'échelonnement des niveaux d'énonciation et de représentation (le discours d'éloge au roi / le récit mythologique/ le récit épique) épouse l'analogie structurante, à la Renaissance, entre le microcosme et le macrocosme. Ronsard révèle ainsi conjointement l'unité du monde et l'unité du texte au-delà de ses discontinuités apparentes.

2. La prophétie chantée par Cassandre et les « vers à la mode » pour le roi

Ronsard propose, dans l'*Ode de la Paix*, une double mise en scène de la parole poétique. Il situe l'énonciation de l'ode dans la réalité sociale qui définit les conditions de production de la poésie à son époque : le système du mécénat et les rivalités qu'il engendre dans l'entourage du pouvoir¹⁰⁵. Cette représentation se superpose à celle d'une parole inspirée qui révèle au roi le sens de sa mission, dans un face-à-face idéal où le mécénat est redéfini en liturgie qui sacralise le roi et son *vates*.

En même temps qu'il relaie des voix immémoriales, celles du mythe et celle de l'oracle qui jadis s'adressa à Francus, Ronsard se représente en courtisan qui s'adresse au roi *hic et nunc*, lui dédiant ses « vers à la mode » (v. 470), valorisant sa parole novatrice et porteuse de modernité. Il se définit comme « un esprit nouveau / [qui] Nouvelles chansons

¹⁰⁴ A. Haran p. 64

¹⁰⁵ Voir B. Petey-Girard, *Le Sceptre et la plume : images du prince protecteur des Lettres de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010.

apporte » (v. 439-440), ce qui le situe dans une optique de rénovation, en rupture avec une tradition, et en conflit avec ses tenants. La singularité d'une voix « hardie » (v. 367 et 413) qui se détache des autres est ainsi fortement soulignée. L'ode comporte des allusions très appuyées aux circonstances de la querelle avec Mellin de Saint-Gelais. Cette polémique est représentée par la métaphore du duel :

Il faut qu'en me parant j'évite
L'escrime de leur langue, vite
A tirer l'estoc dangereux. (v. 452-454).

Ronsard situe la naissance de la nouvelle poésie dans un contexte conflictuel qui décline sur un troisième plan celui qui a présidé à la naissance du monde et à la fondation de la monarchie. Il raccorde à la lutte immémoriale de la paix et du chaos sa propre carrière poétique et son contentieux avec les poètes de cour. Si le roi a bien écouté ce qui précède, il comprend que les ennemis dont se plaint Ronsard sont les avatars du discord que le Dieu de justice a su maintenir à l'écart de la paix bienfaisante, avatars également du « fer meurtrier » que les Troyens et leurs descendants ont dû affronter. L'harmonie originelle n'était pas une donnée spontanée mais a nécessité l'intervention d'une puissance qui a fait taire le débat et placé chaque élément à sa juste place. De la même façon, la nouvelle poésie ne s'impose pas d'elle-même dans une tranquille immédiateté : elle naît sur fond de tension, émerge dans des soubresauts qu'il incombe au roi d'apaiser. La certitude d'être prochainement réhabilité face à ceux qui ont dénigré Ronsard auprès du roi est exprimée dans des termes qui, sous couvert de s'en remettre à la justice divine, peuvent également définir l'institution monarchique qui régule l'octroi des faveurs :

Ce pendant l'innocent fait
Preuve de sa patience,
Sachant que Dieu tout parfait
A tout fait par sapience :
Lequel ne sauroit laisser
L'orgueil sans le *rabaisser*
Pour *hausser* la chose basse
Otant l'honneur d'un qui l'a
Il le *donne* à cestui là
Qui par raison se compasse. (v. 441-450)

Ce passage reprend les termes qui caractérisent habituellement l'action imprévisible et néfaste du hasard (« rabaisser », « hausser », « ôter », « donner ») pour les transformer en apologie d'une justice providentielle : l'image des hauts et des bas d'une fortune qui renverse les conditions et ruine les réussites n'est plus rapportée à une force inexplicable et aveugle, mais

au rétablissement des mérites de chacun par un jugement souverain¹⁰⁶. Dans cette représentation de la Providence, le roi peut reconnaître une allusion à sa propre politique de rétribution :

C'est à toi, Roi, d'honorer
Les vers, & les decorer
Des presens de ta hauteesse (v. 395-397)

Le mécénat royal, parce qu'il manifeste la clairvoyance du pouvoir, rejoue la théodicée originelle, et s'inscrit pleinement dans l'exercice d'une royauté providentielle¹⁰⁷. L'existence même de la poésie relève d'un ordre social fondé sur l'équilibre et la profuse circulation des richesses.

Cela implique pour le roi de savoir distinguer entre l'éminente dignité de la poésie et la bassesse courtesane, dans un acte de discernement où l'appréciation esthétique est inséparable du jugement moral :

Ton jugement connoit assés
Les vers qui sont bien *compassés*
Et ceus qui traînent une envie,
Et ceus qui languissent sans vie. (v. 461-464)

Par ses vers « compassés », cette poésie qui est ordre et mesure traduit parfaitement l'harmonie que la vertu du roi fait régner à la cour. Par l'énergie qui la distingue des vers qui « languissent sans vie », elle fait écho à la force d'un jeune prince déterminé. C'est pourquoi la reconnaissance que réclame le poète est plus qu'une affaire de faveur : en se définissant par la figure de « l'innocent » (v. 441), en s'indignant contre les vers viciés qu'il associe à des motivations vicieuses, Ronsard place sa poésie dans la perspective d'une haute exigence éthique qui, depuis le début de l'ode, est constamment rappelée au roi face au danger de la

¹⁰⁶ Au contraire, en 1561, dans « La Promesse » (publiée en 1563 dans une plaquette, Lm. t. XIII), lorsque la parole lyrique et l'éloge politique sont en crise, faute de la commande officielle tant attendue, Ronsard représente la parole royale par une allégorie de l'éloquence « piperesse » formant cortège avec « dame Fortune » « Qui sourde aveugle, sotté et sans raison aucune / Par le milieu du peuple à l'aventure alloit, / *Abaissant et haussant* tous ceux qu'elle vouloit, / Et folle et variable et pleine de malice / Mesprisoit la vertu, et chersissoit le vice ». (v. 87-92). La « majesté sainte » que la séduisante déesse « Promesse » porte au front (v. 15) n'est qu'une copie trompeuse de la grandeur qui fonde la dignité royale, et qui se trouve désormais discréditée par une parole fautive, vide de contenu véridique. A « l'inspiration » qui garantit la valeur de vérité de la parole dans les années 1550 répondra, dix ans plus tard, « l'enfleure » (v. 67) d'une rhétorique mensongère qui témoigne d'une interrogation profonde sur le sens, celui des mots visiblement déliés des choses et des actes, et celui du monde dont la royauté n'est plus la vivante représentation, puisqu'elle ne garantit plus la distinction entre le bien et le mal, le vice et la vertu, et que les valeurs sont désormais renversées. La monarchie n'est plus un rempart contre l'arbitraire du monde.

¹⁰⁷ Le pouvoir royal est pensé sur le modèle du gouvernement divin du monde : Voir encore G. Agamben, *Le Règne et la Gloire*, op. cit., p. 201 : « L'activité de gouvernement est tout à la fois providence qui pense et ordonne le bien de tous, et destin qui distribue le bien aux individus en les obligeant dans la chaîne des causes et des effets. De cette manière, ce qui est sur un plan, celui du destin et des individus, apparaît comme incompréhensible et injuste reçoit sur l'autre son intelligibilité et sa justification. La machine gouvernementale fonctionne donc comme une incessante théodicée, où le Règne de la providence légitime et fonde le Gouvernement du destin et où celui-ci assure et rend efficace l'ordre établi par celle-là ».

« faute » (v. 427). Le poète assigne à sa parole une valeur de vérité, un sens authentique et fiable, conforme à l'ordre de l'univers, apte à accompagner le roi dans ses décisions. Si le roi est bien le monarque qui « commande seul », sa volonté est préservée de l'arbitraire tyrannique parce que ses décisions sont en accord avec la volonté divine et l'ordre inscrit par Dieu dans le monde. L'ode rappelait, dès les vers inauguraux, les écueils d'une royauté qui, présomptueuse et ignorante de la vertu, « Court vague, sans estre guidée / De la clarté qui lui défaut ». Le roi a besoin d'une parole pour l'orienter. Ronsard le loue d'avoir « *creu* Monmoranci / Et son conseil veritable » (v. 349-350), et le met en garde contre la rhétorique spéculaire de la flatterie qui le « force à croire / Qu'un blanc habit orne un corbeau / Ou bien que la nege soit noire » (v. 458-460). Le poète entend occuper auprès du roi une place parallèle à celle du bon conseiller et de sa sagesse immanente. Le haut dignitaire suggère au roi ce qu'il doit *faire*, dans les affaires immédiates du royaume ; le poète révèle au roi ce qu'il *est* de toute éternité. Dans les deux cas, ils fondent son autorité et participent au mystère de sa souveraineté.

La parole prophétique inscrite au cœur de l'épopée vaut comme mise en abyme de la fonction initiatique dévolue à la poésie. Cela passe essentiellement par la figure de Cassandre, dont l'intervention est rehaussée par une mise en scène spectaculaire : la prophétesse s'exprime au cours d'une transe violente, « comme toute insensée, / Son corps tremblant çà et là » (v. 96-97), « l'estomac chagrin et felon » (v. 152), « nuds piés et toute echevellée / Sous la courtine d'Apollon » (v. 155-156). Elle présente donc toutes les caractéristiques du *furor*. Ronsard ajoute à ce premier modèle d'énonciation oraculaire, créateur d'effroi sacré, celui de l'apparition du spectre. La prophétie d'Hector émane d'une ombre impressionnante « de quinze brasses » (v. 190) ; son « horrible parler » (v. 196) qui s'élève dans une atmosphère lugubre (« Lors la tombe en deus s'ouvrit / Et l'obscur de ses crevaces / Hors des enfers decouvert » v. 187-189), nous ramène aux révélations de la Sibylle dans *l'Enéide*. Pourtant, dans *l'Enéide*, la Sibylle mugit¹⁰⁸. Dans *l'Ode de la Paix*, la prophétie de Cassandre, comme celle de l'ombre paternelle, est introduite par le verbe « chanter »¹⁰⁹, auquel répond à la fin du poème la voix d'un poète qui veut relayer celle de la Parque qui « Avoit **chanté** dès mainte année / Qu'un si grand Prince seroit né » (v. 417-418). Les « nouvelles chansons » (v. 440) se

¹⁰⁸ *Enéide*, chant VI, v. 98-101 : « Talibus ex adyto dictis Cumaea Sibylla / horrendas canit ambages antroque **remugit**, / obscuris uera inuoluens : ea frena furenti / concutit, et stimulos sub pectore uertit Apollo ». (« C'est en ces mots venus des profondeurs du sanctuaire que la Sibylle de Cumès projette sur l'avenir d'effrayantes énigmes ; elle les mugit dans l'antre, enveloppant d'obscurités l'annonce du vrai ; tel est le frein dont Apollon secoue sa fureur, l'aiguillon qu'il tourne et retourne dans sa poitrine », trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1993).

¹⁰⁹ V. 100 : Le fils d'Hector appela / Pour lui **chanter** sa pensee. V. 196-7 : « Une vois s'ouit par l'air / Dont le horrible parler / **Rechanta** la destinée ».

placent ainsi dans la continuité d'une parole très ancienne qui est mise en scène dans sa fable. Au cœur de l'épopée, la prophétie est une représentation de la conception que le nouveau poète se fait du lyrisme ; cette conception correspond « aux tentatives des textes du XVI^e siècle de s'oraliser ou, ce qui revient au même, de se présenter comme des énonciations animées »¹¹⁰. Loin du divertissement de cour, d'un art léger où la virtuosité de la forme n'a d'égale que la futilité du sens, Ronsard définit sa poésie comme un discours oraculaire, un jaillissement dont la violence atteste la valeur de vérité.

Le rapprochement entre poésie et prophétie reprend un discours néoplatonicien dont Peletier du Mans se fait le relais dans le 2^e chapitre de l'*Art Poétique* :

Platon [...] estime tant cette fureur : qui est une certaine impétuosité, assaillant l'esprit de l'homme : Comme s'il voulait prendre la Poésie pour une Prophétie : en laquelle, quand il y a de l'artifice, cela sent son humanité, c'est-à-dire, sa curiosité et son affectation¹¹¹.

Cette définition platonicienne du *furor poeticus* implique une recherche du tour spontané dont le meilleur exemple se trouvait alors chez Pindare, dans son usage très libre de la strophe, sa syntaxe abrupte et heurtée. C'est ce que Ronsard imite dans l'*Ode de la Paix*, avec de nombreuses discordances entre le schéma strophique et le déroulement de la phrase¹¹². En ne faisant pas coïncider la phrase et son moule formel, en ne subordonnant pas à la forme l'énoncé du sens, Ronsard donne à sa parole ce que J. Lecointe appelle un « tour improvisé » qui constitue « la caractéristique majeure du lyrisme inspiré »¹¹³. Cette apparence de naturel est en effet « considérée comme la forme la plus authentique de l'inspiration divine »¹¹⁴. Elle est le privilège des prophètes qui parlent sans contrôler leur discours. Elle constitue surtout une rupture avec le modèle poétique des grands rhétoriciens et des marotiques où le jeu formel primait. Ronsard met en scène le flux d'une voix qui l'emporte sur toute contrainte préétablie. Au lieu de la répétition d'un même schéma, il joue sur la discontinuité qui donne de l'énergie et du souffle, qui anime le discours. La parole, vive, ne se laisse pas enfermer dans un cadre mais se développe selon sa propre nécessité et son propre élan. Les

¹¹⁰ T. Cave, *Cornucopia, op. cit.*, « Improvisation et inspiration » p. 180.

¹¹¹ Ed Goyet p. 227.

¹¹² On a déjà relevé la relance de la première épode sur un relatif de liaison, procédé qu'on retrouve au début de la strophe 8 pour amorcer l'éloge de Montmorency :

Aiant creu Monmoranci

Et son conseil veritable

STROPHE 8

Lequel mettant en évidence

Les sains tresors de sa prudence [...]

Ne s'est jamais acompagné

Quant à l'enjambement entre l'antistrophe et l'épode 2, au moment où le récit mythologique devient exemple historique, il se reproduit entre l'épode 6 et la strophe 7, avec le rejet de l'adverbe « diversement ».

¹¹³ *L'Idéal et la différence* p. 328.

¹¹⁴ *Ibid.*

débordements vont de pair avec l'obscurité et la difficulté revendiquées dans la préface de 1550 : c'est une manière de parler une langue autre, et de produire un effet d'étrangeté mystérieuse, fondamentalement différente de la parole ordinaire ou du discours rhétorique. Dans le *Quintil Horatian*, B. Aneau reprochait à Du Bellay d'« étranger la poésie » ; c'est exactement ce que fait Ronsard, à escient, lorsqu'il dérouté le lecteur dans les sinuosités de la structure pindarique et l'obscurité des références. Si le sens échappe partiellement, alors restent les effets d'incantation. L'étrangeté est archaïque, oraculaire. Elle associe la poésie à un mystère. Le *furor* rencontre le chant, la parole sauvage se superpose aux vers bien mesurés, dans une poétique partagée entre l'*ars* qui façonne et le naturel qui donne à la poésie une autorité supérieure. Ronsard conçoit la célébration monarchique comme un rituel bien agencé qui pose des valeurs d'ordre, et comme un enthousiasme qui élève le poète au-dessus des courtisans. Cette tension rejoint finalement celle que nous avons constatée dans le mythe cosmogonique, où le monde naît dans un double mouvement de brutalité archaïque et d'organisation harmonieuse.

3. Mécénat et culte royal

L'*Ode de la Paix* inaugure ce que J. Lecoine appelle « la décennie de la fureur ou la concordance de Pindare et de Platon¹¹⁵ ». Avec Cassandre, se met en place la figure du *vates* qui véhicule l'idéal d'une parole véridique, objective, supérieure car déliée des circonstances, des mensonges, des opinions personnelles et des menées intéressées. Elle appelle en symétrie, dans une sorte de couple idéal, la figure du roi initié aux secrets de l'univers, réglant son gouvernement sur l'ordre du cosmos. Le mystère d'une royauté néoplatonicienne rencontre celui d'une parole transcendante et absolue.

Autour de la figure de Cassandre et de la parole inspirée qu'elle représente, se scelle la complémentarité des deux recueils publiés conjointement en 1552, les *Amours* et le *Cinquiesme livre des Odes* dont l'*Ode de la Paix* devient le poème inaugural¹¹⁶. Le prénom

¹¹⁵ *Ibid.* p. 349, titre d'une section du chapitre II intitulé « Le génie et la fureur » (p. 340 sq.). L'auteur y explore les doctrines poétiques qui valorisent la singularité du poète : la fureur fait de lui un être exceptionnel, animé d'une vocation qui l'isole du reste des hommes, et dont l'esprit est traversé par des messages énigmatiques et sacrés.

¹¹⁶ C. Alduy rappelle que, dans les années 1550, les recueils d'« Amours » sont tous publiés dans les mêmes volumes que des pièces lyriques avec lesquelles ils partagent le même enjeu, celui de participer à la grande entreprise d'enrichissement de la langue française. Odes et sonnets veulent promouvoir un nouveau lyrisme, porté par des formes inédites, détaché de tout support musical réel mais investi d'une forte érudition et, à ce titre, chargé de représenter la modernité poétique. D'après C. Alduy, les pièces lyriques ont valeur de paratexte

désignait de manière intermittente, dans les quatre livres de 1550, la maîtresse du poète, en alternance avec ceux de Madeleine, Janne ou Macée. Dans l'*Ode de la Paix* qui est à peine postérieure, Cassandre n'est plus associée à l'esthétique mignarde des baisers. Elle est replacée dans son contexte mythologique de prophétesse troyenne et anticipe ainsi sur la place exclusive qu'elle occupera dans les *Amours*. L'auteur du *Canzoniere* joue sur les connotations du prénom de sa muse¹¹⁷ pour placer l'amante dans le rôle de l'antique prophétesse qui révèle au poète sa haute vocation : aiguillon de son désir, elle incarne la fable prestigieuse qu'il lui incombe d'exploiter et d'illustrer en langue française. Cassandre, dans l'ode, est à Francion ce que la maîtresse est au poète des *Amours* : l'oracle qui lui dévoile son destin royal, qui le « picqu[e] » de ses « furies » (v. 158) et insuffle à toute sa descendance un idéal héroïque. L'héroïsation du pouvoir politique trouve son pendant en 1552 dans l'héroïsation du discours amoureux, pareillement articulé à l'idéalisme platonicien incarné par Cassandre.

Maîtresse ou prophétesse, Cassandre emblématise l'*eidōs* que Ronsard assigne à sa poésie, l'idée qui définit son invention et sa quête¹¹⁸. Amoureuse ou politique, cette poésie se conçoit comme un culte voué à la grandeur souveraine¹¹⁹. La maîtresse et le roi sont deux incarnations d'une même idée vers laquelle la poésie veut s'élever. Dans la dernière ode du *Cinquième Livre*, dédiée « Au conte d'Alsinois Nicolas Denisot de Mans », Cassandre réapparaît sous les traits de la maîtresse des *Amours*, associée au substantif royal de « majesté », comme une image insaisissable qu'on ne peut que contempler en esprit sans parvenir à la représenter :

Mais, ô Denisot, qui est-ce
 Qui peindra les yeulx traictifz
 De Cassandre ma Deesse,
 Et ses blondz cheveux tortifz ?
 Lequel d'entre vous sera-ce
 Qui pourroit bien colorer
 La *magesté* de sa grace
 Qui me *force* à l'adorer ? (Lm. t. III, Ode V, 11, v. 93-108).

exhibant le projet véritable du *canzoniere*, qui consiste moins à dire l'amour qu'à constituer un réseau d'images, un lexique copieux et un registre « altiloque », dans le but de créer une langue poétique suffisamment riche et puissante pour pouvoir engendrer un grand poème héroïque. Et de fait, les *Odes* de 1552, où l'allusion à un grand poème à venir se fait beaucoup plus insistante que dans les quatre premiers livres, contribuent à proclamer « la réappropriation du discours amoureux par une épopée du savoir dont les poètes de la Pléiade se veulent les fers de lance ». (*Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 282.

¹¹⁷ Sur les connotations épiques attachées au nom de Cassandre, voir N. Dauvois, *Mnémosyne, op. cit.*, Partie III, Chapitre II, « Noms mythiques et voix poétiques », p. 180-198.

¹¹⁸ Sur Cassandre et l'Idée, voir O. Pot, *Inspiration et mélancolie*, notamment p. 129, et plus globalement toute la première partie consacrée aux *Amours* de 1552, intitulée « L'image et l'Idée ».

¹¹⁹ On notera d'ailleurs que Cassandre, la prophétesse, associe la parole épique à une inspiration apollinienne et que Ronsard, dans l'ode à Ligneris, pose comme condition de l'écriture de la Franciade : « Si Phebus meurist ma pensée ». Or Phébus représente le roi, associé au croissant de lune qui symbolise sa maîtresse Diane.

Le dessin du peintre tente de répondre au dessein de l'amant de visualiser l'objet de son culte. Dans l'*Ode de la Paix*, Ronsard affirme que son entreprise poétique procède directement d'un dessein de représenter le personnage épique : « Si ton neveu [Henri] me le commande, / J'irai bientôt pour te *trouver* » (Ronsard s'adresse à Francus, v. 286-287). Dans les deux cas, la faveur de la dame ou du roi est essentielle. Qu'il s'agisse de trouver Francus ou de saisir l'image de Cassandre, l'invention poétique, l'idée originelle du discours sont liées à l'empire exercé sur le poète par une puissance transcendante : à côté de Cassandre qui le « force » à l'adorer, le roi impose également au poète l'évidence de sa grandeur :

Ta vieille jeunesse, et tes ans
En mille vertus reluisans
M'inspirent une vois hardie,
Et me *commandent* que je die
Ce regne heurus et fortuné (v. 411-414).

L'*arché* de la parole poétique se confond avec le commandement royal, elle est une émanation de sa majesté. Avatar des antiques *vates*, le poète n'est plus inspiré par Dieu mais par le souverain, qui lui insuffle l'énergie de poursuivre son œuvre : « pousse ma nef », réclame Ronsard (v. 398), associant le roi à un *pneuma*. Inspiré par le roi autant qu'il est aspiré par lui dans une quête asymptotique, le poète trouve dans la royauté l'alpha et l'omega de son invention, le début et la fin qui confèrent à son poème sa suprême unité¹²⁰.

Ce n'est donc pas un asservissement qui se dessine, mais une mystérieuse complémentarité. Ainsi se justifie l'étonnante familiarité avec laquelle Ronsard interpelle Henri. Le « nous » par lequel Ronsard s'englobait dans la communauté révérencieuse des sujets, au début de l'ode, fait place à un « je », l'éloge devenant injonction :

Troque pour troc, toi qui es *riche*
Toi roi de *biens*, ne sois point chiche
De changer ton *present* au mien.
Ne te lasse point de *donner*,
Et tu verras comme j'acorde
L'honneur que je promai sonner
Quant un present *dore* ma corde. (v. 473-478).

Le recours à l'image triviale du troc renvoie à un échange archaïque, instituant une familiarité des commencements du monde, avant la monnaie. C'est une manière de se placer vis-à-vis du roi dans un face-à-face direct, et non dans l'attente d'une récompense. Ronsard n'est ni un courtisan, ni un poète valet. Il est le prophète qui tutoie le roi et veut renouer avec la conception idéale et prestigieuse qu'on se faisait du poète épique, érigé au rang de grand

¹²⁰ Voir aussi l'ode au Roi qui ouvre le recueil de 1550 : « Mais Henri sera le Dieu / Qui commencera mon mettre / Et que j'ai voué de mettre / A la fin et au millieu. » (v. 35-38).

prêtre du souverain, associé à son œuvre politique. Une anecdote relatée par Peletier révèle la corrélation étroite qui existait, dans l’imaginaire de l’époque, entre le poète et le monarque :

Entre lesquels [poètes] Virgile eut la familière amitié d’Auguste : et souvent recevait lettres de lui [...]. Il fut en telle estime vers lui : qu’après toutes les guerres achevées, étant l’Empereur en doute s’il devait retenir la Monarchie, ou bien remettre la République au Sénat : comme Agrippe lui conseillât par longues remontrances, qu’il s’en dût déposer : et Mécénas au contraire, qu’il dût la retenir : tout incertain pour la contrariété des deux, en demanda à Maron son avis : lequel par brèves et convenables raisons, fut cause qu’Auguste se tint à la Principauté. **Le Poète reçut de lui tant de bienfaits, et en devint si riche** : que depuis il institua l’Empereur son héritier, avec Mécénas et d’autres.¹²¹

La complémentarité se matérialise par l’échange des bienfaits, le don réciproque qui rend le poète riche et le monarque puissant. La dotation du poète par l’empereur scelle symboliquement l’acte de naissance de l’Empire. L’alliance du roi et de son poète donne naissance à une ère de renouveau.

Dans l’échange des présents que Ronsard met en scène, s’exprime une double vitalité profuse par laquelle la légitimité monarchique et l’invention poétique s’engendrent mutuellement. L’adresse au roi, dans la strophe précédemment citée, file une métaphore de l’or où le lexique de l’opulence est à entendre quasiment au sens propre¹²². L’appel insistant à la munificence royale rappelle que le *lux* qui, conformément aux ordonnances de 1550, est le privilège des grands¹²³, doit recevoir un sens supérieur, celui de son étymologie. La parole riche, la *copia* poétique, nimbe le roi d’un éclat qui révèle sa surhumanité, le sacralise, l’illustre. C’est pourquoi la poésie doit être considérée, plus encore que les demeures somptueuses et les démonstrations d’apparat, comme le vrai luxe de la royauté, qui propage la lumière royale, provoque l’obéissance spontanée, émerveillée et recueillie. La poésie est pour Ronsard un culte royal et, pour un poète aussi imprégné du rituel catholique¹²⁴, le luxe est

¹²¹ *Art poétique*, Livre I, chap. 1, éd Goyet p. 226. En fin de compte, le vrai fondateur de l’Empire serait donc Virgile, de même qu’à l’inverse Auguste est le véritable auteur de l’*Enéide*, moins parce qu’il l’a commandée au poète que parce qu’il l’a sauvée de la destruction à laquelle Virgile, dans son testament, l’avait vouée. L’anecdote est racontée par Du Bellay dans la *Deffence*, éd. Monferran p. 142.

¹²² Pour un commentaire de la formule « troque pour troq’ », voir T. Cave, « La Muse publicitaire dans les *Odes* de 1550 », art. cit., p. 12.

¹²³ Voir l’ode V, 2 : ce luxe se manifeste dans les vêtements et les étoffes précieuses : le « Muguet chargé de soye, / Qui à tes princes s’escaloit, / Et riche en Cramoisy alloit, / Faisant flamber toute la voye » (v. 60-63), de même que les femmes vêtues « de robes trop précieuses / [qui] Du rang des nobles abusoient » (v. 77-78), portaient tous atteinte à la majesté royale en usurpant les traits visibles de sa grandeur, au même titre que les faux-monnayeurs offensaient gravement la royauté, non seulement parce que l’émission de la monnaie constituait une stricte prérogative royale, mais parce que sur décision d’Henri II en 1548, chaque pièce portait « l’image / De ta commune majesté » (v. 76-77). Falsifier la monnaie, c’était outrager l’effigie royale. Dans une perspective catholique, l’image contenait en substance la divinité : la pièce d’or était donc de même essence que la personne royale. Voir L. Marin, *Le Portrait du roi, op. cit.*, « L’hostie royale : la médaille historique » et « Monnaie royale et portrait princier ».

¹²⁴ Voir sa *Réponse aux injures et calomnies* en 1563. Ronsard y décrit le luxe des vêtements sacerdotaux qui suscitent les récriminations des protestants mais qui, à ses yeux, participent à la dignité de la fonction et assurent l’efficacité du cérémonial. Voir les v. 525-535 : « Mais quand je suis aux lieux où il faut faire voir / D’un cœur

l'ostentation de la sacralité et de l'essence divine du souverain. La poésie se rapproche ainsi d'une transfiguration mystique. Ronsard emploie le terme d'« expérience » :

Presque le los de tes aieus
Est pressé du tens envieux
Pour n'avoir eu *l'expérience*
Des Muses ne de leur science.
Mais le vuide de l'univers
Est plein de la gloire éternelle
Qui *fait flamber* ton père en elle
Pour avoir tant aimé les vers (v. 479-486)

La poésie conduit le roi à sa propre apothéose, le débarrasse de son corps mortel pour le revêtir de son corps lumineux. En tant qu'homme, le roi est victime comme tous les mortels du règne destructeur de la fortune, et Ronsard le lui rappelle¹²⁵. En tant que monarque, il peut prétendre s'exhausser jusqu'à l'immortalité. Ronsard conçoit sa célébration poétique comme une apothéose, à l'instar de ce que Baudelaire, faisant l'éloge du « génie lyrique » de Théodore de Banville, définira plus tard comme la marque d'une « manière lyrique de sentir » et de représenter :

Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*. Or, par suite de l'infailible logique de la nature, le mot *apothéose* est un de ceux qui se présentent irrésistiblement sous la plume du poète quand il a à décrire (et croyez qu'il n'y prend pas un mince plaisir) un mélange de gloire et de lumière¹²⁶.

En filigrane se dessine la promesse d'un *aevum*. Le concept, issu de la scolastique, désigne la temporalité propre aux anges, qui n'est pas exactement l'éternité parce qu'elle a un commencement, mais qui n'est pas la temporalité ordinaire parce qu'elle n'a pas de fin. C'est bien ce type de temporalité que Ronsard veut offrir à la monarchie, en lui inventant une origine (« trouver Francus » v. 287) et en l'inscrivant dans une durée perpétuelle :

Dieu vueille continuer
Le sommet de ton empire

devotieux l'office et le devoir / Lors je suis de l'Eglise une colonne ferme / D'un surpelis ondé les espauls je m'arme / D'une haumusse le bras, d'une chape le dos, / Et non, comme tu dis, faite de croix et d'os : / C'est pour un Capelan, la mienne est honorée / De grandes boucles d'or et de frange dorée : Et sans toy, sacrilege, encore je l'aurois / Couverte des presens qui viennent des Indoïs ». Ce luxe ne s'oppose pas à une foi sincère ni à une dévotion personnelle puisque, dans les vers qui précèdent, Ronsard vient de détailler le déroulement de sa journée et l'importance que prend la prière dans sa vie privée. Il n'est pas non plus à mettre au compte des abus du clergé ou d'un train de vie dispendieux. Le luxe permet de *faire voir*, de mettre en scène la grandeur de Dieu dont le prêtre ordonne le culte. Autant que de religion, il s'agit de tradition, à laquelle Ronsard restera attaché jusqu'au bout parce qu'elle est le ciment de l'unité, là où la réforme est ferment de division : « Ceste Eglise nous est par la tradition / De père en fils laissée en toute nation [...] Si tost qu'elle eut rangé les villes et les Rois, / Pour maintenir le peuple elle ordonna des lois, / Et, afin de coller les provinces unies / **Comme un cyment bien fort, fit des ceremonies** » (v. 389-400)

¹²⁵ Voir l'épode 8 : « Et qu'esse que des mortels ? Si au matin ils fleurissent / Le soir ils ne sont plus tels / Pareils aus champs qui fenissent. / Nul jamais ne s'est vanté / D'avoir consacré sa gloire, / Si la Muse n'a chanté / Les hinnes de sa mémoire. »

¹²⁶ « Réflexions sur mes contemporains », Théodore de Banville, dans *L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 763-770.

Et en rien ne le muer
Echangeant le mieus au pire. (v. 486-490)

Les fables inventées par le poète font entrer la monarchie dans une dimension aeviternelle et l'arrachent au règne de la Fortune (une royauté assujettie aux circonstances et à la *mutabilité* des êtres et choses) pour la situer dans une permanence qui pourrait tout aussi bien s'appeler le règne d'Astrée ou l'âge *d'or*. L'ode élève le présent de l'énonciation à une dimension supra-historique qui, dans la prophétie d'Hector, prend la forme religieuse et mythique du *millenium* et, dans le vœu final, suggère celle, plus philosophique, d'un *aevum* qui confère à la dignité royale une continuité indéfinie.

Le mécénat, qui sert de fondement à l'adresse du poète au roi dans l'ode, est donc progressivement mais radicalement redéfini en termes mystiques où la dépendance financière se fait complémentarité secrète, où la circulation des biens devient transfiguration surnaturelle, où la profération des vers s'apparente à révélation prophétique. L'échange lyrique, tel que le conçoit Ronsard, extrait le poète de la contingence du mécénat pour le situer dans un dialogue privilégié avec le roi, voué à se prolonger et s'épanouir dans le poème héroïque¹²⁷. Dans un quatrain liminaire à la *Franciade*, Ronsard (ou Amadis Jamyn) dira en 1572 :

Tu n'as, Ronsard, composé cest ouvrage,
Il est forgé d'une royale main :
CHARLES sçavant, victorieux et sage
En est l'Autheur, tu n'es que l'escrivain.

Dans l'épopée, l'échange lyrique est poussé jusqu'à un point idéal ou fatal qui annule la voix du poète, devenu par rapport au roi ce que les scripteurs anonymes sont pour le texte biblique : de simples relais du Verbe divin.

4. La muse vagabonde et le poème océan

La poésie lyrique que Ronsard inaugure n'est pas autotélique : elle se définit par le *telos* qu'elle se fixe : le poème épique. Il ne s'agit pas de chanter pour chanter, ni même, comme le faisait la poésie de Pindare, « d'imposer son propre événement à la lumière de l'événement extérieur, les figurant l'un par l'autre »¹²⁸. Cette poésie parle au roi et veut lui offrir un livre idéal.

¹²⁷ Sur ce face à face idéal entre le roi et le poète dans la *Franciade*, voir infra, notre dernier chapitre.

¹²⁸ F. Cornilliat, « De l'ode à l'épopée : sur le projet épique dans le discours poétique de Ronsard », *Ronsard en son IV^e centenaire*, tome 1, Genève, Droz, 1988, p. 3-12 (p. 10).

A la fin du fragment épique, Ronsard interpelle sa muse sous les traits d'une navigatrice : « Muse, repren l'aviron ». Les aventures de Francion prennent ainsi une dimension réflexive : la muse navigatrice vient se superposer au prince troyen, et le poète s'identifie à son personnage dans sa volonté de possession du monde, son esprit de curiosité insatiable¹²⁹. Pour Ronsard, « trouver » Francion (v. 286), ce n'est pas seulement trouver sa matière, inventer son sujet, c'est réaliser pleinement sa *persona* de poème épique. L'image de la muse navigatrice répond à celle, traditionnelle, qui fait du poème héroïque, à cause de son ambition universelle, un poème-océan. Peletier, par exemple, utilise l'image pour traduire la vocation encyclopédique de l'épopée à dire le monde et à synthétiser tous les autres genres :

Nous dirons donc les autres genres d'écrits être les rivières et les ruisseaux : et l'Héroïque être comme une *Mer*, ainçois une forme et image d'Univers : d'autant qu'il n'est matière, tant soit elle ardue, précieuse, ou excellente en la nature des choses : qui ne s'y puisse apporter, et qui n'y puisse entrer¹³⁰.

Ainsi, les autres formes d'écriture apparaissent comme des fragments qui sont destinés à être finalement absorbés par une structure plus vaste, dont chacun aura contribué partiellement à élaborer le matériau.

Dorat, quant à lui, commentait l'*Odyssee*, poème de l'errance maritime, comme une somme de toutes les connaissances humaines : la navigation y apparaît comme une initiation, non seulement pour Ulysse mais aussi pour le lecteur, dont les capacités herméneutiques sont sollicitées afin de découvrir toutes les strates d'une révélation complète sur l'ordre du monde. Les pérégrinations d'Ulysse, en effet, ne se prêtent pas seulement à une interprétation politique : elles peuvent revêtir également une signification morale (recherche de la sagesse et du bonheur¹³¹), mystique (initiation aux mystères de l'au-delà grâce à Tirésias ou à Calypso), et même scientifique (connaissance des secrets de la nature grâce à Circé). Ces multiples allégories se combinent, se superposent et témoignent d'un ordre universel où les différentes strates de réalité sont organisées hiérarchiquement :

¹²⁹ Voir F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée*, op. cit., Première section, p. 106-117 : « Le chant, un voyage dans l'espace ». F. Rouget rapproche l'image pindarique de la flèche et de l'arc, et le topos de la navigation, comme deux figurations de la volonté de possession du monde par le poète et son chant. « Voyager, écrire, c'est révéler le monde en le découvrant. Le poète d'odes aspire à saisir la totalité de l'espace par un déplacement aérien [...], marin [...] ou terrestre [...]. » (p. 112). Peletier, dans son *Art poétique*, au chapitre « De l'imitation », décrit ainsi les difficultés du travail d'imitation des modèles : « En somme, nous prendrons les Ecrits des Poètes pour une Mer : en laquelle y a des écueils, sables mouvants, gouffres : que le bon Pilote par instruction et bonne vigilance s'efforcera d'éviter : Regardant quelle part il veut tirer, combien est son vaisseau capable, et de quel vent il est aspiré¹²⁹ ». La navigation représente l'activité d'imitation des modèles comme une œuvre de discernement et de sélection. Tout n'est pas à reprendre chez les anciens et, parmi leurs productions que le poète moderne se doit de parcourir, il lui faut laisser de côté tout ce qui peut nuire à la cohérence de son propre poème.

¹³⁰ J. Peletier, *Art poétique*, op. cit., livre II, chapitre 8, p. 280.

¹³¹ Voir *Mythologicum* l. 251 sq.

l'ordre [*status*] qui existe en dehors [*extra*] de la politique revêt un caractère double. Il est, en effet, soit naturel, c'est-à-dire la science physique, et représenté par Circé, soit surnaturel [*supranaturalis*] en d'autres termes la métaphysique, et il est reconnaissable sous les traits de Calypso. Celle-ci, en effet, contemple l'excellence, l'immortalité, et les pures essences des choses divines ; et comme ces choses sont sans aucun doute obscures aux hommes mortels, le sort lui a attribué son nom du verbe *kalyptein*, couvrir, se cacher. La première, quant à elle, examine les choses qui se trouvent sur la terre et sous la terre¹³².

La navigation sur l'océan est donc le motif narratif emblématique d'une fiction totalisatrice qui unifie dans une même structure une vision du pouvoir, une explication du monde, un enseignement moral et une révélation mystique.

Pourtant, dans l'*Ode de la Paix*, Ronsard interpelle sa muse en feignant de lui reprocher une tendance à la digression et une ambition excessive :

EPODE 6

Muse, repren l'aviron,
Et racle la prochaine onde
Qui nous baigne à l'environ
Sans estre ainsi vagabonde.
Tousjours un propos deplaist
Aus oreilles attendantes,
Si plein outre reigle il est
De parolles abondantes.
Celui qui en peu de vers
Etraint un sujet divers,
Se mét au chef la couronne.
De cette fleur que voici,
Et de celle, et celle aussi,
La mouche son miel façonne

STROPHE 7

Diversement.

Cette épode pose particulièrement le problème de la diversité et de la *copia*, interroge la relation entre l'ode pindarique et le poème héroïque. Le vagabondage de la muse représente la quête du poème héroïque sous la forme des tours et des détours de la forme triadique. Le vagabondage renvoie également à la liberté inhérente à l'éloge lyrique, telle que Ronsard l'avait déjà affirmée dans la préface « Au lecteur » des Odes de 1550. En effet, pour remplir son objectif encomiastique, le poète s'octroie diverses ruses et inventions détournées qui lui permettront de célébrer son destinataire :

Et s'il ne connoist en lui quelque chose qui soit dinne de grande recommandation, il doit entrer dans sa race, & là chercher quelq'un de ses aieus, jadis braves, & vaillans : ou l'honorer par le titre de son païs, ou de quelque heureuse fortune survenue soit à lui, soit

¹³² J. Dorat, *Mythologicum*, I. 190 sq.

aus siens, ou par autres *vagabondes digressions*, industrieusement brouillant ores ceci, ores cela, et par l'un louant l'autre, tellement que tous deux se sentent d'une même louange¹³³.

Ce droit à la « vagabonde digression », très nettement revendiqué en 1550, Ronsard semble se l'interdire dans l'épode 6 pour se conformer, en apparence, aux goûts de la cour (« Tousjours un propos deplaist / Aus oreilles attendantes, / Si plein outre reigle il est / De parolles abondantes »). Ces « oreilles attendantes » sont hostiles à la *copia* poétique, lui préférant une poésie facile et pré-formatée. Néanmoins, la sentence qui semble résumer l'avis de ces détracteurs potentiels (« Celui qui en peu de vers / *Estraint un sujet divers*, / Se mét au chef la couronne »), réaffirme en réalité le parti-pris de la diversité, d'ailleurs nettement mis en valeur par le rejet strophique de l'adverbe « diversement »¹³⁴.

Dès la préface de 1550, « la diversité est signe d'accomplissement¹³⁵ », elle est la marque d'une poésie qui imite la nature et reflète dans sa prolixité la richesse du monde¹³⁶. Placée sous le patronage de Pindare, la variété, qui témoigne d'une plénitude du discours, implique la discontinuité : les brusques changements de direction, qui font passer d'un sujet à l'autre, épousent la profusion capricieuse de la nature. Les « admirables inconstances¹³⁷ » d'une poésie de la discontinuité s'opposent à la « mignardise d'amour qui *continue tousjours* en son propos » (l. 96). Etrangère à la diversité, cette poésie facile, répétitive et sans inventivité n'est qu'un jeu verbal qui fonctionne en vase clos et ne dit rien sur le monde. Comprise au contraire comme le reflet de la nature dans le poème, la diversité se rapproche du désir d'exhaustivité qui anime le poète épique : « Tu enrichiras ton Poème par varietez prises à la Nature, sans extravaguer comme un frenetique », écrira plus tard Ronsard dans la préface

¹³³ « Au lecteur », Lm t. 1, p. 48, l. 127-135. Le vagabondage de la muse se retrouve dans l'Ode « A Michel de L'Hospital » ; elle désigne, comme dans l'*Ode de la Paix*, une imagination hardie qui s'aventure dans des directions éloignées du projet encomiastique initial :

Ha chere Muse, quel Zephyre
Souflant trop violement
A faict écarter mon navire
Qui fendoit l'eau si droitement ? (Lm. t. III p. 157 v. 693-669)

L'image évolue ensuite pour mettre l'accent sur les écueils d'une carrière poétique à la cour, confrontée à la concurrence malveillante des rimailleurs : « Laquelle [l'Envie] veult abysmer / Noz noms au fond de la Mer / Par sa langue sacrilege : / Plus elle nous veult plonger, / Plus elle nous faict nager / Hault dessus l'eau comme un liege » (v. 709-714)

¹³⁴ Ce rejet sera supprimé en 1560. La phrase s'achève en même temps que l'épode, et l'adverbe « diversement » porte alors sur l'action de la paix : « Diversement, ô Paix heureuse, / Tu es la garde vigoureuse / Des peuples, et de leur cité ».

¹³⁵ T. Cave, *Cornucopia*, op. cit., p. 245.

¹³⁶ Ronsard pose la diversité comme notion fondatrice de l'esthétique des Odes dans l'épître « Au lecteur » : « nulle Poésie ne se doit louer pour acomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, & variable en ses perfections » (l. 100-103). Mais, déjà conscient que ce parti-pris ne fait pas l'unanimité, Ronsard répond par avance à des objections qui annoncent celles de l'épode 6 : « Je ne fai point de doute que ma Poésie tant varie ne semble facheuse aus oreilles de nos rimeurs, & principalement des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquize, ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours en son propos » (l. 92-96).

¹³⁷ Préface des *Odes*, Lm. 1, « Au lecteur », l. 139.

posthume de la *Franciade*¹³⁸. C'est parce que la diversité est constitutive de la totalité qu'elle fonde la distinction entre le grand poème héroïque (« D'Homere l'Iliade et sa sœur l'Odyssee / Est une Poësie en sujets ramassée / Diverse d'arguments ») et l'épisode isolé :

[...] le Cyclope eborgné,
D'Achille le boucler, Circe au chef bien peigné,
Prothée, Calypson par Mercure advertie
Est un petit Poëme osté de sa partie / Et de son corps entier.¹³⁹

L'opposition établie par Peletier entre mer et rivière sera donc modulée, bien plus tard, par Ronsard, pour établir une distinction générique entre le poème et la poésie. Ainsi, la navigation vagabonde de la muse aventureuse, tout en représentant l'éclectisme et la liberté de l'éloge lyrique, annonce l'ambition du poète épique et l'*ordo poeticus*, jamais linéaire, par lequel il met en forme la prodigieuse variété du réel. Et s'il s'agit bien, dans l'épode 6, d'écrire « en peu de vers », il est cependant exclu de donner dans « le petit sonnet petrarquizé » : Ronsard envisage ici la *brevitas* comme un auxiliaire de la *copia*, parce qu'elle lui permet d'« êtreindre » son sujet, c'est-à-dire d'inscrire la diversité dans une forme qui lui confère une densité et lui évite l'éparpillement¹⁴⁰.

Car la diversité est un défi : elle pose la question épineuse du rapport entre la cohérence et l'abondance. Comment faire entrer la diversité inépuisable du matériau dans les limites d'un poème ? Le risque est celui de la dispersion, qui perd de vue la cohérence et l'idée unificatrice ; c'est le sens d'une mise en garde de Peletier à propos de la richesse des innombrables sources antiques :

En somme, nous prendrons les Ecris des Poètes pour une Mer : en laquelle y a des écueils, sables mouvants, gouffres : que le bon Pilote par instruction et bonne vigilance s'efforcera d'éviter : Regardant quelle part il veut tirer, combien est son vaisseau capable, et de quel vent il est aspiré¹⁴¹.

L'image métatextuelle de la navigation insiste sur l'activité de discernement et de sélection qu'impose l'assimilation des modèles. Tout n'est pas à reprendre chez les anciens et, parmi leurs productions que le poète moderne se doit de parcourir, il lui faut laisser de côté tout ce qui peut nuire à la cohérence de son propre poème. L'érudition doit être subordonnée à une

¹³⁸ « Au lecteur apprentif », Lm XVI p. 334.

¹³⁹ Préface posthume à la section des *Poèmes*, Lm t. XVIII, p. 283-84.

¹⁴⁰ C'est au nom de ce même argument de la densité que Ronsard, dans la préface posthume de la *Franciade*, justifie l'usage des décasyllabe qui, « pour estre plus courts et pressez, contraignent les Poètes de remascher et ruminer plus longuement : et telle contrainte en meditant et repensant fait le plus souvent inventer d'excellentes conceptions, riches paroles et phrases elaborees, tant vault la meditation, qui par longueur de temps les engendre en un esprit melancholique, quand la bride de la contrainte arreste et refreint la premiere course impetueuse des fureurs et monstreuses imaginations de l'esprit, à l'exemple des grandes rivieres qui bouillonnent, escument et fremissent à l'entour de leurs rempars, où quand elles courent dans la plaine sans contrainte, elles marchent lentement et paresseusement, sans frapper les rivages ny d'escumes ny de bruit. » Lm. XVI p. 348.

¹⁴¹ *Art poétique*, op. cit., « De l'imitation ».

invention nettement définie et le matériau imité doit prendre place dans une structure préalablement déterminée (le cap du vaisseau).

C'est pourquoi l'ode pindarique présente un intérêt essentiel : c'est une forme unitaire, totalisatrice, qui offre une dialectique du disparate et de la cohérence. Dans l'épode 6, la métaphore de la muse vagabonde évolue vers celle de la cueillette qui définit une poétique de la variété dans le choix des modèles comme des sujets (« De cette fleur que voici [...] / La mouche son miel façonne / Divercement. »). La contamination de l'image de l'océan par celle du pré annonce la strophe d'ouverture de l'ode « A Michel de l'Hospital », où le vagabondage devient errance :

Errant par les champs de la Grace
Qui peint mes vers de ses couleurs,
Sus les bords Dirceans j'amasse
Le tesor des plus riches fleurs
Affin qu'en pillant je façonne
D'une laborieuse main
La rondeur de cette couronne
Trois fois torce d'un ply Thebain.

Errer, recueillir, façonner : du travail de l'imitation variée, dont la cueillette est une image topique, émerge une forme poétique cohérente et autonome¹⁴². Sujette aux brusques décrochements et aux détours multiples, résultat d'un processus qui collationne des matériaux hétérogènes, l'ode pindarique les intègre pourtant dans la forme immuable et répétitive de la triade, emblématisée par la couronne. La diversité trouve à s'unifier dans ses entrelacs. L'ode se rapproche ainsi du poème idéal dont rêvent les contemporains de Ronsard et dont l'épopée est l'un des parangons. Ce texte parfait, complet, doit en effet réunir

les notions d'infinie fécondité et de clôture : l'imagerie du cercle [...] connote l'autosuffisance du texte et annonce l'exclusion de tout discours supplémentaire. *Copia* et *brevitas* sont ici en parfait équilibre¹⁴³.

Le texte idéal présente d'ailleurs les mêmes caractéristiques que le cosmos harmonieux montré dans le mythe de la paix comme un *locus amoenus* délimité (« ce grand parc où nous sommes » v. 63) mais caractérisé par l'infinie fécondité d'un « mutuel accroissement » (v. 65). Que l'ode soit un monde en miniature était une idée développée par les néoplatoniciens, et relayée dans l'*Art poétique* de Peletier :

¹⁴² En 1563, dans la *Response aux injures*, Ronsard fait de la cueillette l'image emblématique de sa poétique variée et discontinue, dont le repoussoir ne réside plus dans la poésie facile des rimeurs de cours, mais dans le déroulement logique de la rhétorique rigoureuse du prédicant : « Les Poètes gaillars ont artifice à part, / Ils ont un art caché qui ne semble par art / Aux versificateurs, d'autant qu'il se promeine / D'une libre contrainte où la Muse le meine. / As-tu point veu voler en la prime saison / L'avette qui de fleurs enrichit sa maison ? Tantôt le beau narcisse, et tantost elle embrasse / Le vermeil hyacinthe, et sans suivre une trasse / Erre de pré en pré, de jardin en jardin, / Chargeant un doux fardeau de melisse ou de thin. » (v. 809-818).

¹⁴³ T. Cave, *Cornucopia, op. cit.*, p. 202.

Et comme Macrobe dit (selon la valeur même du mot, qui signifie conversion ou contournement) : la Strophe était à l'exemple et imitation du droit tour ou mouvement du Ciel étoilé : et l'Antistrophe qui signifie retour ou reversion, était à l'imitation du cours rétrograde des Planètes¹⁴⁴.

Les spéculations pythagoriques sur la valeur des nombres finissaient par prêter à l'ode, à cause de sa rythmique et de son schéma strophique, la valeur d'une forme mimétique, interprétée comme un reflet du grand Tout. O. Pot montre que le travail du nombre et des proportions, propre à l'ode pindarique, peut constituer « l'équivalent rythmique de la perspective Albertienne conçue comme mathèse idéale de l'univers¹⁴⁵ ». Comme le tableau en perspective, l'ode est une structure intégratrice qui recompose dans une configuration idéale une image mentale du monde ; elle peut ainsi révéler, au même titre que (ou à défaut de) l'épopée, la *raison* supérieure des choses et les lois qui régissent le monde de toute éternité. Apte à concilier la variété discontinue avec une cohérence supérieure, l'ode peut représenter l'unité qui préside au cosmos.

Ainsi, même si elle présente un fragment d'épopée, l'ode est déjà une totalité, malgré ses dimensions plus modestes que l'épopée. Peletier utilise à son sujet une métaphore spatiale qui la définit relativement au genre héroïque :

L'Ode est le genre d'écrire le plus spacieux pour s'ébattre, qui soit *au dessous* de l'œuvre Héroïque, en cas de toute liberté Poétique : comme Fables, Figures, et autres naïvetés¹⁴⁶.

La préposition « au-dessous » dit bien que, de l'ode à l'épopée, ce n'est pas un rapport de la partie au tout, mais une affaire de gradation. C'est pourquoi Ronsard invite sa muse à commencer par la « prochaine onde », c'est-à-dire la zone côtière qui précède la haute mer, l'ode avant le poème-océan. L'ode est la « méthode »¹⁴⁷ qui doit conduire au poème épique. La liberté poétique qu'elle s'autorise, puisqu'elle n'est pas cantonnée à un sujet précis, lui permet de mobiliser les matériaux les plus divers et les plus copieux qui, ensuite, devront être repris, amplifiés et réagencés dans l'épopée, mais qui dès lors sont configurés dans une structure qui leur donne tout leur sens.

¹⁴⁴ Peletier, *Art poétique*, livre II, 1555, Ed. Goyet p. 274.

¹⁴⁵ O. Pot, *Inspiration et mélancolie* p. 57.

¹⁴⁶ Peletier, *Art poétique*, éd. Goyet p. 274.

¹⁴⁷ O. Pot, *op. cit.* p. 47

Conclusion

L'*Ode de la Paix* est le moment clé, inaugural, où Ronsard, relevant le défi lancé par Du Bellay dans la *Deffence*, s'arroge le statut de poète héroïque et élabore conjointement l'image impériale d'Henri II et la figure du poète *vates*, deux mythes phares des premières années de la décennie 1550. Le projet de la *Franziade*, encore incomplet, réduit à deux prophéties, se laisse pourtant déjà entrevoir comme un poème sur le pouvoir et un mythe de fondation, centré sur le motif allégorique du navire. Ainsi, l'*Ode de la Paix* n'a rien de la « déconstruction du matériau épique » que G. Fasano identifie comme l'un des principes de l'écriture encomiastique de Ronsard. Elle ne se contente pas de reprendre chez Virgile des *topoi* isolés pour en rehausser l'éloge du destinataire : si le fragment épique est bien sûr au service et au cœur d'une entreprise encomiastique, l'ode est avant tout une expérience poétique menée en vue de retrouver les rouages perdus de l'ancienne épopée. On peut donc difficilement souscrire à l'affirmation selon laquelle Ronsard n'aurait pas « une idée structurée de ce que d'ailleurs Du Bellay, avant lui, n'avait apparemment pas su mieux désigner que comme un poème long »¹⁴⁸. La stratification complexe fonctionne comme une remontée vers la prophétie de Cassandre, lieu emblématique de l'épopée qui est aussi le lieu originel de la monarchie française (où sont énoncés sa naissance et son destin) et de la poésie. La prophétie, dont on connaît l'ampleur prise plus tard dans la *Franziade*, revêt d'emblée un caractère essentiel : elle permet de fixer la place de la monarchie dans le monde (en raccordant le mythe cosmogonique au présent politique, elle pose la concordance entre le cosmos et le royaume) et dans l'histoire (elle configure le présent dans le cadre d'une vision téléologique du temps humain). Elle associe la monarchie à la refondation d'un empire et à l'accomplissement d'un dessein providentiel. Le futur poète héroïque témoigne déjà de sa maîtrise de toutes les formes de la parole d'autorité (présent universel de la sentence, passé du mythe, futur de la prophétie), et de sa capacité à concentrer la totalité du temps dans une forme qui donne au présent toute sa lisibilité, et aux événements leur *altior sensus*. L'*Ode de la Paix* dessine les linéaments d'une épopée qui doit donner à la monarchie sa forme symbolique et intangible. Le plan est là et ne changera pas fondamentalement. Cassandre en est la figure matricielle. Sa voix apollinienne, qui porte à la fois l'ordre et la fureur, l'éclat lumineux et les accents rauques et troublés, associe la représentation du monarque à une

¹⁴⁸ G. Fasano, « La déconstruction du matériau épique dans la poésie encomiastique de P. de Ronsard », dans *Avatars de l'épique*, dir. G. Mathieu-Castellani, *Revue de littérature comparée* - N°4/1996, p. 437.

forme d'effroi sacré et d'harmonie radieuse, et se retrouvera vingt ans plus tard dans la prophétesse Hyante.

Chapitre 3

Le poème héroïque à l'essai dans les *Odes* et les *Hymnes* de Ronsard

Le chemin de l'épopée est jalonné d'innombrables déviations¹

La structure élaborée dans l'*Ode de la Paix*, qui situe la monarchie française dans un grand dessein divin allant de la cosmogonie à la fondation d'un empire « immuable », n'est pas un patron fixé définitivement. Ses lignes peuvent bouger. Les éléments mis en place dans l'*Ode de la Paix* vont ainsi être plusieurs fois remis « sur le métier », avant d'être provisoirement abandonnés à la fin des années 1550 pour être finalement réinvestis plus tard, et partiellement, dans la *Franziade*. Les éditions successives du *Cinquième Livre des Odes*, où figurera l'*Ode de la Paix* à partir de 1552, permettent de suivre l'évolution du destin de Francus, toujours en lien avec la mise en scène d'une parole « magique », sacralisée. Les variations que connaît le programme initial s'expliquent par une tension inhérente au projet de Ronsard : d'un côté, il veut fixer et magnifier l'histoire du règne, inscrire la circonstance dans une œuvre qui la pérennise et exalte la vertu des héros modernes. De l'autre, il veut sortir de la circonstance et inscrire son époque dans la vaste temporalité des mythes. Les deux parties

¹ T. Cave, *Cornucopia* p. 250.

de ce chapitre étudieront les deux voies du projet de Ronsard, qu'il explore simultanément dans divers poèmes lyriques avant de chercher à les intégrer et de les articuler, plus tard, dans le long poème. La première partie se concentrera sur la voie qui privilégie la geste moderne, dont la « Harangue du duc de Guise » développe un épisode majeur. La partie suivante étudiera la voie de la fiction mythologique dans l'ode « A Michel de L'Hospital » et l'« Hymne de la Justice » qui, en 1552 et 1555, présentent une structure proche de l'*Ode de la Paix*, fondée sur l'enchâssement du mythe et de la prophétie dans l'éloge. Cette structure, qui se maintient d'un recueil à l'autre malgré l'évolution du lyrisme ronsardien de la forme strophique de l'ode à la forme discursive de l'hymne, insère la monarchie dans une temporalité de l'origine et du renouveau et l'associe à la figure d'un homme providentiel. Le dédicataire de ces textes est un héros, autant par sa vertu que par la parole dont il est le dépositaire : le chancelier incarne un pouvoir capable de féconder la poésie nouvelle, le cardinal profère le discours même de la Loi.

I. La « Harangue du duc de Guise », 1553

1. L'évolution du projet de Franciade dans les *Odes* en 1553 et 1555

La harangue paraît dans la version remaniée du *Cinquième Livre des Odes*, en 1553. Elle y occupe une place marginale, signalée par la présence d'un privilège spécifique et par la longue formule de la page de titre : *Le cinquième des odes de P. de Ronsard : ode au Roi, sur la pais faite entre lui, et le Roi d'Angleterre l'an 1550, ensemble La harangue que fit monseigneur le duc de Guise aus soudars de Mez le jour qu'il pensoit avoir l'assaut, traduite en partie de Tyrtée poète grec, & dédiée à monseigneur le révérendime cardinal de Lorraine son frère*. La harangue est donc simplement juxtaposée aux *Odes*, sans en faire réellement partie intégrante. A l'intérieur, elle figure en première position, comme un opuscule autonome, d'ailleurs non paginé². Dans son titre comme dans sa forme (des alexandrins suivis), elle obéit à un modèle poétique bien distinct du modèle chanté qui préside aux *Odes*.

² Edition consultée : *Le cinquième des odes de P. de Ronsard : ode au Roi, sur la pais faite entre lui, et le Roi d'Angleterre l'an 1550, ensemble La harangue que fit monseigneur le duc de Guise aus soudars de Mez le jour qu'il pensoit avoir l'assaut, traduite en partie de Tyrtée poète grec, & dédiée à monseigneur le révérendime cardinal de Lorraine son frère*, chez la veuve Maurice de la Porte (Paris), 1553, en ligne sur le site de la Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37253217q>. Les références au texte renvoient à l'édition de P. Laumonier, t. V p. 203-219.

Lorsqu'elle se termine, commence véritablement le *Cinquième livre*, dont le titre est à nouveau annoncé, souligné d'un bandeau et s'ouvrant sur l'*Ode de la paix*. Néanmoins, le voisinage immédiat de la Harangue avec l'*Ode de la paix* n'est pas anodin : de la paix « faite » par le roi, à la harangue « que fit le duc de Guise », du rachat de Boulogne en 1550, au voyage d'Allemagne en 1552-1553, la publication des *Odes* suit toujours de très près les *res gestae* du règne de Henri II, et le dessein épique se module au fil d'une politique impérialiste dont les odes se veulent la répercussion.

Le titre ne rend compte que d'une partie du texte. La harangue n'en occupe que la deuxième moitié ; elle est précédée d'une longue description de l'armure du duc de Guise. Après la prophétie et le périple maritime dans l'*Ode de la Paix*, Ronsard explore donc deux nouveaux passages obligés du poème héroïque³. Progressivement, fragment après fragment, son projet s'élabore. Avec la *Harangue*, c'est une nouvelle pièce qui s'ajoute à la *Franciade*. Francus, nous le verrons, y fait une apparition. Finalement détachée des *Odes* en 1560, la Harangue trouvera sa place dans les *Poèmes*, dont on sait que Ronsard en conçoit les différentes pièces comme autant d'épisodes épiques. Si, en 1550, Ronsard envisage les *Odes* comme une expérience strictement lyrique⁴, il en fait progressivement le cadre d'une série d'essais préliminaires en vue de son grand œuvre.

Ce n'est donc pas pure conjoncture si, au départ, Ronsard insère la *Harangue* dans les *Odes*. D'une part, la nouvelle édition du *Cinquième livre* lui donne l'occasion de publier une pièce qui semble directement de circonstance⁵. Mais, plus profondément, le livre V, dès sa première parution en 1552, inauguré par l'*Ode de la Paix* et jalonné par des allusions insistantes à la *Franciade* dans plusieurs de ses pièces, est étroitement lié à la mise en place du dessein épique. Ce livre, qui a d'abord été publié en même temps que les *Amours*, s'en

³ Voir notamment K. Csüros, « La fonction de l'*ekphrasis* dans les longs poèmes », *NRSS*, 1997, n°15/1, p. 169-183. Dans la préface posthume de la *Franciade*, Ronsard inscrit les discours et les descriptions dans la liste des artifices dont le poète dispose pour éviter un fastidieux déroulement chronologique : le « Poète bien avisé [...] deduit, file, et poursuit si bien son argument par le particulier accident et événement de la matière qu'il s'est proposé d'écrire, tantost par personnages parlans les uns aux autres, tantost par songes, propheties et peintures insérées contre le dos d'une muraille et des harnois, et principalement des boucliers, ou par les dernières paroles des hommes qui meurent, ou par augures et vol d'oiseaux et phantastiques visions de Dieux et de démons, ou monstrueux langages des chevaux navrés à mort » (Lm XVI p. 334-335).

⁴ En témoigne l'existence du *Bocage*, qui permet d'expurger le recueil de toutes les pièces considérées comme non régulières. Plus tard, quand il construit le monument de ses *Œuvres*, Ronsard a voulu rendre aux *Odes* leur autonomie et leur valeur spécifiquement lyrique en retranchant un certain nombre de pièces.

⁵ Ce qu'on appelle le voyage d'Allemagne, en 1552, marque la reprise des hostilités entre la France et le Saint-Empire. L'expédition décidée par Henri II, avec le soutien des princes luthériens, consiste à imposer un protectorat français aux principautés épiscopales enclavées dans les territoires du duché de Lorraine, alors sous la dépendance du Saint-Empire. Sous les ordres du connétable de Montmorency, les troupes d'Henri II s'emparent sans combattre de Toul et de Metz en avril 1552, puis de Verdun en mai. L'Empereur riposte par le siège de Metz en octobre 1552. Défendue par le duc de Guise, Metz résiste et Charles Quint lève le siège le 2 janvier 1553.

détache en 1553 comme une voie spécifique d'exploration de la poésie élevée. S'éloignant de la poésie amoureuse, les *Odes* se rapprochent alors toujours plus de l'épopée. Chaque nouvelle publication fait évoluer le projet, en précise ou corrige les contours.

C'est le cas encore une fois en 1555, dans une nouvelle édition des *Quatre premiers livres des Odes* : Ronsard insère au début du recueil, puis à l'ouverture du troisième livre, deux odes « Au Roy » pour réclamer commande de la *Franciade*. L'ajout significatif de ces deux pièces souligne à quel point l'espace rituel de l'offrande lyrique hors du temps (« Comme un qui prend une coupe ») s'est mué, quelques années après, en espace de dialogue entre le poète et le roi sur un projet dont la conception est inséparable des événements du règne. Dans l'ode « Au Roy » qui sert de dédicace générale en 1555, l'éloge des exploits militaires d'Henri jusqu'aux « ondes de la Meuse » est appuyé. Développé sur le mode métaphorique d'un périple mené à bien par un bon marinier, il appelle en miroir le récit des aventures de Francus, laissé en suspens « par faute de navire » (Lm t. VII p. 10, v. 96). L'ode qui ouvre le troisième livre prolonge l'ode-dédicace par une comparaison inaugurale avec le navire bloqué au port (v. 1-8). Ensuite, elle apporte davantage de précisions sur l'avancement du projet. Ronsard déroule devant le roi les aventures de Francus. Une première fois, c'est sous une forme virtuelle, par une énumération de verbes à l'infinitif et au conditionnel (Lm VII p. 25-26, v. 9-52), dans une longue hypothèse dont la réalisation dépend de la volonté du souverain (« si tu es son guide », v. 9). La première personne (« Je me mettrois à pié » v. 30) rappelle que Ronsard entretient avec son héros une relation réflexive⁶. Puis, à la faveur de tournures impersonnelles (« on verroit au ciel les palais élevés » v. 34, « il faudroit quitter ce bâtiment si cher » v. 37), la troisième personne s'impose et prépare le mouvement suivant. Cette deuxième étape est dominée par un présent de narration et présente au roi les aventures comme un spectacle, mobilisant toute l'*enargeia* propre à l'écriture épique : « Il me semble desja que j'oy de toutes pars / Déloger ton Francus » (v. 53-54). On notera l'emploi du possessif : cette fois, l'identification se joue entre le roi et le héros.

Dans cette nouvelle description du projet de *Franciade*, la dimension odysseenne des aventures passe au second plan : c'est la dimension terrestre qui compte (« Je me mettrois à pié »), et Ronsard insiste particulièrement sur la fondation de Paris, précédée par celle de Sicambre. L'enjeu du récit épique, ici, est bien de « bâtir la ville » (v. 27, 32, 50 et 72). L'hypotypose de la chute de Troie, avec la « vois des soudars », le « hannissement des chevaux », « le cry des enfans, et les pleurs soucieus / Des femmes » (v. 54-59), prend dans

⁶ Voir *supra*, la « muse vagabonde » dans l'*Ode de la Paix*.

cette perspective une double valeur. D'une part, ce tableau tragique vaut comme rappel de l'origine du récit qui relie l'ode de 1550 à celle de 1555 dans un même projet cohérent. Mais surtout, il appelle l'épisode de la fondation qui va venir effacer la destruction, par une construction deux fois recommencée. Ce qu'il ne disait pas en 1550, Ronsard l'explique à présent : les Troyens n'ont pu rester à Sicambre par une négligence impie à l'encontre de Cérès, dont ils ont « sans feu [I]a chapelle laissée » (v. 40). Implicitement la fondation de Paris se fera désormais dans le respect des dieux et de l'ordre naturel ; ce sera désormais une ville éternelle, bâtie « à jamais » (v. 50). Que l'emplacement initial soit signalé comme une île⁷ accentue la dimension fondatrice et utopique du récit, car

l'île est le signe d'une origine : lieu où le monde commence, avec les entours de la carte, lieu où s'amorcent, à la fois, une lecture et une vision. Mais, en même temps, ce lieu est à lui seul un petit monde, puisque l'île est dans l'océan, à sa limite, ce que le monde habité est à l'inconnu infranchissable qui l'entoure. La limite, l'origine du monde est en lui-même un monde⁸.

La *Franziade* se veut le poème qui accompagne la fondation d'un ordre politique et cette ode est donc la suite logique de l'*Ode de la paix* : là où l'ode de 1550 s'arrêtait au chant VI de l'*Enéide*, retenant essentiellement la prophétie et les péripéties maritimes pour leur portée métaphysique (la mission du roi), cette nouvelle ode raconte la partie terrestre des aventures et le combat pour la conquête du territoire. Le « patron » qu'envisage Ronsard continue donc à suivre celui de Virgile : après une *Odyssée*, une *Iliade*, après l'errance, la fondation, après la mission, son accomplissement : peu à peu le projet prend sa forme complète.

Dans la suite des aventures donnée en 1555, la temporalité est plus resserrée qu'en 1550 et c'est à Francus, non à ses descendants, qu'il incombe de poursuivre la marche vers l'Ouest, de Sicambre jusqu'à Paris. Cela accentue le rapport spéculaire entre Francus et Henri, dont les deux trajets sont conçus dans un rapport de symétrie inversée. D'un côté, l'expédition de Francus vers l'Ouest, au fil des fleuves :

Les champs de *Franconie* en armes il passa,
Et son nom pour jamais à la terre laissa,
Passa le *Rhin* Gaulois, la *Meuse*, et la *Moselle*,
Et vint planter son camp dessus la rive belle
Et de *Somme* et de *Marne*, et de là coutoiant
Plus bas le hauche flanc de *Seine* tournoiant
Fonda... (v. 65-71)

⁷ Le Troyen « Fonda dedans une Isle au milieu d'une plaine / La vile de Paris, qui pour lors n'étoit pleine / Que de buissons et d'herbe, et ses grans palais d'or / Comme ils font aujourd'hui n'y reluisoient encor » (v. 71-74).

⁸ L. Marin, « De l'*Utopia* de More à la *Scandza* de Cassiodore-Jordanès », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26^e année, N. 2, 1971. p. 306-327. L. Marin insiste sur l'acte de rupture, de « césure » par rapport au continent, par lequel le héros signale la naissance d'un territoire nouveau. La fondation passe par une coupure vis-à-vis de l'origine.

De l'autre, l'expédition de Henri vers l'Est, dans les terres d'Empire de l'Allemagne ou de l'Italie :

Ce n'est rien (mon grand Roy) d'avoir Boulongne prise,
D'avoir *jusques au Rin l'Alemagne* conquise,
D'avoir Mets, Danvillier, Yvoir, Parme, Sienne,
Et cette isle qui joint la mer Secilienne
Si la Muse te fuit [...]. (Lm VII p. 30, v. 111-115)

Il s'agit de renforcer l'intérêt du roi pour la *Franciade* en faisant de l'épopée le miroir de son règne, en insistant sur les correspondances. L'évolution du projet se fonde sur les événements politiques et militaires, et sur la destinée du roi en cours d'accomplissement : voilà pourquoi la *Franciade* est une œuvre mouvante. Le roi en est le principe moteur : « je suis sans bouger », prétend le poète (v. 5), et son personnage ne peut avancer que si le roi est « son guide » (v. 9), « sous [s]a conduite » (v. 18). L'idée de Ronsard est de faire « Ma Franciade tienne » (v. 158). Dans le chiasme des deux possessifs transparait la volonté d'élaborer une œuvre qui scelle la connivence du roi et du poète et dans laquelle fusionnent Francus, paragon éternel de la royauté, et Henri, son représentant historique. Ce livre a bien deux auteurs, le roi et le poète, et c'est peut-être dans la béance entre les deux, et dans les forces centrifuges qui traversent son rêve unitaire, que réside en partie l'explication de son impossible achèvement.

2. La « Harangue », fragment d'une *Iliade* des Guises ou d'un poème national ?

Dans le Francus de 1555,

[...] haut aparoissant
Entre tous ses soudars, comme un grand Pin croissant
Sur les menus Ciprés, sacage la campagne
Et défi[ant] au combat les princes d'Alemagne » (Lm VII, p. 28, v. 61-64),

c'est bien la figure héroïque du duc de Guise sur les remparts de Metz en 1553 qui est rappelée. La *Harangue* joue un rôle important dans la gestation du héros épique. En mettant en scène François en 1553, Ronsard pense aussi à Francus, ou inversement en reparlant de Francus en 1555, il repense à François. Le prénom du duc le prédispose à incarner l'idée que se fait Ronsard de celui qui doit être l'ancêtre des rois de France et l'origine d'un mythe monarchique.

La longueur du titre appelle plusieurs commentaires : *La harangue que fit monseigneur le duc de Guise aus soudars de Mez le jour qu'il pensoit avoir l'assaut, traduite*

en partie de Tyrtée poète grec, & dédiée à monseigneur le révérendissime cardinal de Lorraine son frère. Cette formule inscrit le discours dans un contexte narratif par la succession de verbes au passé, et raccorde le récit à une circonstance bien précise : « Mez, le jour que... ». Il en découle un effet d'authenticité, comme s'il s'agissait véritablement de la harangue prononcée par le duc. En même temps, le titre crée un heurt étrange entre la conjoncture et un intertexte grec : « la harangue [...] traduite de Tyrté ». On a l'impression que la harangue a été prononcée originellement en grec ancien et que, par la voix de « monseigneur le duc de Guise », parlait « Tyrté poète grec ». Cette superposition évacue totalement la figure de l'auteur, réduite au rang de complément d'agent implicite d'un participe passé (« traduite ») qui fait de lui un simple traducteur. Pourtant ce rôle-là, on le verra, est essentiel en ce qu'il permet justement de créer une *translation*, en superposant un discours contemporain et une forme littéraire ancienne. La superposition de deux destinataires de la harangue, l'un intradiégétique, les « soudars de Mez », et l'autre comme dédicataire, le « révérendissime cardinal de Lorraine », confirme la complexité de la situation énonciation : on lit le discours d'un capitaine prononcé face à ses soldats en 1553, initialement écrit par un ancien poète grec, et offert par un poète moderne à son mécène. Ainsi, la harangue n'est plus seulement un discours de circonstance ni même un exemplaire morceau de rhétorique : elle devient élément d'une fiction qui s'adresse aux princes. L'effet de profondeur historique que l'*Ode de la Paix* donnait au présent par le biais d'un mythe d'abord cosmogonique puis généalogique, est ici annulé au profit d'une superposition des strates temporelles qui donne à la circonstance une singulière densité.

Le tableau de Metz, assiégé par les troupes impériales, confère d'emblée à cet épisode une dimension épique : les troupes massées dans la campagne environnante, puis l'artillerie qui a déjà commencé à faire son œuvre contre les remparts, sont décrits à grand renfort de comparaisons cosmiques (« en plus grande abondance / Que les vens empannés... » v. 12-16) et d'hyperboles (« tant de gouffanons » v. 17, « cent pieces de canons » v. 18, « cent balotes tonnantes » v. 20). Tout le début sert en fait à créer un effet dilatoire, relancé par la quadruple anaphore de la circonstancielle (« Quand ce brave Empereur » v. 1, « Et quand lui » 11, 17 et 28) qui met en place une situation où l'empereur Charles Quint occupe d'abord le premier plan pour mieux créer la surprise. Car c'est en ce moment dramatique, où l'assaut est imminent, que le duc prend la parole pour s'adresser à ses troupes. Son entrée en scène ressemble à un surgissement, « élané d'un plain-saut / Sur le ranpart connu » (v. 30-31). Seul face aux canons, il se dresse entre deux armées, sur ce promontoire-pivot qu'est le rempart.

Cela renforce l'énonciation complexe de ce discours, qui s'adresse tout à la fois, au moment de sa profération, aux soldats qui défendent Metz et à ceux qui l'attaquent.

L'*ekphrasis* qui précède la harangue vise à magnifier le personnage qui la profère. François de Guise sur les remparts n'est pas seulement un orateur ou un général des armées : c'est un héros. La description de son armure redouble l'effet dynamique propre à la tradition de l'*ekphrasis*, parce que celle-ci, exceptionnellement, ne porte pas sur un seul élément comme le bouclier, mais sur l'équipement complet au moment où le guerrier l'endosse⁹. Ainsi, outre le mouvement suscité par la « vive représentation » des scènes gravées, le lecteur assiste en direct à la métamorphose solennelle du chevalier revêtant sa cuirasse. Les adverbes de temps (« Puis » v. 75, « Après » v. 93, « Puis » v. 103) scandent le déroulement d'une transfiguration lumineuse au sommet du rempart, depuis les jambières « faites d'argent, et jointes à clous d'or » (v. 34) en passant par la « merveilleuse targe » (v. 75) jusqu'au « mourrion brillant » (v. 93) et l'épée au « flanbant émeri » (v. 105). François de Guise est ainsi revêtu d'un éclat surnaturel qui sacralise sa harangue. Son charisme et sa prestance contrastent avec la figure du « caut empereur » (v. 313) et la fureur désordonnée de l'armée qui trépigne au pied des murailles.

Tout semble, a priori, situer le duc héroïsé dans la perspective d'une grande épopée des Guises. La dédicace à son frère le cardinal confirme cet aspect : « Iö, Prince Lorrain : Encore quelquesfois de ma tronpe d'airain / Je cornerai tes fais d'une longue Iliade » (v. 313-315). Sur l'armure du capitaine figurent des scènes qui rappellent les exploits de leur ancêtre Godefroy de Bouillon au cours de la première croisade (v. 67-74). L'épisode où ce dernier est contraint à vendre Verdun, Metz et Bouillon (v. 57-59) afin de contribuer à la mobilisation des armées croisées, légitime la place de François de Guise à la tête des troupes royales : le duc de Guise rend à la Lorraine ce que ses ancêtres avaient dû sacrifier, et sa prouesse militaire s'inscrit dans un cycle familial. Cet aspect est confirmé par la présence, sur le bouclier, des effigies de Charles et René d'Anjou, deux autres ancêtres prestigieux dont la maison de Lorraine se réclamait pour justifier ses prétentions sur le royaume de Naples. Ainsi, le combat de Metz vient prolonger « les vieus conbas [de] la maison Lorraine » (v. 91).

Pourtant, un épisode des croisades représenté sur l'armure invite à élargir la perspective d'une Iliade lorraine. Une scène montre le Pape Urbain II prêchant la première croisade, et face à lui Godefroy et ses compagnons

⁹ Le bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade*, et celui d'Enée au chant VIII de l'*Enéide* sont les grands précédents qui peuvent servir de référence à Ronsard. A propos de la description de cette armure d'apparat, on pourra se reporter aux pages qu'A. Rees lui consacre dans sa thèse, *op. cit.* p. 298-304. L'analyse fait ressortir tous les jeux de courbes qui font de cette armure magnifiée un bel objet maniériste.

EUSTACE et BAUDOUIN
Et le COMTE DE FLANDRE, [qui] faisoient de leur teste
Un sîne d'obéir à si juste requeste.

L'éloquence du pontife peut bien sûr souligner les talents d'orateur de François de Guise, créant un effet d'annonce de l'*ekphrasis* en direction de la harangue. Mais François est aussi le guerrier comme Godefroy et, dans l'acceptation des chevaliers face au projet pontifical, dans l'alliance du prince de l'Eglise et de l'aristocratie guerrière au nom de Dieu, on retrouve la complémentarité des deux frères de Guise, le cardinal et le capitaine, unis au service d'une même cause qui dépasse de bien loin l'honneur de leur maison. Si Metz fut jadis sacrifié au nom de la gloire de Dieu, la ville sera reprise pour la gloire du royaume de France.

L'exhortation que le duc adresse à ses soldats est une variation et une amplification sur un *topos* horatien : « Dulce et decorum est pro patria mori¹⁰ » :

*Mouron, mouron, Amis, il vaut mieus pour defendre
Nous et nôtre païs, l'âme vaillante rendre,
L'âme vaillante rendre au dessus du ranpart [...].* (v. 234-235).

Le fréquent recours aux répétitions, sous la forme d'un redoublement ou d'une anadiplose comme dans ces vers¹¹, donne à ce discours une énergie renforcée. Le duc veut susciter un élan, une émotion puissante chez les soldats, dans la perspective d'un sacrifice. La question est de savoir pour qui, pour quoi : « pour défendre / Nous et nôtre païs ». C'est en effet le territoire, nommé la Gaule, qui ouvre le discours du capitaine, et ce territoire est présenté comme une terre sainte, un royaume élu :

Encore Dieu nous aime, encore Dieu ses yeux
N'a detourné de nous, ni de nôtre entreprise,
Ainçois plus que devant la Gaule il favorise,
La Gaule il favorise, et favorisera
Tant que nôtre bon Roi son gouverneur sera (v. 122-126).

D'emblée, le territoire prend une valeur sacrée et il est immédiatement, en même temps que Dieu, associé à son roi. Celui-ci n'en est pas le possesseur mais le gouverneur : il règne au nom de Dieu, il remplit une charge divine. Le discours opère une superposition totale entre la personne du roi et les frontières du royaume à défendre : ainsi, l'image que les soldats doivent constamment garder à l'esprit au plus fort des combats, c'est celle du roi :

[...] mettez devant vos yeux
De nôtre nouveau Roi les faits victorieus
Comme il a demarqué les bornes de la France
Pour les planter plus loin par le fer et la lance ». (v. 251)

¹⁰ *Odes* III, 2 v. 13 (Il est doux, il est beau de mourir pour la patrie) Ed. Les Belles Lettres « Classiques en poche », 2000, trad. F. Villeneuve. p. 162-164.

¹¹ On la retrouve également v. 124-125, et v. 229-230 : « Courage donc, Soudars, ne craignés point la Mort, / La Mort ne peut tuer l'homme vaillant et fort »

A ce titre, le sens étymologique de Metz prend une valeur symbolique : la borne. La ville de Metz représente « les bornes de Gaule » (v. 311). Dans cette perspective, le duc insiste fortement sur les limites physiques du territoire, représentées par les « murs » (v. 135-138), ainsi que sur « la brèche des renpars » (v. 130 et 134), symbole de la menace qui pèse sur l'intégrité des frontières. Dans un article intitulé « Mourir pour la patrie », E. Kantorowicz a retracé l'évolution de la notion de *patria*¹² et situe au XIII^e siècle le moment où le mot a désigné à nouveau l'entité qu'il définissait dans l'Antiquité, à savoir la cité. C'est le développement de l'Etat monarchique en France qui a rendu son sens séculier à une notion jusque-là réservée, dans le christianisme, au royaume des Cieux, mais en lui adjoignant un aspect qui lui était étranger chez les Anciens : l'attachement au territoire¹³. Si on meurt alors pour une patrie terrestre, ce n'est plus seulement pour l'institution politique et ses valeurs : on meurt aussi pour un territoire, investi d'une forte charge affective qui va se cristalliser symboliquement sur le corps du roi. Tel est bien l'enjeu du discours que prononce le duc de Guise. Dans cette perspective, l'ennemi, Charles Quint, est celui qui a transgressé les limites du territoire, qui est allé « Plus oultre ». Il commet un acte sacrilège en ne reconnaissant pas les frontières imparties par Dieu, prétendant « contre nôtre Roi prendre / Les nouveaux murs François d'une foible cité, / Où le destin avoit son OULTRE limité ». Sa devise, réinterprétée, en fait un roi d'*hubris*, « qui se va rongant / D'une gloire affamée » (v. 2-3), mû par la « fureur » et le « désespoir » de voir un autre s'approprier son *motto* et aller « plus loin » (v. 252) et « si avant » (v. 260). La référence à la première croisade, sur l'armure du capitaine, renforce la dimension sacrée du territoire qu'il s'agit de défendre. L'*ekphrasis* invite à interpréter le conflit présent comme la réitération d'une guerre sainte. On comprend alors

¹² Article éponyme situé à la fin du recueil qui en regroupe plusieurs, écrits entre 1948 et 1961 : *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, Fayard, 2004, p. 129-167.

¹³ En Grèce et à Rome, le mot *patria* renvoie à l'organisation politique, indépendamment de son ancrage territorial. Mourir pour la patrie, ce n'est pas mourir pour défendre un territoire mais au nom des valeurs qui règnent dans la cité. C'est bien une mort civique, mais qui prend des connotations religieuses (en retour du sacrifice de sa vie, le soldat se voit honoré par la communauté comme un héros). L'attachement pour le territoire existait mais il était d'ordre privé, et se dissociait de la conscience politique : il reliait l'individu à son lieu natal, à la province où il avait grandi. Dans l'Occident médiéval, l'individu ne se définit plus par son appartenance à une communauté civique : s'il lui arrive de mourir pour des raisons profanes, c'est à son seigneur que le guerrier sacrifie sa vie, non à une entité politique. La patrie est devenue une notion théologique, et c'est dans le contexte des croisades que le Chrétien est appelé à sacrifier sa vie pour la patrie céleste. Le territoire sacré de Palestine ne vaut que pour son lien avec le sépulcre du Christ et le royaume des Cieux. Kantorowicz insiste sur l'importance d'un texte comme la *Chanson de Roland* qui opère un glissement du modèle de la croisade, où le Chrétien meurt en martyr pour son Dieu et pour une patrie qu'il ne connaîtra qu'après la mort, vers le modèle du sacrifice civique (les guerriers meurent pour l'Empereur Charlemagne plutôt que pour Dieu, même si les ennemis combattus ressemblent à ceux des croisades). L'impôt atteste de l'existence de cette nouvelle communauté politique, dont il scelle en quelque sorte la cohésion : sa dénomination dans les textes juridiques est calquée sur la terminologie des levées d'impôts pour les croisades par le Saint-Siège : non plus *pro defensione Terrae Sanctae*, mais *pro defensione regni*.

pourquoi, en décrivant l'armée de Charles Quint, Ronsard y a fait figurer « l'escadron ardent / Des peuples basanés, mi-mores d'Occident » (v. 9-10). Leur présence fait d'emblée surgir l'imaginaire des croisades, et anticipe sur les « Sarrazins » (v. 57) gravés sur l'armure. L'impérialisme français prend l'ampleur d'une croisade.

Mais, lorsque le duc brandit l'image du désastre que représenterait une défaite face à l'empereur, c'est la scène traumatique de la chute de Troie qu'il fait entendre indirectement :

[...] et combien violées
De filles on verra, et de maisons volées,
Et combien de vieillars par leurs cheveux grisons
Seront traînés dehors de leurs propres maisons,
Et qui pis est, Soudars, que de flames éprises
Enflammeront d'autels, de convents et d'églises ! (v. 267-272)

Ronsard réajuste donc son projet épique en faisant fusionner les mythes antiques et la geste chrétienne. Il superpose aux murs de Metz ceux de Jérusalem et de Troie afin de sacrifier la politique royale et d'accorder à l'extension du territoire la valeur d'une cause sainte. Il modifie ainsi la portée du fragment prophétique contenu dans l'*Ode de la Paix*, qui était davantage centré sur le destin royal que sur le territoire national. Il l'oriente par là même dans un sens plus concret : le mythe n'est plus environné d'une aura platonicienne qui situait le roi dans son lien avec le cosmos. C'est dans son rapport avec le royaume que le roi est cette fois envisagé.

L'armée à laquelle s'adresse le duc est la vivante représentation du corps social. Massées autour du duc qui brandit l'image du roi, les troupes ont le même rôle que le cortège dans l'entrée royale. D'ailleurs, l'ordre est sa principale caractéristique et le gage de son bon fonctionnement : c'est sur ce point que se focalisent d'abord les instructions du capitaine :

Chacun de vous s'arrange en ordre dans sa place [...] (v. 131)
Ceus qui osent sans peur en ordre s'arranger
[...] de ceus il n'en meurt guere,
Et sauvent bravement un grand peuple derriere.
Mais ceus qui vont sans ordre, et trenblent de peur,
Des le premier combat toujours perdent le cœur,
Et sont plus tôt tués que ceus là qui s'ordonnent
Eus-mêmes en bataille, et des cous ne s'étonnent. (v. 141-148)

L'ordonnancement rigoureux reproduit l'organisation sociale du royaume : de même que les différentes corporations défilent dans le cortège d'une entrée, ici chaque individu se rattache à un groupe et à une fonction précise :

Bref que chacun de vous à son état regarde.
Le Halebardier tienne au poin sa halebarde,
La pique le Piquier, et le Haquebutier
Couché plat sur le ventre exerce son métier. (v. 239-242)

Ainsi agencée, cette armée finit par devenir un organisme vivant tant sa cohésion est parfaite :

Tenés donque bon ordre, et gardés vôte ranc,
Pressés l'un contre l'autre, et collés flanc à flanc,
Pié contre pié fiché, et teste contre teste
Bataillés bravement. (v. 233-236)

Tous ces hommes n'en forment qu'un seul et ce corps gigantesque est apparenté au *corpus mysticum* du royaume. Ainsi le royaume, dans ce récit héroïque, n'est pas une entité abstraite, une abstraction juridico-politique : il se matérialise physiquement dans un territoire, un roi et un peuple.

C'est pourquoi le couard, une fois sa lâcheté avérée, ne peut être que banni du territoire, dont il a refusé d'embrasser la défense. Exclu de son « país natif » (v. 209), il va être rejeté de la communauté, réduit à être « mendiant en quelque étrange terre » (v. 212). Cependant, dans le portrait antithétique du couard et du valeureux, ce qui distingue surtout le destin de l'un et de l'autre, c'est le discours qui va dégrader ou exalter leur mémoire après la guerre. Le lâche va être l'objet d'une « longue fable du peuple » (v. 183), d'un « populaire conte » (v. 208), tandis que le soldat tombé au combat sera l'objet des « louenges » (v. 191-192). La communauté (représentée par le Roi v. 200, les Dames v. 201, le peuple, v. 203) lui réserve une place de prestige, soit sous la forme d'un culte funèbre, soit sous la forme d'une intégration au conseil du roi (v. 206). A l'horizon de cette harangue, c'est non pas l'apothéose du roi comme dans l'*Ode de la Paix* mais la constitution d'un panthéon national. D'où l'importance de la parole qui relaie le combat : sous la forme du blâme ou de l'éloge, de la vitupération ou de l'hommage, c'est elle qui participe à l'élaboration d'une mémoire collective et d'un mythe national.

Il est intéressant de constater que le duc, après avoir été magnifié du haut des remparts dans tout son éclat surnaturel, finisse par réintégrer le corps de son armée comme un simple soldat :

Car je ne veus ici, non, non, tenir la place
D'un Prince seulement, mais d'un simple Soudart
Couché tout le premier sur le front du ranpart (v. 288-290)

Certes, le courage de se mêler aux troupes sans se contenter de donner des ordres renforce l'exemplarité du général. Mais au-delà du *topos* moral, c'est le symbole du grand seigneur qui *s'incorpore* à la nation, se fond dans son armée, ne combat pas seulement pour sa propre lignée et son propre honneur. Les deux princes de Lorraine, le cardinal dédicataire et le capitaine héros épousent totalement la cause de l'Etat monarchique. La geste familiale et féodale s'intègre dans une geste nationale et, sous la bannière du roi, toutes les forces, de l'infanterie aux « princes du sang » interpellés v. 243-248, sont subsumées sous une unité fédératrice, le royaume et son territoire. L'opposition entre la jeunesse et la vieillesse,

récurrente dans la harangue, fait de Guise le représentant d'un royaume régénéré « affrontant sa jeunesse / Aus desseins plus rusés de la grise vieillesse » (v. 312) : la prise de Metz affirme l'irrésistible ascension d'un nouvel *imperium* et face au déclin inévitable d'un vieil empereur.

3. Vers une Herculéide¹⁴ ?

Ronsard superpose deux grands intertextes épiques : outre le cycle chrétien des croisades, le cycle de Troie est également présent, à travers la mention de Francus, l'ancêtre mythique, le fondateur du territoire (v. 114-120). Mais, par rapport au projet de 1550, la généalogie de Francus est repensée dans le sens d'un raccord avec la figure d'Hercule :

Sus, courage Soudars, sus, sus, montrés vous or'
De la race d'Hercule, et de celle d'Hector :
Hercule, après avoir l'Espagne surmontée
Vint en Gaule épouser la Roine Galatée,
Dont vous estes issus, puis le Troien Francus
Seul heritier d'Hector, quittant les murs vaincus
D'Ilion, vint en France et la race Troienne
Méla cent après avec l'Herculienne (v. 113-120)

Ronsard semble donc renouer avec le schéma de Lemaire de Belges qui posait l'antériorité des Gaulois sur les Troyens. Reprenant le mythe gaulois qu'il avait laissé de côté dans l'*Ode de la Paix*, il s'en sert ici pour exploiter la figure essentielle de l'entrée de 1549, Hercule gallique, tout en la superposant avec l'Hercule grec, représenté sur le casque du duc dans son combat victorieux contre Antée (v. 97-102). La fureur de Charles Quint fait de l'empereur ennemi un avatar du géant, tandis que le roi de France (ou bien son général) est Hercule, dans une variante du combat habituel entre les Olympiens et les Géants¹⁵. Le sens est le même : il s'agit de maîtriser des forces subversives pour le royaume. On voit donc que Ronsard, après avoir enrichi la geste troyenne de connotations liées à la représentation des croisades, raccorde désormais la *Franziade* à une *Herculéide*, grand poème national que Peletier rêvera d'écrire personnellement en 1555 :

C'est une Herculéide, titre le plus haut et le plus héroïque qui ait été envoyé au Royaume des Muses : et qui plus est propre à notre France : vu même qu'Hercule fut surnommé Gallique¹⁶.

¹⁴ Sur les tentatives d'écrire une Herculéide au XVI^e siècle, voir M. R. Jung, *Le mythe d'Hercule, op. cit.*, p. 97-103.

¹⁵ Voir J. Céard, « La révolte des géants, figure de la pensée de Ronsard », dans *Ronsard en son IV^e centenaire. L'art de poésie, op. cit.*, p. 221-232.

¹⁶ Peletier, *Art poétique*, Livre I, Chapitre III, « Du Sujet de Poésie : Et de la différence du Poète et de l'Orateur », Ed. Goyet p. 233.

Ronsard, rattache son épopée à ce mythe à la fois plus français et plus populaire que celui des Troyens. Il rappelle ainsi le principal décor de l'entrée parisienne où la figure royale fut célébrée, à travers Hercule, comme une puissance pacificatrice capable d'entraîner à sa suite tous le corps du royaume grâce aux effets de son éloquence. On comprend ainsi pourquoi Ronsard dédie cette pièce, qui réoriente son projet épique vers une geste oratoire, à un cardinal qui a mis tout son talent rhétorique au service du pouvoir royal¹⁷.

Tout est fait, dans la *Harangue*, pour mettre en valeur la force de la parole, dont le discours du duc se veut la démonstration éclatante. Sa double situation d'énonciation en démultiplie la valeur. Adressée au soldat, la harangue du général anime, propage à l'armée une énergie :

Ainsi parloit ton frere inspirant au courage
Des siens une prouesse, une horreur, une rage
De combatre obstinés. (v. 291-293).

La parole *inspire*, donne vie à ce corps du royaume qu'est son armée. Parallèlement, depuis ce lieu frontière qu'est le rempart, elle est aussi entendue par l'ennemi et suffit à le mettre en déroute :

L'Empereur étonné trenbla de si grand peur
Voiant ton frere armé, que sur l'heure sur l'heure
De tout desesperé de fortune meilleur,
Tourna le dos honteus [...]. (v. 306-309)

Le texte ne dit pas « en entendant ton frère » mais : « en le voyant armé », ce qui suggère une forme d'équivalence entre l'armure flamboyante dont le duc s'est revêtu sur le rempart, et sa parole : même éclat, même effet. En effet, sur le bouclier est gravée une Gorgone :

Borgnoiant renfrongné, qui trois testes avoit
Naissantes d'un seul col, et de chacune teste
Grongnante, vomissoit *la foudre* et la tempeste. (v. 86-88)

La harangue du duc, qui d'un côté anime et galvanise, est de l'autre investie des pouvoirs de Méduse. Elle aveugle et pétrifie l'ennemi, figeant pour jamais l'Empereur dans la posture infamante du couard qui, tournant les talons au lieu d'affronter la mort, a préféré « au dôs la recevoir » (v. 178). C'est en vain qu'il aura tenté de se protéger de l'éblouissement causé par le bouclier dont le « monstrueus éclair » (v. 298), à la fin du discours, se propage en direction des troupes impériales. Le bouclier se transforme alors en signe, en prodige ; son éclat est une annonce terrifiante pour l'assaillant, comme une « rouge comette / [qu'on voit] Flamer sanglantement sous une nuit muette / Ou tout ainsi qu'on voit flamber le Sirien / Aux plus

¹⁷ Ronsard admire l'éloquence du cardinal de Lorraine, et lui dédie à ce titre un long hymne en 1559 qui exalte ses qualités d'orateur. Voir Lm t. IX p. 29-72. Ronsard y développe un long parallèle entre le cardinal et Ulysse, convoqué pour ses talents de négociateur. L'hymne se transforme progressivement en une marqueterie des discours les plus mémorables du cardinal.

chauds jours d'esté » (v. 299-302). Dans l'éclair du bouclier, luit le présage d'une défaite inévitable pour les Impériaux.

Le duc de Guise ne parle pas en son nom propre : la puissance de sa parole a quelque chose de surnaturel, qui transforme l'orateur en messager de Dieu. En témoignent, sur son bouclier, les allusions à Mercure : à côté d'une représentation d'Argus sont « Deux couleuvres d'acier dos à dos tortillées » (v. 79), images du caducée¹⁸. Par leur éclat multicolore, elles « Ressenbloient de couleur à cét Arc varié » (v. 82). Sous le signe d'Iris ou d'Hermès (qui est aussi le dieu des bornes), le duc de Guise est bien plus qu'un exemple de vertu guerrière pour ses hommes : il est aussi un porteur de message. A travers lui, c'est Dieu qui parle et qui annonce au royaume de France son statut de peuple élu (« Encore Dieu nous aime » v. 122). François-Hercule (tel sera d'ailleurs le prénom que Catherine donnera à son quatrième fils) incarne la force d'une parole médiatrice assurant le lien privilégié de la royauté avec Dieu, et du prince avec ses sujets¹⁹.

Héros providentiel, François de Guise assure la victoire de ses troupes tout autant par sa *terribilità* que par l'efficacité de sa parole. Son discours préserve l'intégrité du royaume et se substitue au combat. Le titre l'indique bien : « La harangue que fit monseigneur le Duc de Guise [...] le jour *qu'il pensoit avoir l'assaut* » : la guerre n'aura pas eu lieu. Normalement, dans une épopée, la parole précède la bataille. Ici, elle la remplace. Le verbe a triomphé des canons massés devant Metz : le grand rêve des humanistes, qui se désolaient de constater le caractère simultané d'une invention aussi prometteuse que l'imprimerie et d'une autre aussi calamiteuse que l'artillerie²⁰, semble s'accomplir. La harangue suggère la représentation d'une monarchie qui fonderait son expansion et sa puissance sur l'éloquence autant, sinon plus, que sur les armes. C'est le triomphe du verbe, l'impérialisme linguistique, qui sont mis en scène dans cet épisode épique

C'est pourquoi la geste conquérante par laquelle Ronsard représente le voyage d'Austrasie est essentiellement verbale. Instrument de la victoire, la langue en est aussi l'enjeu. Il est intéressant de noter que, pour justifier l'annexion militaire des Trois-Evêchés au territoire français, l'un des motifs allégués par Henri II était qu'ils parlaient une langue

¹⁸ Sur le rapport entre Guise et Mercure, voir l'article de V. Denizot, « Argus et l'*ekphrasis* chez Ronsard : le bouclier de François de Guise », *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen-Âge et de la Renaissance*, éd. M. Gally et M. Jourde, Fontenay-aux-roses, E.N.S. éditions, 1999, p. 97-108.

¹⁹ Le choix de Hermès est une alternative à Apollon. Les deux dieux sont proches, mais le second, parce que solaire, est plus royal, tandis que le premier est médiateur, ambassadeur.

²⁰ Voir par exemple Peletier qui, dans *L'Art poétique*, au chapitre sur l'ode (II, 5), développe une réflexion sur la modernité en opposant « cet Art si admirable d'imprimer les Livres » et « l'épouvantable Artillerie » (Ed. Goyet) p. 272.

romane et qu'à ce titre, leur place n'était pas dans le Saint-Empire romain germanique²¹. Ce qui est en jeu dans l'expédition en Allemagne, c'est l'intégrité linguistique du territoire, la coïncidence entre la langue et les frontières. Les « nouveaux murs François » (v. 5) délimitent avant tout les contours d'un idiome. La conscience nationale est donc inséparable d'une problématique linguistique²². Ronsard aura, dix ans plus tard, cette réflexion dans son *Art poétique* :

Car les Princes ne doivent être moins curieux d'agrandir les bornes de leur empire, que d'étendre leur langage par toutes nations : mais aujourd'hui, pour ce que notre France n'obéit qu'à un seul Roi, nous sommes contraints si nous voulons parvenir à quelque honneur, de parler son langage²³.

La puissance du Roi se mesure au nombre de sujets qui parle sa langue et la constitution de la langue est inséparable de l'unification du royaume sous la puissance du Roi. Le royaume que défend le duc de Guise depuis les remparts de Metz est ainsi un espace francophone. Cette préoccupation politico-linguistique rejoint le programme des poètes qui, dans leur projet d'enrichissement du lexique français, conçoivent la langue comme le reflet du territoire, divers mais unifié. Sa diversité doit représenter l'ensemble des provinces réunies sous la couronne. L'idée apparaît chez Ronsard dès le « Suravertissement au lecteur » au début des *Odes* de 1550²⁴, et Peletier la précise en 1555 en lui donnant une dimension politique :

Bref, le Poète pourra apporter, de mon conseil, mots Picards, Normands, et autres qui sont sous la Couronne : Tout est Français, puisqu'ils sont du pays du Roi. C'est un des plus insignes moyens d'accroître notre Langue²⁵.

Les termes régionaux, loin d'être des scories nuisant à la perfection du français, témoignent au contraire de sa faculté intégratrice, donc de sa puissance. Ronsard, jusque dans la préface posthume de la *Françiadé*²⁶, continuera à promouvoir les emprunts aux différents dialectes

²¹ Le traité de Chambord, conclu le 15 janvier 1552, ratifiait l'accord secret entre Henri II et les princes protestants d'Allemagne, contre l'Empereur. Le traité prévoyait notamment qu'Henri II s'emparerait des villes de Metz, Toul et Verdun, « et autres villes de l'Empire ne parlant pas allemand ». Voir sur ce point Guy Cabourdin, *Les temps modernes, de la Renaissance à la guerre de Trente ans, Encyclopédie illustrée de la Lorraine, Histoire de la Lorraine*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1991 (p. 67-73).

²² Sur cette question, voir l'ouvrage dirigé par M. T. Jones-Davies, *Langues et nations au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1991, et tout particulièrement les contributions de J. Ridé (« Première controverse sur l'appartenance nationale de la rive gauche du Rhin ou les pièges de la terminologie ethnique », p. 37-51) et de J. Dubu (« De l'ordonnance de Villers-Cotterêts à la *Deffence et illustration de la langue française* : affirmation politique et revendication littéraire » p. 137-151).

²³ Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français*, Ed. Goyet, p. 435.

²⁴ Lm I p. 57-58 : « Car tant s'en faut que je refuse les vocables Picards, Angevins, Tourangeaus, Mansseaus, lors qu'ils expriment un mot qui défaut en nostre François, que si j'avois parlé le naïf dialecte de Vandomois, je ne m'estimerai bani pour cela d'eloquence des Muses, imitateur de tous les poètes Grecs qui ont ordinairement écrit en leurs livres le propre langage de leurs nations, mais par sur tous Theocrit qui se vante de n'avoir jamais attiré une Muse étrangere en son pais. »

²⁵ Peletier, *op. cit.*, p. 251.

²⁶ Lm. t. XVI p. 348-349 : « Oultre je t'advertis de ne faire conscience de remettre en usage les antiques vocables, & principalement ceux du langage Vvallon et Picard, lequel nous reste par tant de siecles l'exemple naïf de la langue Française, j'entends de celle qui eut cours apres que la Latine n'eut plus d'usage en nostre

provinciaux, unifiés dans le creuset de la langue royale grâce à la poésie. La geste royale d'expansion territoriale et l'entreprise poétique de promotion culturelle de la langue se confondent. Le duc de Guise, par les effets de son discours héroïque, incarne une langue triomphante, coïncidant avec les contours politiques et le corps symbolique d'un royaume sacré, et régénérée par l'assimilation des textes anciens comme celui de Tyrtée. Les circonstances militaires ne deviennent épopée impériale qu'une fois transposées dans des formes poétiques adéquates. La politique royale fournit le matériau du poème ; Ronsard, poète érudit, façonne, *fictionnalise* la circonstance à partir d'archétypes antiques.

Après les multiples « peintures contenues dedans un tableau », après l'enchâssement d'une prophétie dans le mythe de l'*Ode de la Paix*, c'est encore une pièce de structure complexe qui pose et déplace les jalons projet épique de Ronsard. Dans les détours, au sein de pièces stratifiées, Ronsard expérimente les lignes de force du grand poème à venir. Grâce aux représentations multiples qu'autorise l'*ekphrasis*, et par l'imbrication de la description et de la harangue, Ronsard organise la contamination des références (croisades, geste troyenne, mythe d'Hercule) qui vont moduler la portée de son projet, en atténuer la dimension initiatique et platonicienne pour l'orienter vers la célébration d'un *corpus mysticum* (le territoire, les armées royales) dont la langue serait l'âme et le symbole. La « Harangue » s'inscrit dans une période que D. Ménager désigne comme le « plein épanouissement de la mystique nationale », dont l'*Epitomé de l'antiquité des Gaules et de France*²⁷ est, selon lui, l'ouvrage le plus représentatif. Mais Ronsard donne cependant à son texte d'autres enjeux. Là où d'autres auteurs insistent sur les Gaulois, Ronsard mentionne l'Hercule gallique mais fait parler le duc de Guise avec les mots d'un texte grec, grâce à une traduction récente de Tyrtée, poète rare, qui contribue à accroître le patrimoine français. Ronsard cherche finalement moins à exalter une victoire nationale que les fondements grecs, humanistes, de la monarchie et de ses dignitaires. Si la défaite de l'Empereur confirme une *translatio imperii* vers la France plutôt que vers le Saint-Empire, ce poème de circonstance illustre surtout le programme de la *Deffense* et l'indispensable *translatio studii*. S'il n'avait fait qu'une traduction, Ronsard aurait fait ce qu'il ne faut pas faire, d'après la *Deffense* ; s'il n'avait fait qu'un discours plausible, il n'aurait fait qu'un peu de rhétorique, et contribué aux chroniques du règne. Le fait

Gaule, & choisir les mots les plus preignants et significatifs, non seulement dudit langage, mais de toutes les Provinces de France, pour nous servir à la Poësie lors que tu en auras besoin. »

²⁷ Il s'agit d'un ouvrage de Guillaume Du Bellay paru chez V. Sertenas en 1556. Sur cet ouvrage, voir C. G. C. Dubois, *Celtes et Gaulois au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1972, p. 43.

proprement poétique est dans le décalage, la mise en relation d'objets très éloignés, l'appréhension d'un présent en fonction d'une exhumation.

Contrairement à l'*Ode de la Paix*, le moment héroïque n'est pas celui, mythique, où Francion fonde Paris d'après la prophétie de Cassandre, mais celui où l'éclat de la vertu, l'énergie et la parole efficace sont actualisés dans l'événement historique. La « Harangue » illustre l'une des vocations du poème héroïque selon Ronsard, celle par laquelle il rejoint le plus Du Bellay lorsque celui-ci réclame « le Cors entier d'une belle Histoire²⁸ » nationale qui viendrait se substituer aux vieilles chroniques. C'est cette voie de l'expérimentation épique qui se poursuit en grande partie dans les *Hymnes* lorsque Ronsard récapitule les événements glorieux qui ont marqué le règne, dans la longue énumération de l'« Hymne au Roy²⁹ » et dans les tableaux peints du « Temple des Chastillons³⁰ ». Dans ce travail sur la geste présente, l'imaginaire épique se rattache moins à l'élaboration d'un récit fondateur qu'à un éloge circonstancié des valeurs héroïques aptes à générer une ferveur communautaire. L'autre fonction de l'épopée, celle qui veut raconter un mythe fondateur pour le relier à l'histoire présente, n'est pas pour autant abandonnée par Ronsard mais menée parallèlement, comme nous le verrons à travers l'analyse de deux longs poèmes lyriques de 1552 et 1555.

II. L'ode V, 8 « A Michel de L'Hospital », 1552.

Parue en 1552 dans le *Cinquiesme livre des Odes*, cette nouvelle pièce pindarique amplifie encore le mouvement de l'*Ode de la paix* en faisant passer de dix à vingt-quatre le nombre de triades³¹. Elle s'inscrit dans la même volonté de faire valoir en haut lieu la nouvelle poésie de la Brigade face aux tentatives de dénigrement dont elle fait l'objet à la cour³². Au-delà de cette réhabilitation après les attaques injurieuses de Mellin de Saint-Gelais, Ronsard prétend à

²⁸ *Deffence* II, 5, p. 140. Sur ce passage, voir *supra*, notre introduction.

²⁹ Voir *infra*, 3^e section de ce chapitre.

³⁰ Voir *supra*, introduction générale de la partie « Sacralisation ».

³¹ En revanche, les strophes sont plus courtes que dans l'*Ode de la paix* : les strophes et antistrophes passent de dix-huit à douze vers, et les épodes de quatorze à dix. L'alternance entre octosyllabes dans les strophes et antistrophes, et heptasyllabes dans les épodes est maintenue (elle figurait déjà dans l'ode I, 9 dédiée à Du Bellay en 1550).

³² La querelle avec Mellin de Saint-Gelais au sujet de la poésie pindarique de Ronsard est mentionnée de manière allusive dans l'*Ode de la paix* (v. 437-468), puis racontée en détail dans l'ode V, 3 « A Madame Marguerite » v. 139 à 186. Dans l'ode « A Michel de L'Hospital », les allusions aux calomnieurs sont là, mais discrètes et sous la forme d'une allégorie (« la Chienne Envie ») qui invite à dépasser la circonstance pour réfléchir plus profondément au statut de la poésie à la cour.

nouveau annoncer le grand projet auquel sa poésie est vouée, et qui suffit à la distinguer hautement des tenants de l'école marotique et de leurs « petits sonnets pétrarquisés ».

Cette ode ne célèbre aucun événement particulier si ce n'est, à la rigueur, la victoire de Ronsard sur son adversaire et le succès de sa poésie à la cour grâce à l'intervention de Michel de L'Hospital. Tout entier voué à la vertu de son destinataire, l'éloge annonce déjà la démarche des *Hymnes* de 1555 où discours encomiastique et axiologique sont étroitement mêlés. L'ode « A Michel de L'Hospital » est une ode *de* la poésie comme l'hymne dédié au cardinal de Lorraine en 1555 est un hymne *de* la justice. En guise de remerciement pour le soutien et l'écoute dont il a favorisé les premières productions de Ronsard, l'ode lui est remise sous la forme d'un florilège de cette poésie pindarique dont il s'est fait le défenseur.

Florilège, cette ode l'est au sens propre puisqu'elle est métaphorisée par l'image de la couronne « Trois fois torce d'un ply Thebain » à partir du « trésor des plus riches fleurs » cueillies sur « les bords Dirceans ». Le geste antique de l'ode est repris : Pindare couronnait le vainqueur et Ronsard couronne le héros - normalement, le roi. Ici, l'image des fleurs donne à la couronne la fonction d'un ornement davantage que d'un symbole du pouvoir. Cette couronne, décernée à un destinataire qui n'est pas un athlète mais d'abord un poète (v. 752) et un combattant « Contre les soudars de l'Ignorance » (v. 680), ressemble beaucoup à l'accessoire dont se coiffent les muses, un « [...] tortis de violettes, / Et [...] un cerne de fleurettes » dont leur mère Mnémosyne a agrémenté leurs chevelures (Epode 2). En se retrouvant sur la tête de Michel de L'Hospital, la couronne emblématise le transfert de la poésie antique des « bords dircéans » à la cour de France. Florilège, cette ode l'est encore par la diversité des registres, grâce au chant des muses enchâssé au début de l'histoire ; ode dans l'ode, mythe dans le mythe, leur triple chanson explore toute une gamme de tonalités, selon une gradation qui va du mignard représenté par la « chanterelle / De la Harpe du Delie », à la terribilité de « la plus grosse chorde » (v. 216). C'est donc un échantillonnage poétique que Ronsard, en guise de don, mêle à l'éloge de son protecteur.

L'ode « A Michel de L'Hospital » présente des similitudes de construction avec l'*Ode de la paix*. Comme la précédente, elle enchâsse un long récit au terme duquel le destinataire de l'éloge réapparaît, intégré à la fiction et replacé dans une histoire providentielle où il occupe un rôle messianique, annoncé de longue date par une prophétie. Dans la fiction, en effet, Jupiter désigne le chancelier comme l'homme exceptionnel qui fera entrer l'humanité dans une période glorieuse après une longue décadence ; cette mission se rapproche de celle d'Henri dans la prophétie d'Hector, appelé à étendre un empire glorieux qui conjurera définitivement la ruine de Troie. Les deux odes constituent en 1552 les deux pièces maîtresses

du *Cinquième livre des Odes* : elles se complètent, l'une pour annoncer une destinée politique, l'autre pour affirmer un renouveau spirituel et culturel. L'ode V,8 prolonge l'ode inaugurale, puisque la protection demandée roi en 1550 semble avoir été accordée et que le « japper » (*Ode de la paix* v. 456) a été anéanti par l'intervention du chancelier contre la « chienne Envie ». Ronsard s'applique ainsi à mettre en place le cadre de son poème héroïque et à définir les conditions d'une entreprise littéraire inédite. Ces deux odes esquissent donc, d'une certaine façon, une sorte d'épopée de l'épopée, une histoire de sa conception et de son affirmation à la cour. D'une ode à l'autre, les conditions idéales pour l'écriture d'une épopée semblent se préciser. Leur structure, similaire, sert à jeter conjointement les fondements d'une poésie supérieure et d'une monarchie charismatique, qui doivent coïncider comme source et comme objet du poème à venir.

1. Naissance divine et renaissance humaine de la poésie : une structure en diptyque

La fable s'agence selon les deux mêmes niveaux que dans l'*Ode de la paix* : d'abord un récit sur les dieux, puis un récit sur les hommes ; d'abord une histoire des muses puis une histoire de la poésie aboutissant à Michel de L'Hospital. Dans la fiction olympienne qui occupe la première partie, l'engendrement des Muses par Mnémosyne et Jupiter est revêtue d'une forte symbolique par le jeu des chiffres (antistrophe et épode 1) : neuf baisers, neuf soirs et, au terme de douze cycles lunaires, Mémoire « acoucha / De neuf Filles d'une ventrée ». Par ce déploiement pluriel émanant d'une unité, sacralisée par la récurrence du chiffre trinitaire qu'est le 9, la naissance des muses se rapproche d'une cosmogonie. D'ailleurs, à peine nées, les petite muses se voient investies d'une voix céleste qui fait d'elles, un peu plus loin, les chantres d'une genèse du monde où se rejoue en abyme leur propre conception :

Puis d'une voix plus violente
Chanterent l'Enclume de fer
Qui par neuf et neuf jours roulante
Mesura le Ciel, & l'Enfer(v. 183-186).

Cette cosmogonie est mesure et nombre, à l'image de l'ode elle-même, et elle délimite d'emblée deux zones dont l'une, souterraine, est dévolue aux forces obscures pour les mieux les contenir : « Dedans ce gouffre beant / Hurle la troupe heretique, / Qui par un assault bellique Assaillit le Tugeant » v. 195-198. La cosmogonie s'avère donc indissociable, comme dans l'*Ode de la paix*, d'une théodicée, qui se dit à la fois dans les termes d'un châtement

divin³³, d'une victoire royale³⁴ et d'une harmonie conjurant le désordre. La mesure du monde, son équilibre, naît d'un geste qui instaure une nette séparation entre les bons et les méchants, prolongée ensuite par le combat entre les Olympiens et les Géants (triades 7-10). La géologie des plaines napolitaines vaut, par une explication étiologique, comme trace d'une justice originelle dont les rebelles ont subi le châtement :

Si que le souffre amy du fouldre
Qui tomba lors sus les Geans,
Jusqu'aujourd'huy noyrcest la pouldre
Qui put par les champs Flegrans. (v. 315-318)

Cette particularité géographique rappelle la validité immémoriale d'un principe de justice divine consubstantiel à la création du monde. La parole poétique se rattache par le chant des muses à ce commencement, de même que, dans l'*Ode de la paix*, les effets d'écho lexicaux reliaient le moment de l'énonciation lyrique avec la genèse orchestrée par la paix. La gigantomachie de l'Ode à Michel de L'Hospital est d'ailleurs inspirée des mêmes sources hésiodiques que la cosmogonie de l'*Ode de la paix*, dont elle constitue en quelque sorte la suite, scellant clairement la continuité entre ces deux odes.

La naissance des muses est suivie d'une scène où les fillettes vont retrouver leur père lors d'un festin donné dans le palais sous-marin de Neptune en plongeant dans l'océan sous la conduite de leur mère. Cette présence d'une « guide » et la récurrence du verbe « sonder » (v. 104 et 123) donnent à cette traversée une dimension initiatique. L'immersion dans les « eaux cruelles », accompagnée chez les jeunes muses d'une « horreur » sacrée, s'apparente en effet à une quête de la connaissance. En même temps que leur « Père » tant révérend, les muses découvrent ce que contient le château de l'Océan : « Là, sont divinement encloses / Au fond de cent mille Vaisseaux, / Les semences de toutes choses » (strophe 5). Le terme de « semences » rapproche leur traversée d'un accès privilégié aux principes des choses : ces jeunes muses représentent une poésie des origines, procédant d'une *physis*, où le langage n'est pas dissocié de la nature.

Par la suite, le mouvement des Muses s'inverse : elles sont envoyées par Jupiter « parmy les peuples inconnuz » pour propager la poésie. Elles retraversent donc « les ondes bleües » (antistrophe 16). Plus tard, après être revenues auprès de leur père à cause de l'ingratitude des hommes, elles referont le même trajet sous la conduite de Michel de L'Hospital, « Fend[ant] le grand vague liquide / Haultes sur les ailes du vent » (v. 683-684). Si la différence entre la mer et le ciel est quelque peu brouillée par les métaphores, cette vaste

³³ Par exemple les v. 296-306, autour de la figure du Père puissant et de son « fouldre punissant ».

³⁴ Par exemple avec la description des armées en présence à la triade 8, suivie du choc lorsque « les Camps s'entreheurtèrent » (v. 277).

étendue constitue une zone de transition entre le divin et l'humain, et entre les différents niveaux de la fable. La mer est dans cette ode un motif récurrent qui fonctionne à la manière d'un seuil. Comme dans le tableau décrit par l'ode II, 28, elle délimite le monde de dieux et celui des hommes, et renvoie à ce vaste océan que les anciens imaginaient entourer la sphère terrestre. Selon que les muses traversent les flots dans un sens ou dans un autre, la mer relie le monde des dieux à celui des hommes, ou au contraire matérialise leur séparation. A travers la circulation des muses dans cet espace intermédiaire, se dit la révélation du savoir qui éclaire ou déserte les hommes. L'océan est le seuil par lequel transite ou reflue la faveur divine, octroyée par Zeus en la personne de ses filles, sous la forme d'une initiation à la connaissance des secrets des choses.

L'histoire humaine, dans la deuxième partie du diptyque, est celle de la succession des poètes. A l'histoire des rois de France dans l'*Ode de la paix*, répond celle des poètes dans l'ode « A Michel de L'Hospital ». La périodisation se déroule en trois époques marquées par une déperdition progressive de la vigueur créatrice, et un éloignement de « la nature » que les premiers poètes « Sans art librement exprimoient » (v. 550). Les « vieux Poètes humains / *Dégénérant* » des sibylles et devins (v. 572), représentent la poésie grecque, dont la force continue à décroître lorsqu'elle est récupérée par les « prophètes Romains » (v. 594) : le souffle des Muses « Plus lentement les agitoit » (v. 598). Cette lenteur dit la perte du *furor*, de la transe et de l'enthousiasme, qui ont laissé place au labeur poétique. La mélancolie (v. 575) qui caractérise l'art des poètes grecs est proportionnelle à la part croissante de l'artifice au détriment d'une « nayve escripture ». La technique humaine supplée à l'inspiration divine affaiblie. Chez les poètes grecs, « le grand soing » apporté à leurs vers témoigne de ce qu'ils sont « esloignez de bien loing / De la sainte ardeur antique » (v. 577-578). Le recours à l'étude, qui compense l'éloignement par rapport à Dieu, évolue chez les Romains vers une importance accrue du corps au détriment de l'intellect : leur obstination laborieuse passe moins par l'application intellectuelle (comme c'était le cas pour les Grecs) que par une technique manuelle : « Eulx toutefois pinçant la lyre / Si bien s'assouplirent les *doigs* » (v. 600). Ce cycle dégénératif aboutit à une époque d'obscurantisme qui met fin aux trois âges de la poésie (divine, grecque et romaine). Assimilée à un âge de fer par l'utilisation insistante d'un polyptote, cette période équivaut à ce que les hommes de l'époque ne désignaient pas alors comme le Moyen Age, mais qui représente ce passé immédiat contre lequel ils se définissent et par-dessus lequel ils veulent recréer le lien avec l'Antiquité :

Ja desja les enserroit [les Muses]
Mais plus tost les *enferroit*,

Quand les Muses detournées
Voyant du *fer* la rayeur
Haletantes de frayeur
Dans le ciel sont retournées. (épode 18)

Cette époque est marquée, dans la fable, par le règne allégorique de l'Ignorance et le départ des Muses vers l'Olympe, laissant la terre désertée. A partir de là se désagrège la chaîne aimantée³⁵ platonicienne : cette liaison verticale, qui rattache Jupiter aux hommes par l'intermédiaire des muses et des poètes, maintient l'unité du cosmos (strophe 13). La poésie en est un maillon essentiel. Associée à l'amour par l'image de l'Aimant, elle assure ainsi un rôle proche de celui de la Paix qui, dans l'ode de 1550, lie les éléments avec des « clous d'aimants » : par le truchement de ses différents représentants, la poésie garantit la cohésion universelle et vaut comme alliance scellée entre Jupiter et les hommes.

Toute la fable est structurée de manière à montrer que l'époque présente, celle où la fiction rejoint le moment de l'énonciation lyrique, est une période de renouveau où se recrée l'alliance rompue par le départ des muses, grâce à Michel de L'Hospital. La prophétie de Jupiter joue un rôle pivot : elle est conçue symétriquement au chant des Muses et opère un renversement énonciatif (Jupiter écoutait les muses, elles l'écoutent à présent). La triple chanson des fillettes était une remontée vers les origines qui nous ramenait de l'instauration de la cité (la querelle d'Athéna et Poséidon pour la tutelle d'Athènes) à la création du cosmos ; graduellement, la voix des muses conduisait du temps humain au temps immémorial où le chaos avait été conjuré. Inversement, la prophétie est une projection, depuis le temps immémorial, vers l'avenir et vers la cité actuelle, celle des « Seigneurs, / [D]es Empereurs et [d]es Princes » (365-366). Elle annonce le moment où les Muses regagneront la terre « soubz la conduite / **D'un guide**, dont la docte main / Par un effroy Grec, et Romain, / Aislera ses piedz à sa fuitte [celle de l'Ignorance] » (v. 493-500). En tant que guide des Muses, Michel de L'Hospital vient remplacer leur mère Mnémosyne qui a guidé ses filles jusqu'à leur père dans le palais de Neptune. Il est donc celui qui doit restaurer le lien avec l'origine. Ce lien, qui dans la fable prend la forme de la piété filiale (les Muses amenées par leur mère et suspendues au cou de leur père), consiste désormais en une *mémoire* retrouvée du patrimoine antique, une redécouverte du savoir le plus ancien, portée par une jeune et ardente vigueur d'inspiration.

Le renouveau annoncé ne prend donc pas exactement la forme politique d'une *renovatio* comme dans l'*Ode de la paix*, mais plutôt d'une *renaissance* qui advient par le miracle d'une *naissance*, celle de Michel de L'Hospital. Les triades 19-20 racontent

³⁵ Sur l'analyse de cette chaîne aimantée, tirée du dialogue platonicien sur les arts, l'*Ion*, voir I. Pantin, *La poésie du ciel* p. 234

l'actualisation de la prophétie et dévoilent les secrets d'une fabrication dans l'antichambre des Parques :

Ces troys Sœurs à l'œuvre ententives
Marmotoyent un charme fatal
Tortillant les filaces vives
Du corps futur de L'HOSPITAL.
Cloton qui le filet replie
Ces deux vers mâcha par *neuf* fois :
Je retords la plus belle vie
Que jamais tordirent mes doigts. (Strophe 20)

Marquée par une symbolique des chiffres identique, la création du chancelier vient redoubler la conception des muses en une deuxième naissance de la poésie. La formule magique qui préside à sa destinée rejoint de si près le vocabulaire métapoétique de l'ode (*replier, tordre et retordre*) que Michel de L'Hospital ne fait plus qu'un avec le poème qui le célèbre. Il devient l'incarnation même de la poésie. Jupiter, en démiurge-potier, le façonne dans l'argile avant de lui insuffler l'esprit :

Luy adonques print une masse
De terre, et devant tous les Dieux,
Dedans il feignit une face,
Un corps, deux jambes, deux yeulx,
Deux braz, deux flancz, une poitrine
Et l'achevant de l'imprimer
Souffla dans sa bouche divine
Le saint filet pout l'animer. (Antistrophe 20)

Le corps du chancelier est alors investi d'un souffle divin, qui le distingue du corps néoplatonicien, tombeau de l'âme ou fardeau dont le poète, lui, voudrait se débarrasser pour accéder à la contemplation métaphysique (« Desillez moy l'ame assoupie / En ce gros fardeau vicieux, / Et faictes que tousjours j'espie / D'œil veillant les secretz des cieulx » v. 515-518). D'entrave à la contemplation de la vérité, le corps devient ici vecteur de sa propagation ; associé jusque-là à une dégénérescence (les doigts engourdis des poètes romains), il annonce soudain une régénération. Ce changement de connotations marque une inflexion dans l'ode. Le corps de Michel de L'Hospital renvoie à celui d'Adam dans la *Genèse* (2, 7), que Dieu modèle dans la glaise avant de souffler dans ses narines. Le chancelier est l'homme nouveau, créé à l'image de Dieu, et porteur de tous les espoirs.

En insufflant la vie au corps de Michel de L'Hospital, Jupiter réitère le don qu'il a fait aux Muses précédemment :

A-tant Jupiter enflant
Sa bouche rondement pleine,
Et du vent de son halaine,
Sa fureur il leur souffla (Epeode 15).

Tout fonctionne ainsi en diptyque et en symétrie. Dans la deuxième partie de l'ode, l'insufflation remplace la symbolique platonicienne de la chaîne aimantée et restaure la continuité entre la divinité et les hommes *via* l'homme d'Etat et les poètes. Parallèlement, on entre dans une conception de l'histoire qui n'est plus cyclique (du type jeunesse/vieillesse/régénération, ou succession des âges) mais providentielle et orientée par la prophétie.

Le motif humaniste de la *translatio studii* est ainsi réinterprété dans des termes qui représentent le succès de la poésie à la cour de France comme l'accomplissement d'une grâce. Parce que la grâce offerte par Jupiter à ses filles est le don de poésie (« Ceulx là que je *feindray Poëtes* / Par la *grace* de ma bonté » v. 477-79), le mot se confond avec celui de *fureur*. Les deux termes peuvent d'ailleurs alternativement servir de complément d'objet au même verbe, « souffler » (v. 504 et 593). La « sainte fureur » donnée par Jupiter à ses filles (v. 407) devient la « grace » que les Muses « soufflerent [...] / Dessus les prophètes Romains » (v. 594-595). La scène où Jupiter insuffle la fureur aux Muses peut se rapprocher de la transmission de l'Esprit saint aux apôtres : « retournez au monde [...] Et là, d'une *langue faconde* / Chantez ma gloire, et vostre loz » (v. 393-394). Leur mission consiste à propager la parole divine parmi les hommes par le biais des poètes, alors indistincts des prophètes. Jupiter « accomplit une sorte de Pentecôte poétique : le mythe traduit en termes qui appartiennent à la fois au paganisme et au christianisme, comme dans le vocabulaire ficinien, la sainteté de l'effusion de l'esprit³⁶ ». L'irruption des neuf fillettes gracieuses au milieu du banquet dans le palais de Neptune pouvait d'ailleurs s'apparenter à une invasion de la grâce³⁷. Michel de L'Hospital reproduit ce miracle à la cour de France : « C'est lui dont les graces infuses / Ont ramené dans l'univers / Le chœur des Pierides Muses, / Faictes illustres par ses vers. » (v. 749-752). Du don du souffle divin aux Muses, à celui qui est octroyé au chancelier, il y a bien renouvellement d'une alliance, préfiguration de la seconde par la première, et redoublement d'un mystère, le *furor*, par un mystère encore plus grand, celui d'une régénération envisagée sous l'aspect d'une pneumatologie³⁸. Dans l'*Ode de la paix*, ce souffle venait, on l'a vu, du roi qui « inspire » au poète une « voix hardie », transposant à la cour la

³⁶ G. Demerson, *La mythologie classique dans l'œuvre de la Pléiade*, p. 144.

³⁷ Déjà à ce moment-là, leur voix représentait un souffle divin. Voir strophe 6 : « Elles ouvrant leur bouche pleine / D'une douce Arabe moisson, / Par l'esprit d'une vive haleine / Donnerent l'ame à leur chanson ».

³⁸ Sur la question de la transmission « pneumatique » dans la Grèce ancienne, dont la théologie catholique a occulté la dimension physiologique, et qui peut se faire aussi bien par le sperme (entre l'amant et son aimé, entre le maître et son élève), par l'alimentation, par les vents, par les humeurs qui circulent dans le corps et le font communiquer avec le souffle de l'âme, ou même par l'action des abeilles et des cigales dans le cas de l'inspiration poétique, voir l'ouvrage d'Edoarda Barra-Salzédo, *En soufflant la grâce. Âmes, souffles et humeurs en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007.

scène où Cassandre, sur les murs de Troie, est agitée d'une fureur apollinienne. C'est ce *pneuma* royal qu'on peut retrouver ici derrière la figure de Jupiter insufflant la vie au chancelier : le souffle royal se transmet à l'homme de loi qui sert la monarchie et protège les poètes. La construction en diptyque de cette ode dit le passage de l'ancien testament poétique, celui de l'Antiquité, au nouveau testament poétique, celui de la Renaissance française et de la Pléiade, incarné en la personne de Michel de L'Hospital. Dans un esprit de syncrétisme néoplatonicien, Ronsard superpose les codes de représentation de la mythologie antique et de la théologie chrétienne pour construire une représentation idéale de la cour, en parallèle avec une défense et illustration de la poésie.

2. Le lieu de la poésie : une cour néoplatonicienne

A travers l'image de la grâce transmise par l'intermédiaire du chancelier, Ronsard exalte l'esprit nouveau qui anime la cour de France. Au-delà de l'hommage personnel à Michel de L'Hospital, c'est en effet un certain milieu de l'entourage royal qui est loué. Dans le titre, le destinataire est d'emblée désigné comme le « chancelier de Madame Marguerite ». La figure de Michel de L'Hospital est indissociable de celle de la princesse, elle-même présentée en tant que sœur et fille de roi, héritière de François 1^{er} qui

[...] ne fait jamais chose telle
Que d'avoir engendré la fleur
De la MARGUERITTE immortelle
Pleine d'immortelle valeur. (Antistrophe 24)

La couronne de l'ode s'adresse donc indissociablement au chancelier et à Marguerite. Le fait que Jean de Morel et son épouse Antoinette de Loynes soient cités également parmi les destinataires de Ronsard (antistrophe 21) confirme que l'ode cherche à célébrer à la cour un foyer où souffle l'esprit de l'humanisme, où règne un haut degré de culture et de raffinement. La poésie qui, par sa filiation avec la Mémoire, est directement liée au mouvement de la connaissance, participe à distinguer cette cour de toutes les autres à son époque, et à l'instaurer en modèle humain d'une perfection inégalée. En filigrane (car jamais évoquée dans cette ode mais présente à l'esprit de tous puisqu'Henri II avait épousé une Médicis³⁹), c'est peut-être l'idéal de la cour de Laurent le Magnifique, dans ses rapports étroits avec l'Académie néoplatonicienne, qu'il s'agit de retrouver.

³⁹ Ronsard fait d'ailleurs clairement référence à Florence dans *l'Avant-Entrée* de 1549 et dans l'ode « A la roine » du premier livre des *Odes* de 1550.

La perfection de cette cour tient aussi aux valeurs morales qui y règnent, comme en témoigne la personne même de Michel de L'Hospital, dont la vertu justifie sa place auprès de la princesse :

Pour cela nostre Margueritte
L'unique Sœur de ce grand Roy,
De loing espiant ton merite,
Bonne, a tiré le *bon* à soy. (v. 787-790)

Dans ces liens, soulignés par le polyptote, qui unissent Marguerite et L'Hospital, il y a peut-être quelque chose qui réitère la chaîne aimantée de l'esprit divin, une sorte d'aimantation vertueuse qui se propage à toute la cour. La haute vertu du chancelier, qui touche à quelque chose d'aussi sacré que la justice, suggère que la couronne, représentation de l'hommage courtisan autant qu'attribut royal, peut aussi devenir l'auréole dont Michel de L'Hospital se trouve sanctifié pour son influence bénéfique à la cour. Et cette couronne de fleurs poétiques est aussi la couronne margaritique, hommage rendu à la « Fleur » et à la grâce féminine de cette princesse, brillante représentante de la monarchie française.

Le chancelier n'est pas seulement montré comme le protecteur des poètes : il apparaît comme une figure de la loi et de la justice :

C'est celuy qui aux Loix severes
A faict gouster l'Attique miel :
C'est luy qui la sainte balance
Congnoist, & qui ne bas ne hault,
Juste, son poix douteux n'elance,
La tenant droicte comme il fault :
C'est luy dont l'œil non variable
Notte les meschantz, et les bons,
Et qui contre le heurt des dons
Oppose son cueur imployable⁴⁰ (v. 763-772)

Au-delà de l'allusion au soutien apporté à Ronsard contre les attaques qu'il subissait, la droiture incorruptible du chancelier reproduit la théodicée chantée par les muses, et la distinction opérée par Jupiter entre les bons et les méchants. Son influence fait de la cour un lieu où s'exercent l'ordre et la justice plutôt que le favoritisme opaque (« le heurt des dons ») et les menées intéressées. Par son double statut de juriste intègre et de protecteur des arts, le chancelier renouvelle l'ancienne conjonction qui existait entre la loi et la poésie :

Les responses prophetiques
De tant d'oracles antiques
Furent escriptes en vers :
En vers se firent les loix,
Et les amitez des Roys
Par les vers furent acquises (v. 536-541)

⁴⁰ On notera le rejet de l'adjectif « juste », dans une syntaxe appositive identique à celle qui mettait en valeur l'adjectif « bonne » qualifiant Marguerite. C'est bien une axiologie de la cour qui se définit dans ces strophes.

Par le truchement de Michel de L'Hospital, la poésie se voit réinvestie de sa fonction première, régulatrice, civilisatrice et génératrice d'harmonie. Inversement, la loi, lorsqu'elle se formule en vers, c'est-à-dire par le nombre et la mesure, n'est plus une simple contrainte : expression de l'ordre du monde, elle devient alors une nécessité vénérable, et même désirée⁴¹.

L'ode se veut la mise en spectacle de cette cour parfaite qui gravite autour de Michel de L'Hospital, que « Toute France [...] regarde » (v. 774) et de Marguerite « Laquelle, tout le Ciel admire, / Et affin que de tous coustez / *Dedans ses graces il se mire, / Sur elle tient ses yeulx voutez* ». On retrouve une métaphore déjà présente dans *l'Avant-Entrée* qui montrait le couple royal comme un miroir renvoyant au ciel son propre reflet. La fable du banquet dans le palais des dieux construit un jeu de correspondances qui unifie les différentes strates, divine et humaine, de cette ode. Le festin et le concert dans le palais de Neptune donnent l'image d'une cour sensible aux plaisirs raffinés, où se recrée l'harmonie du monde, loin de toute forme de discord. Au milieu d'un décor de faste et d'apparat, autour de Jupiter, Phébus est valorisé par les préséances de table⁴² tandis que Mars se trouve marginalisé par son endormissement :

Et retourné, [Jupiter]rid en arriere
De Mars, qui tenoit l'œil fermé,
Ronflant sur sa lance guerriere,
Tant la chanson l'avoit *charmé*. (v. 323-326)

Cette mise à l'écart du dieu de la guerre est confirmée à la strophe 12 quand Jupiter félicite les Muses pour leur prestation et établit une nette hiérarchie entre ses enfants, distinguant d'un côté les bons (les muses) et de l'autre le mauvais fils :

Tousjours pour me faire honteux

⁴¹ Dans *L'Age de l'éloquence* (Genève, Droz, 2002), M. Fumaroli souligne que l'importance de la culture rhétorique du XVII^e siècle prend ses racines dans les milieux humanistes du siècle précédent, et tout particulièrement dans l'élite intellectuelle et politique du Parlement de Paris. Michel de L'Hospital fait partie de la première génération de cette noblesse de robe, érudite et soucieuse de servir les intérêts de la monarchie française face à l'ingérence de l'Eglise romaine. L'auteur rappelle les étroites affinités qui existent entre le milieu des juristes royaux et le premier « salon littéraire » parisien animé par Jean de Morel. C'est cette République des Lettres, gallicane, héritière des travaux de Budé, très investie de son rôle de référence juridique auprès de la monarchie, qui chercha à promouvoir à la cour de nouvelles habitudes langagières. Il s'agissait d'imposer une parole de Justice qui, bien différente d'un simple jargon parlementaire, puisse rivaliser avec l'éloquence du clergé afin d'« incarner l'essence de la Royauté française » (p. 436) et de constituer à la cour « la norme humaniste et chrétienne de la Parole royale » (p. 432). Michel de L'Hospital est donc le représentant de cette « magistrature oratoire » (p. 432), de cette caste de juristes (qui, rappelons-le, figurait comme quatrième « état » du royaume aux côtés de la noblesse guerrière, du clergé et du peuple dans l'entrée de 1549) qui se considérait comme la gardienne de l'institution monarchique et de sa fonction judiciaire. Ce n'est donc pas par hasard ni de manière strictement désintéressée que Michel de L'Hospital prit la défense de Ronsard et de sa poésie : associés aux mêmes milieux lettrés emblématisés par le salon de Jean de Morel, poètes et juristes partageaient un même intérêt pour la langue et un même désir de servir la monarchie afin d'asseoir leur propre prestige social. Sur les rapports entre Michel de L'Hospital et les poètes de la Pléiade, voir l'article de D. Ménager, « L'image de Michel de L'Hospital de la Pléiade à la Ligue », dans *De Michel de L'Hospital à l'Edit de Nantes, Politique et religion face aux Églises*, Ed. T. Wanegffelen, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2002.

⁴² Antistrophe 5 : « Phebus, **du meillieu de la table** / Pour derider le front des Dieux / Marioyt sa voix delectable / A son archet melodieux ».

[Junon] Enfante ou des Monstres boyteux,
 Ou des filz de mauvais courage
 ANTISTROPHE
 Comme Mars. Mais vous, troupe chere
 Que j'aime trop plus que mes yeulx
 Je vous planté dans votre mere
Pour plaire aux hommes et aux Dieux. (v. 384-390)

Mars est violemment mis à l'index, par le rejet strophique, en tant qu'incarnation de la discorde. Dans cette bipartition entre Mars et les Muses⁴³ s'affirme une société équilibrée et pacifiée grâce au discernement de son roi⁴⁴, mais également grâce à l'efficacité d'un plaisir supérieur. Si Mars ronfle plaisamment, c'est qu'il a été « charmé » par le chant d'Apollon, appelé à se prolonger par la voix des muses conçues « pour plaire ». L'anecdote pittoresque révèle les pouvoirs *enchanteurs* de la poésie sur les esprits⁴⁵ et annonce la strophe finale où Ronsard se rend chez Michel de L'Hospital pour « chanter / Ceste ode, affin *d'enchanter* / [S]on soing *charmé* par l'oreille. » Car c'est de plaisir, tout autant que de vertu, qu'il est question dans cette ode. Ronsard prétend installer la nouvelle poésie à la cour, d'où l'importance de plaire. Cette poésie, en effet, doit être aussi un art de cour. L'ode elle-même, avec ses triades et ses lignes ondulatoires, se présente comme un bel objet raffiné, répondant aux arabesques d'une orfèvrerie maniériste⁴⁶. A travers la récurrence du verbe « charmer », le plaisir poétique est investi de valeurs médico-magiques. Tel est bien le pouvoir que les Muses réclament à leur père, en lui demandant d'opérer « les vertueux miracles / Des *vers medecins enchantez* » (v. 353-54). Leur voix en effet « Peust doucement *enchanter* / Le soing des dieux, et des hommes » (v. 33-34). Ronsard exprime en termes médicaux les vertus sociales de la poésie : c'est dire que le plaisir poétique guérit et bannit toute forme de dérèglement⁴⁷.

⁴³ Cette disposition rejoue la séparation originelle entre les bons olympiens et les géants coupables, et reproduit dans un décor de pompe mondaine ce que montrait le trône céleste dans l'*Ode de la paix* en situant à la droite du père la divinité de l'harmonie, et du côté maudit le dieu de la guerre.

⁴⁴ Dans le rire franc d'un Jupiter débonnaire et bon vivant peut se reconnaître un portrait idéal de François 1^{er}. Sa relation filiale avec Marguerite, évoquée à la fin de l'ode avec une insistance toute particulière sur la fierté paternelle et la complicité qui le relie à sa fille, rappellent d'ailleurs la relation privilégiée entre Jupiter et ses filles.

⁴⁵ Elle s'inscrit également dans le *paragone* entre les Lettres et les Armes puisqu'ici, Mars est un soldat ignare, et renvoie à une préséance revendiquée pour les poètes à la cour

⁴⁶ Le motif de la courbe, outre qu'il désigne les plis et les détours de l'ode (strophe 1 et strophe 16, épode 21), se trouve plusieurs fois mis en abyme dans la vaste fresque épique que déploie le chant des muses. De nombreuses métaphores évoquent les lignes maniéristes d'un tableau, par exemple celle du saut des muses dans l'eau « comme l'arc de là hault / [...] voulté parmy l'air » (v. 96-97), ou encore les méandres inquiétants de la forteresse des Enfers (v. 190) gardée par « Le filz de Japet, fermement / Courbé dessoubz le firmament » (v. 193-195). Dans l'armée des Olympiens Apollon « Lunoit du bras son arc voulté, / Et le lunoit d'autre costé / Sa Sœur » (v. 248-250), tandis que Jupiter foudroyant les Géants est représenté « My courbant son sein en bas » (v. 301) et que l'éclair « tourn[oie] / Comme un fuseau » (v. 305). L'image du fuseau anticipe sur celui des Parques, dont les ondulations sont largement détaillées.

⁴⁷ Dans l'*Ode de la paix*, on l'a vu, c'est la paix qui est rapproché d'un équilibre physiologique entre les humeurs.

Cette ode raconte donc comment « les champs de la Grâce », c'est-à-dire le vaste domaine de la poésie antique où le poète recherche le matériau de son invention, finit par se superposer avec la cour de France où rayonne la grâce de Marguerite à l'écoute des poètes. D'une grâce métaphorique à une grâce métonymique, des fleurs de la lyrique grecque à la fleur des princesses, d'une muse (abstraite) à l'autre (bien réelle, incarnée par Marguerite), Ronsard dessine l'espace où il espère implanter et voir prospérer sa conception de la poésie. Et la polysémie du mot « grâce », si récurrent d'une strophe à l'autre et rehaussé de connotations mystiques, se résout finalement dans celui de largesse et de libéralité royale. Cette poésie ne peut exister sans la grâce du souverain représentée par ce geste emblématique et sacré du « clin de teste » (v. 378) par lequel Jupiter répond favorablement à la requête des muses. La munificence royale, réclamée dans l'*Ode de la paix*, advient ici sous la forme d'une bénédiction toute divine⁴⁸.

L'ode cherche en fin de compte à définir la cour comme espace de *réception* pour une poésie qui, depuis son apparition récente, est en quête de son public. Ce n'est pas seulement l'épisode de sa querelle avec Mellin de Saint-Gelais qui dicte à Ronsard cette ode de remerciement pour son protecteur. Sa parution, en 1552, doit être replacée dans le contexte polémique engendré par les premières publications de Ronsard et Du Bellay. Face aux attaques et récriminations, il s'agit de définir un lectorat idéal. Car le problème de cette nouvelle poésie, malgré ses allégations hautaines et son mépris indifférent à l'égard des critiques, est bien sa difficulté à trouver un public et à lever les malentendus qu'elle provoque⁴⁹. Dès la *Deffence*, Du Bellay affiche une destination élitiste, en affirmant vouloir « se contenter de peu de Lecteurs à l'exemple de celui, qui pour tous Auditeurs ne demandait que Platon : et d'Horace, qui veult ses œuvres estre leuz de trois, ou quatre seulement, entre les quelz est Auguste ». Cette remarque, renforcée par une provocation similaire dans la première préface de l'*Olive*⁵⁰, a suscité notamment l'indignation de Sébillet⁵¹ ; Du Bellay y revient dans la préface « Au lecteur » de la version de 1550

⁴⁸ Dans une ode de 1555 adressée au roi au sujet de la *Franciade*, Ronsard expose requiert du roi qu'il lui « command[e] (d'un seul clin) » le poème héroïque. (Lm t. VII p. 33, v. 157)

⁴⁹ C'est de l'insuccès de cette poétique que Jodelle fera état dans le *Recueil des inscriptions*, qui dit l'impossibilité, sentie comme définitive, de trouver les faveurs du public.

⁵⁰ « Il me suffit pour tous lecteurs avoir un S. Gelay, un Heroët, un de Ronsart, un Carles, un Sceve, un Bouju, un Salel, un Martin, et si quelques autres sont encor' à mettre en ce ranc. A ceulx là s'adressent mes petiz ouvraiges ». On note que dans ce cas, le lectorat ne fait pas mention du prince mais dessine un cercle de poètes, dont beaucoup seront les destinataires des odes de Ronsard à côté du nom des grands. » (Ed. Monferran p. 355). Rappelons que la première version de l'*Olive*, en 1549, paraît dans le même volume que la *Deffence*.

⁵¹ Dans « Aus lecteurs » en tête de sa traduction d'*Iphigénie d'Euripide* (cette préface figure dans le Dossier critique qui accompagne l'édition 2001 de la *Deffence* par J. -C. Monferran chez Droz). Thomas Sébillet raille

[...] ilz disent, que j'ay reservé la lecture de mes ecriz à une affectée demy-douzaine des plus renommez poètes de nostre langue. Car je n'avoy' entrepris de faire un catalogue de tous les aultres, mesmes de ceulx qui ne m'estoient conneuz ny à leurs noms ny à leurs œuvres. Ceux dont je ne cherche point les applaudissements ont occasion de gronder. Aussi me plaisent leurs aboys : car je n'en crain' gueres les morsures [...]. Ce n'est à eulx ni à moy à *juger de nostre cause* : qui (Dieu mercy) n'est de telle importance, que la court y doibve estre longuement embesongnée⁵².

Cette poésie difficile et exigeante restreint sa réception à un lectorat choisi, seul apte à juger de sa valeur⁵³. L'unique instance qui puisse se prononcer sur elle, ce n'est pas la cour (judiciaire) mais la cour du roi. Derrière la désinvolture affichée par l'ironie de Du Bellay sur l'engorgement de l'institution judiciaire, il faut voir néanmoins une aspiration au jugement du bon lecteur, tel que Ronsard le requiert lui aussi en louant les qualités de juge de Michel de L'Hospital. A côté du chancelier, se profile la figure de la lectrice idéale qu'est la princesse Marguerite, à qui Du Bellay a déjà dédié non seulement son *Olive*⁵⁴, mais aussi le *Recueil de Poésie* dans lequel il a inséré la *Prosphonématique* en 1550 :

Puisque mes ecriz ont desja esté si heureux de rencontrer la faveur de vostre jugement, et par vostre moyen celuy du Roy et de la Royné, auxquels ayant satisfait, tant s'en fault que je me soucie du mescontentement d'autruy⁵⁵.

Marguerite est l'intermédiaire incontournable pour accéder à l'écoute du roi qui est, en dernière instance, le seul lecteur idéal auquel aspire le poète. C'est bien ce que raconte la fable du banquet chez Neptune qui, dans l'écoute témoignée par Jupiter au récit des Muses, met en scène une réception idéale de la *Franziade* à venir. La plus longue partie du chant des Muses, celle qui vient en dernier et au sommet de la hiérarchie des registres et des genres (« la plus grosse corde » v. 237), est bien un morceau épique. La gigantomachie, déployée sur trois triades, mobilise tous les traits de l'*enargeia* tels que Ronsard les a montrés dans l'ode « Des peintures » et à « Jean Macé ». Cette ode poursuit donc la démonstration échantillonnée amorcée dans l'*Ode de la paix*. La représentation du succès des Muses, dans le cadre somptueux du « Palais eternel / Brave en Colonnes haultaines » (v. 127-128) fonctionne

Du Bellay d'avoir voulu « reserver [ses écrits] à une affectée demye douzaine des estimés princes de notre langue, et par ce moyen chercher leur applaudissement ».

⁵² Ed. Monferran, p. 234.

⁵³ Tandis que le jugement des mauvais lecteurs est disqualifié : voir préface de l'*Olive* 1549 « Quand à ceulx qui ne voudroient recevoir ce genre d'escripre, qu'ilz appellent obscur, pource qu'il excède leur jugement, je les laisse avecq' ceulx qui, après l'invention du bled, vouloient encore vivre de glan ». On note au passage que la nouvelle poésie a, dans cette similitude, la même fonction fondatrice que l'introduction de l'agriculture, le même rôle de développement de la civilisation. Du Bellay conçoit sa poésie comme un progrès, il la situe historiquement.

⁵⁴ Le sonnet inaugural de l'*Olive* n'est d'ailleurs pas sans similitudes avec certains motifs de l'Ode à Michel de L'Hospital : on y trouve une référence à la fureur platonicienne qui sous-tend une image apothéosée du poète « élevé au cercle radieux », ainsi qu'une offrande de ces « poétiques fleurs », image des vers « que les chastes Carites / Ont emaillez de plus de cent couleurs / Pour aller voir la fleur des Marguerites » (Ed. Monferran 2007, p. 227)

⁵⁵ Du Bellay, Ed. Chamard t. III p. 59.

comme l'antithèse qui conjure l'épisode traumatique où Ronsard fut « mellinisé » à la cour. Elle réaffirme la place de la poésie dans le palais du roi, comme dans l'ode II, 29⁵⁶, et reprend la tradition qui lie le chant au banquet, sous le signe de laquelle Ronsard avait ouvert le premier livre des *Odes* (« Comme un qui prend une coupe »). Dans l'accueil chaleureux que les muses enfantines reçoivent de la part de leur père ému, peut se déceler une image de la relation à laquelle Ronsard, « le nourrisson des rois », aspire avec le souverain.

3. *Furor, calor* : une mise en scène de l'ardeur poétique

Dans cette quête d'une approbation royale (le « clin de teste »), le mythe de la fureur platonicienne participe d'une apologie de la poésie qui consiste à la distinguer de celle que pratiquent ses détracteurs. Ronsard développe en effet toute une représentation de la poésie inspirée parfaitement conforme à celle que Pontus de Tyard expose, la même année, dans le *Solitaire premier*⁵⁷, lui-même reprenant Marsile Ficin⁵⁸. On y retrouve la théorie des quatre fureurs (antistrophe 13)⁵⁹, ainsi que l'élévation spirituelle que requiert la poésie, état contemplatif qui implique l'émancipation de l'âme par rapport au corps (les Muses ont « la puissance / D'arracher les ames dehors / Du sale bourbier de leurs corps / Pour les rejoindre à leur naissance. » v. 361-364). Tout y est, donc, y compris la nécessité d'une purification qui assimile le poète au prêtre et donne une image sacerdotale de son rôle. La nécessité d'une purification préalable invite à interpréter dans un sens hautement spirituel et mystique la grâce insufflée par Jupiter :

Le trait qui fuit de ma main
[...]
Vole dans un cuoeur humain :
Pourvu qu'il soit préparé,
Pur de vice et réparé
De la vertu precieuse. (v. 433-439)

L'antistrophe 14 insiste encore sur l'indispensable pureté de celui qui, pour être inspiré, doit d'abord avoir « nettoy[é] son péché » (v. 468). Ainsi la création poétique est liée à une

⁵⁶ Voir les v. 9-10 : « Je les enten déjà tonner / Dedans le palais ce me semble ». Cf *supra*, section 1 de ce chapitre.

⁵⁷ Pontus de Tyard, *Solitaire Premier ou Prose des Muses et de la Fureur poétique*, Lyon, Jean de Tournes, 1552, éd. par S. Baridon, Genève, Droz, 1950.

⁵⁸ En particulier le commentaire du *Banquet*. La tonalité platonicienne est également conforme aux convictions personnelles du destinataire. Sur le néoplatonisme de Michel de L'Hospital, voir le livre de Denis Crouzet, *La sagesse et le malheur. Michel de L'Hospital chancelier de France*, Paris, Champ Vallon, 1998.

⁵⁹ Voir *Solitaire premier* p. 15.

rectitude morale présentée en termes religieux⁶⁰ : outre ce rite de purification, les premiers poètes sont montrés comme des « Prestres sacrez » initiés aux « mysteres » (v. 567-68).

Toutefois, cette représentation de la poésie est restreinte au temps du mythe et nulle part il n'est dit que la poésie est redevenue fureur, même avec le renouveau apporté par Michel de L'Hospital. D'ailleurs, le thème de la fureur est d'emblée contaminé par la référence dissonante à « l'art mélancolique » des successeurs des devins⁶¹ ; en outre, Ronsard, dans la première strophe, met en avant sa « laborieuse main ». S'il n'y a pas une totale orthodoxie platonicienne de la fable de l'inspiration, c'est que l'objectif n'est pas de définir la poésie comme fureur mais plutôt, en attribuant aux occurrences des adjectifs « divin » et « saint » le sens hyperbolique d'*excellent* ou de *parfait*, d'en proclamer la haute valeur et d'accréditer son autorité. Et cette valeur ne se définit pas seulement en termes de surgissement immédiat mais inclut toute une part de labeur dans la compilation des sources et le façonnage du matériau collecté. L'énumération des poètes divins ou humains, dans la fable platonicienne de l'inspiration, consiste finalement à citer un ensemble de modèles qui définissent les canons d'une poésie présentée dans la première strophe comme une imitation (« sur les bords dircéans j'amasse... »), une poésie de la mémoire et du savoir qui veut capter le prestige des modèles au bénéfice de la France contemporaine. Cette poésie propose ainsi une parole *pleine* de sens, qui résulte autant de son érudition que de sa vigueur⁶².

C'est cette plénitude et cette valeur que traduisent les manifestations de fureur que Jupiter associe au « don de poésie », et qui prolongent l'image de Cassandre en transe dans l'*Ode de la paix* : qualifiée de « ravissante », la fureur vient « troubler vivement » la poitrine du possédé, lui imprimer un tremblement, une agitation du « corps et de l'esprit » (strophe 14). La représentation du *furor* permet de suggérer une dichotomie qu'on trouvait également dans l'*Ode de la paix*, entre le vrai poète et le courtisan, ignorant, flatteur et envieux, dont la platitude verbale n'a d'égal que la bassesse morale. A travers le *furor*, il s'agit bien de distinguer une nouvelle conception de la poésie par rapport à celle qui se pratique à la même

⁶⁰ « Gardez vous bien de n'employer [Jupiter parle aux muses] / Mes presents dans un cuoeur qui garde / Son peché sans le nettoyer : / Ains devant que de luy repandre, / Purgez-le de vostre douce eau / Affin que net il puisse prendre / Un beau don dans un beau vaisseau. » (v. 456-462). Au début de son dialogue (p. 2), Pontus de Tyard parle de « l'âme » purifiée du philosophe studieux qui parvient à s'élever vers la connaissance, contrairement à celle des « Pourceaux » qui se complaisent dans un matérialisme des plaisirs et du corps, qu'on voit « se touiller en la bauge de leurs ordes voluptez », et qui « s'y ensevelissent eternellement ».

⁶¹ La dégénérescence de la fureur en mélancolie chez les premiers poètes humains a été commentée par O. Pot dans *Inspiration et mélancolie* p. 23. L'auteur y voit le signe de l'ambiguïté de la position de la Pléiade face aux théories platoniciennes, à un moment où elles commencent à céder le pas devant l'interprétation aristotélicienne du génie.

⁶² Telle est la voix des muses, « pleine / D'une douce Arabe moisson » (v. 172). La *copia* de la parole poétique appelle en retour la libéralité du roi. Cette ode inscrit la poésie dans une vision idéale du mécénat comme cercle d'abondance. Voir T. Cave, *Cornucopia*, op. cit., p. 261.

époque à la cour, de stigmatiser les versificateurs et leur poésie facile, de disqualifier les « ineptes rimasseurs⁶³ » et de prendre une revanche sur la « Lice execrable » (v. 715) des médisants renvoyés à leur absence de talent. Dans le mythe platonicien, les « enfans abortifz » (v. 472) produits par les poètes que Jupiter a négligé d'inspirer annoncent « les vers que la chienne Envie / En se rongant fait avorter » (v. 724), ceux des mauvais poètes, vers creux, formes vides de sens que la postérité ne retiendra pas. A la fureur, image de plénitude verbale et de *copia*, répond la stérilité de l'esprit des envieux, dont « langue sacrilege » (v. 712) s'oppose à la « langue faconde » des muses ; ils représentent une parole trompeuse, dangereuse, celle des passions ambitieuses, de l'ignorance et de l'erreur, contre laquelle Ronsard a déjà mis en garde le roi dans l'*Ode de la paix*

Ainsi, face au poète raté, « veuf de grace » (v. 470), se dresse un poète élu dont l'élection, dans ce contexte, peut revêtir un sens beaucoup plus mondain, en complément de la version métaphysique d'une inspiration transcendante. Le lien constamment suggéré entre l'inspiration (qu'elle soit grâce ou fureur) et le naturel, leur opposition commune à l'art⁶⁴, peut aussi laisser penser que le don de poésie est une *grâce* qui se rapproche de celle du parfait courtisan, telle qu'elle est définie dans le traité de Castiglione⁶⁵ : l'aisance innée et la vivacité d'esprit qui proviennent d'une heureuse nature réservée à une élite aristocratique. Cette grâce, purement immanente, native, trouve son illustration dans la scène où Jupiter voit arriver ses filles chez Neptune et se réjouit « de voyr peint / Dedans le beau de leur teint, / Le nayf des graces siennes ». Dans ce sens-là, l'idée de la grâce est associée à celle d'une vigueur du sang⁶⁶. Le poète se distingue alors des mauvais poètes au sens où il possède spontanément une verve et un talent qui tranchent avec les conceptions laborieuses des techniciens du vers dénués d'inventivité⁶⁷. Ses œuvres revendiquent une beauté « naïve » dont

⁶³ Du Bellay, préface « Au lecteur » de l'*Olive*, 1550, *éd. cit.*, p. 232.

⁶⁴ Voir les v. 395-407 où Jupiter exempte les Muses de tout esclavage vis-à-vis de l'art. Voir également l'épode 14 et strophe 17 sur les poètes divins qui « Sans art librement exprimoient, / Sans art leur nayve escripture / Par la fureur ilz animoyent ».

⁶⁵ *Le Livre du courtisan*, éd. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991. Voir également Maria Teresa Ricci, « La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione » *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 65, No. 2 (2003), p. 233-248, et Édouard Pommier, « L'artiste figure de la grâce à la Renaissance », *Littératures classiques* 2/ 2006 (N° 60), p. 229-240

⁶⁶ Ce qui explique aussi pourquoi les poètes grecs, éloignés de cette vigueur première par l'écoulement des ans, sont devenus « mélancoliques » ; le terme recevrait alors pleinement son sens physiologique de corruption du sang. Sur les interprétations physiologiques de la mélancolie, voir O. Pot, *op.cit.*, premier prologue.

⁶⁷ Dans l'*Abrégé de l'Art poétique français*, où d'ailleurs Ronsard reprend la périodisation historique des poètes, depuis les devins inspirés jusqu'aux poètes humains, l'invention est définie en relation avec l'idée de bon naturel : « Car le principal point est l'invention, laquelle vient tant de la bonne nature, que par leçon des bons et anciens auteurs ». (Ed. Goyet p. 432). Et plus loin : « L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant le Idées et les formes de toutes choses » (ibid. p. 435). L'ambiguïté est identique à celle de l'« Ode à Michel de L'Hospital » : privilège d'un heureux tempérament ou inspiration surnaturelle ? « Animé d'un gentil esprit, ne laisseras rien entrer en ton entendement qui ne soit *sur-humain et divin* ». *Gentil* renvoie à

l'absence apparente d'artifice traduit la supériorité intellectuelle d'un esprit d'élite. Ainsi, l'inspiration serait dans le domaine de la création poétique ce que la *sprezzatura* est à l'éthique courtisane : un privilège qui ne s'explique pas⁶⁸. On note d'ailleurs que, délaissant l'image des poète-prophètes agités d'une transe, Ronsard se désigne par une périphrase empruntée au vocabulaire courtisan, celui de « mignon des Graces » v. 521. Certes, c'est une expression usuelle pour signifier le commerce étroit que les poètes entretiennent avec les Muses, souvent confondues avec les Grâces⁶⁹. Mais cette expression nous rappelle aussi que Ronsard, qui a toujours revendiqué la cour comme son milieu natif⁷⁰, aspire dans cette ode à ce que ses qualités poétiques, signes de son beau naturel, lui valent les faveurs royales par l'intercession de Michel de L'Hospital. Ainsi, Ronsard module le modèle mystique du *vates* mis en scène dans l'*Ode de la paix* à travers la figure de Cassandre, en lui adjoignant le modèle aristocratique du courtisan accompli. La grâce du poète de cour, par la double contamination avec le lexique de la fureur et celui du Saint Esprit, reçoit une plus haute signification qui permet précisément, tout en ancrant la poésie à la cour, de la distinguer de la poésie courtisane qu'elle prétend supplanter. Le modèle mondain de la grâce et celui, métaphysique, de l'inspiration, se complètent pour affirmer conjointement l'éminente

la noblesse d'un esprit de haute naissance et à une éthique de la magnanimité aristocratique, mais il voisine avec des adjectifs à connotation religieuse et mystique.

⁶⁸ Le traité de Castiglione ne tranche pas davantage sur l'origine de la grâce, immanente ou céleste, sans exclure une part d'artifice humain : voir livre 1 chap. 24, *éd. cit.* p. 51-52 : « Mais parce que vous avez dit que c'est là, souvent, un don de la nature et des cieux, et aussi que quand il n'est pas vraiment parfait, on peut l'augmenter grandement par de l'application et du travail, je dirai que ceux qui ont la chance de naître riches d'un tel trésor, comme certains que nous voyons, me semblent n'avoir guère besoin en cela d'un autre maître, puisque cette bienfaisante faveur du ciel les guide, presque malgré eux, plus haut qu'ils n'avaient désiré, et les rend non seulement agréables, mais admirables à tout le monde ». Une troisième interprétation possible fait découler la grâce non pas d'un don mais d'une construction éthique personnelle, la *sprezzatura* : « Mais j'ai déjà souvent réfléchi sur l'origine de cette grâce et, si on laisse de côté ceux qui la tiennent de la faveur du ciel, je trouve qu'il y a une règle très universelle, qui me semble valoir plus que toute autre sur ce point pour toutes les choses humaines que l'on fait ou que l'on dit, c'est qu'il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture, qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser. C'est de là, je crois, que dérive surtout la grâce ; car chacun sait la difficulté des choses rares et bien faites, si bien que la facilité en elles engendre une grande admiration. Et au contraire, faire des efforts et, comme l'on dit, tirer par les cheveux, donne beaucoup de disgrâce, et fait qu'une chose, aussi grande soit-elle, ne mérite pas l'estime ». (livre 1 chap. 26 p. 54-55)

⁶⁹ Dans la première strophe, Michel de L'Hospital est désigné comme le « mignon des Dieux ».

⁷⁰ Ronsard affirme par exemple sa haute naissance dans l'ode I, 9 « A Jouachim Du Bellai Angevin » : « Horace harpeur latin / Etant fils d'un libertin / Basse et lente avoit l'audace, / Non pas moi de franche race, / Dont la Grace enfle les sons, / Avec plus horrible aleine, / Affin que Phebus rameine / Par moi ses vieilles chansons. » (Lm t. 1 p. 118, v. 169-176). On retrouve l'image du *pneuma* régénérateur opposée, comme dans le mythe des âges de la poésie, à la lenteur. Cette fois, l'opposition est ramenée à une explication généalogique, proche de celle du naturel.

distinction du poète et d'une cour devenue son lieu électif. Ainsi, l'opposition entre le « pur » et « l'envieux » recoupe celle du poète aristocratique et du rimeur vulgaire⁷¹.

Par ailleurs, le mythe de l'inspiration poétique permet de soutenir l'annonce que réitère Ronsard à propos du poème héroïque à venir. Marguerite, lectrice idéale, devient aussi la matière de l'épopée (conformément au modèle virgilien où le destinataire privilégié, Auguste, est aussi le véritable objet de l'épopée) :

Laquelle [Marguerite] d'un vers plein d'audace
Plus haultement je descriroy
Lors que hardy je publiroy
Le tige Troyen de sa race (v. 803-806)

La fureur des poètes inspirés⁷² représente la verve nécessaire à l'aboutissement du projet héroïque. Tous les arts poétiques le disent : il n'y aura pas plusieurs poètes héroïques, car l'œuvre est trop ardue et nécessite une endurance hors du commun. Il faut un souffle exceptionnel pour écrire une épopée et Ronsard en 1552 prétend posséder cette verve-là, dont atteste la longueur de son ode. Son souffle est tel que la *copia* de sa parole déborde les limites imparties par l'éloge lyrique :

Mais la loy de la chanson
Ores ores me vient dire,
Que par trop en long je tire
Les repliz de ma façon :
Ore donque je ne puis
Vanter la Fleur, tant je suis
Pris d'une *ardeur* nompareille,
D'aller chez toy pour chanter
Ceste Ode⁷³ (v. 807-815)

Ronsard transforme en initiative personnelle et spontanée une règle de l'éloge qui pourrait brider son esprit. C'est d'ailleurs un trait de *sprezzatura* que cette désinvolture affichée à l'égard de la norme. Si c'est bien « la loi de la chanson » qui empêche Ronsard de développer davantage son poème, le poète évacue pourtant cette limite en donnant une autre raison à l'interruption qui lui imposée : son *ardeur* d'aller dévoiler immédiatement son poème à son

⁷¹ Voir aussi Peletier en 1555, selon lequel l'art poétique ne peut s'apprendre sans certaines prédispositions. Ronsard et lui se rejoignent dans la conception « aristocratique » qu'ils se font de la poésie : « Nous avons ici entrepris d'enseigner la puissance de l'Art : et de donner adresse au *jeune homme bien né*, par les préceptes que nous en écrivons » (Ed. Goyet p. 228).

⁷² T. Cave associe cette fureur, d'essence apollinienne, à son versant bachique, l'énergie. Voir *Cornucopia* p. 260.

⁷³ Cette strophe rejoint celle où Ronsard reproche à sa muse de s'être dispersée en digressions et d'avoir perdu de vue son destinataire. L'image métopoétique de la navigation, commune avec l'*Ode de la paix*, se voit investie dans cette ode d'une nouvelle connotation, non plus en écho avec l'errance maritime de Francion, mais avec la nage initiatique des Muses vers les « semences » de toutes choses. Elle fait de l'épopée le poème de l'Un, révélation complète des arcanes du monde. On retrouve le rapport réflexif qui relie l'activité du poète à l'action qu'il représente. Qu'elle soit rapprochée du périple héroïque de Francion ou de l'initiation mystique des Muses, la quête poétique du grand œuvre, total et parfait, est inséparable d'une symbolique de l'océan.

autre destinataire. La fureur poétique est ici redéfinie en termes de *calor*⁷⁴, suggérant ce que Ronsard affirmera comme une condition même de

la poésie héroïque, laquelle n'est qu'un enthousiasme et fureur d'un jeune cerveau. Celui qui devient vieil, matté *d'un sang refroidy*, peut bien dire à dieu aux Graces et aux Muses⁷⁵.

La libre fantaisie remplace la possession⁷⁶ ; l'enthousiasme, devenu caprice, annonce une parole souveraine qui définit le poète héroïque, détachée des contraintes extérieures, affranchie de toute subordination à ce qui n'est pas elle. Ronsard, à la fin de l'ode « A Michel de L'Hospital », programme finalement la sortie prochaine de l'éloge lyrique assujetti à son destinataire, vers une épopée aux vastes dimensions qui consacrerait sa souveraineté poétique.

Ronsard présente donc sa chanson comme une étape dans l'élaboration d'un projet plus vaste, dont la forme reste encore à déterminer. La couronne de la première strophe emblématise l'ode comme forme à la fois fermée par l'image du cercle, et composite par l'image de la cueillette : des fragments épars, le poète fait une forme nouvelle, unifiée et destinée à glorifier la cour de France. Mais la brusque interruption de la dernière strophe brise la circularité de la couronne. La forme est rompue sans qu'une autre se profile pour la remplacer. L'ardeur, la vitalité du chant sont les seules certitudes. Ronsard se met en scène au début errant pour amasser son matériau poétique, courant à la fin pour en offrir un premier échantillon à Michel de L'Hospital, mais de cette agitation prolifique n'émerge aucune structure durablement stable. Ce qui se profile ici, c'est ce que décrit T. Cave à propos de la productivité ronsardienne qui finit par se retourner contre elle-même en engendrant une œuvre toujours ouverte, toujours recommencée et modifiée, irréductible à toute forme de cadre, confrontée à une indépassable fragmentation alors même qu'elle aspire à une forme

⁷⁴ Sur cette notion de *calor*, qui permet de moduler celle de l'inspiration afin de mieux rendre compte de la spécificité de Du Bellay et Ronsard par rapport à la doxa ficinienne, on se reportera à l'article de J. R. Fanlo, « Une nouvelle définition de la poésie dans la polémique de Ronsard contre les calvinistes » : « Du Bellay et Ronsard, chacun à sa façon, insistent [...] sur la vigueur d'un tempérament et sur l'importance de l'étude et du savoir. C'est la notion plus humaine de *calor*, venue de Stace et de Quintilien, qu'ils développent. Pour Du Bellay, l'inspiration est provoquée par la lecture et par le savoir ; pour Ronsard, elle est aussi liée à la générosité d'une nature et Jean Lecoq a repéré la contiguïté du *furor* avec l'*ingenium* personnel. [...] Il y a encore que si le poète ficinien doit s'épurer de tout désir charnel, Ronsard dit partout ce désir qui « point & art » : les fureurs, chez lui, « chatouilleront [les] fantasies » car il faut la *ferveur* d'un sang « jeune gaillard et chaud » : une excitation, non un spiritualisme. » (*Genres et querelles littéraires*, Ed. P. Servet et M-H Servet-Prat, Cahiers du GADGES, Genève, Droz, 2011, p. 29)

⁷⁵ Préface posthume de la *Franciade*, « Au lecteur apprentif », Lm XVI p. 348.

⁷⁶ Et continue à distinguer le vrai poète dont l'autonomie et la souveraineté affichée du poète dans la conception et la production de ses œuvres, contraste avec l'attitude des courtisans serviles et des rimeurs soumis au bon plaisir du roi.

idéalement achevée⁷⁷. L'abondance, critère et gage de réussite de l'écriture épique, confronte Ronsard au risque de « mine[r] ses chances d'atteindre à l'achèvement et à la cohérence⁷⁸ ».

III. L'« Hymne de la Justice au cardinal de Lorraine », 1555

Dans les deux recueils d'*Hymnes* qui se succèdent en 1555 et 1556, Ronsard redéfinit sa poésie lyrique indépendamment des recherches strophiques qu'il avait mises en œuvre dans les *Odes*. L'énonciation lyrique est toujours affirmée par le titre d'« hymne ». Mais l'emploi majoritaire de l'alexandrin à rimes suivies⁷⁹ l'infléchit dans le sens d'une continuité discursive ou narrative, qu'on trouve à la même époque dans les pièces ajoutées aux *Odes* à partir de 1553. Cette forme poétique, plus neutre⁸⁰, porteuse d'une poéticité moindre, s'accompagne d'une solennité plus sobre, d'un cérémonial plus discret⁸¹. Mais elle ouvre de nouvelles possibilités qui sont celles de la poésie scientifique: des développements plus substantiels, des narrations mythologiques moins allusives, plus détaillées. Ce « lyrisme d'investigation »⁸² est ainsi une voie d'accès au poème encyclopédique qu'est l'épopée.

La désignation de l'alexandrin, par Ronsard, sous le terme de « vers héroïque » est concomitante des *Hymnes*⁸³. Ce vers long, propre à l'épopée⁸⁴ comme il l'expliquera plus

⁷⁷ T. Cave, *Cornucopia, Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 243-275.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁷⁹ À l'exception de trois pièces dédiées au cardinal de Châtillon, écrites en « vers communs » : « Hymne de la Philosophie » (p. 85), « Prière à la Fortune » (p. 103) et l'« Hercule chrestien » (p. 207). Toutes les références aux *Hymnes*, dans cette section, renvoient à l'édition Laumonier, t. VIII.

⁸⁰ O. Pot fait remarquer qu'« à partir des *Hymnes* [...] l'idéologie du « furor divinus », indissociable du contexte des *Odes*, se dilue [...] dans le formalisme de la catéchèse, de la dialectique et du didactisme », (*Inspiration et mélancolie* p. 84) et M. Dassonville, dans un article intitulé, « Éléments pour une définition de l'hymne ronsardien », affirme (p. 60) qu'« on est tenté de considérer l'hymne comme un genre bâtard où Ronsard a rangé simultanément des odes écrites en forme de discours et des discours écrits en forme d'odes », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, t. 24, Genève, Droz, 1962, p. 58-76.

⁸¹ Sur le genre de l'hymne à la Renaissance, et sur la pratique ronsardienne de ce genre, voir la thèse de N. Lombart, *Réinventer un "genre" : l'hymne dans la poésie française de la Renaissance*, sous la direction de François Roudaut, Université Paul-Valéry (Montpellier III), 2004.

⁸² G. Demerson, *La Mythologie dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, *op. cit.*

⁸³ Le qualificatif est rajouté par Ronsard dans sa seconde édition des *Meslanges*, en 1555, pour trois pièces dédiées à Jean Brinon : l'« Hymne de Bacus » (Lm t. VI p. 176), « Les Armes » (Lm t. VI p. 204) et « La Chasse » (Lm t. VI p. 231). Voir O. Halévy, *La vie d'une forme: l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, thèse soutenue à l'université Stendhal Grenoble 3 sous la direction de F. Goyet, 2003. L'alexandrin, porteur de toute une « mémoire épique », remplace progressivement, notamment sous l'impulsion des poètes de la Brigade, le décasyllabe comme mètre héroïque. Sur l'utilisation de l'alexandrin par Ronsard dans les *Hymnes*, voir également la distinction établie par A. Py dans son introduction aux *Hymnes* de Ronsard (Genève, Droz, 1978, p. 12 ; cette édition réunit toutes les pièces que l'auteur a intitulées « hymnes » tout au long de sa carrière). Certaines pièces comme l'« Hymne du Roy » et les *epyllia* font un usage assez souple de l'alexandrin, avec de nombreux enjambements qui laissent libre-cours à l'énergie de la parole, d'autres hymnes comme ceux

tard, lui permet de mettre sa plume à l'épreuve pour le grand poème qu'il envisage. A ce titre, l'hymne constitue un nouveau champ d'expérimentation en vue du long poème de célébration monarchique.

1. Le projet épique dans les *Hymnes* : le risque de l'éclatement sous la pression des circonstances

Le poème d'ouverture du deuxième recueil, dédié à la sœur du roi et consacré au sujet le plus ambitieux qui soit, l'Eternité, présente ainsi les ambitions de Ronsard :

L'œuvre est grand et fascheux, mais le desir que j'ay
D'attenter un grand faict, m'en convie à *l'essay* (Lm VIII p. 247 v. 11-12)

Le mot « essai » fait de l'hymne une étape provisoire mais nécessaire dans l'aboutissement d'une œuvre parfaite, un exercice préparatoire à l'exploit glorieux. Dans les deux poèmes suivants, le mythe des Argonautes, dont on a vu la place importante dans la mythologie royale de l'entrée parisienne, fait l'objet de deux *epyllia*. Ces vastes compositions, qui réactivent l'imagerie de 1549, célèbrent l'ardeur héroïque d'une jeunesse conquérante, éradiquant la barbarie partout sur son passage. Ronsard les présente également comme des « essais » préalables au grand œuvre. Le mot apparaît dans le proème de « Castor et Pollux », adressé à l'amiral de Châtillon :

Ainsy du premier coup, il ne faut que je tonne
Voz gestes anobliz des travaux de Bellonne,
Il faut sonder ma force, et m'esprover un peu
Mener un petit bruit, luire d'un petit feu,
Faisant mon coup *d'essay* sur des patrons estranges
Avant que de tonner hautement voz louanges
D'un son digne de vous [...]. (Lm VIII p. 295 v. 9-15)

La notion d'*essai*, par opposition au grand œuvre, implique un inaboutissement formel, dans la mesure où la disposition n'est plus déterminée par le mouvement strophique de l'ode pindarique. Il y a désormais scission entre l'expérience du lyrisme strophique, et le projet épique de la *Franciade*⁸⁵, qui, par l'emploi des vers longs et suivis, s'oriente vers un discours

consacrés au Ciel ou à l'Eternité, plus marulliens, superposent strictement l'organisation syntaxique et métrique ; le moule du vers produit alors un effet de récitation proche de l'idée qu'on se faisait de la célébration exprimée dans les hymnes orphiques et homériques.

⁸⁴ En 1565, dans *l'Abrégé de l'Art poétique français*, Ronsard distinguera ainsi l'alexandrin et le décasyllabe : « Or comme les Alexandrins sont propres pour les sujets héroïques, ceux-ci [les vers communs] sont proprement nés pour les amours » (Ed. Goyet p. 442).

⁸⁵ Pour un bilan de l'avancement du projet de la *Franciade* au moment où Ronsard écrit les *Hymnes*, voir Charles Dédéyan, « Henri II, la *Franciade*, et les *Hymnes* de 1555-1556 », *B.H.R.*, t. 9, 1947, p. 114-128

continu. La structure tripartite ne permet plus d'informer la *copia* du matériau épique dans une récurrence rituelle, la brusquerie pindarique n'est plus compatible avec le déroulement discursif de l'hymne. Sa forme plus ouverte demande d'explorer d'autres formes de cohérence. Si, dans l'*Ode de la paix*, le fragment épique, par son caractère prophétique, laissait entrevoir la certitude d'une totalité, les *Hymnes* s'interrogent sur la possibilité même d'un achèvement, qui semble provisoirement hors de portée. C'est ce qu'explique Ronsard à Gaspard de Coligny :

Ce n'est pas un fardeau si leger que l'on pense
De bien chanter les faitz d'un Amiral de France,
[...]
Beaucoup entreprendront (mais peu viendront à fin)
De louer voz vertus [...]. (Lm VIII p. 294 v. 17-24)

Ce topos de l'éloge mérite attention parce qu'il s'accompagne de l'emploi d'une métaphore musicale, celle du « fredon » qui entre en résonance avec la notion d'essai :

Cependant je feroÿ comme un jouëur de Lyre
Qui *decoupe un fredon*, ains qu'il commence à dire
Quelque belle chanson, pour tenter seulement
Si la corde à l'esprit respond fidelement.
Ainssy, pour mieux sonner voz vertuz et vos gestes
(Qui vous egalleront par renom aux Celestes)
Je viens à voz genoux, sur ma Lyre chanter
Comme pour un *fredon*, les Filz de Jupiter [...]. (Lm VIII p. 295 v. 29-36)

Avec le mot « fredon », associé au mot « essai », l'hymne réfléchit sur son aspect nécessairement provisoire, affiche son caractère incomplet. Alors que le patron rimique de l'ode, on l'a vu, reflétait l'harmonie d'un cosmos parfaitement organisé par une providence, alors que la voix lyrique, en se coulant dans la triade pindarique, épousait la musique des sphères, l'hymne est un « fredon », une phrase mélodique isolée sur laquelle le poète exerce sa voix. L'ode pindarique pouvait inclure dans ses différents détours les commencements du monde et l'achèvement du *telos* monarchique. L'hymne, lui, se contente de « fredonner » plutôt que de « sonner »⁸⁶, il improvise et module un segment sans le resituer dans un dessein d'ensemble. Le projet du poème total est ainsi ramené à une série d'exercices de vocalises, qui écarte de l'horizon immédiat la perspective d'un aboutissement.

L'« Hymne du Roy » pose particulièrement la question de l'unité problématique du poème. Là encore, c'est dans les marges de l'hymne, le proème, que se formule une interrogation métatextuelle. Le *topos* encomiastique, par son ampleur et son insistance, prend les accents d'une interrogation décisive :

Muses, quand nous voudrons les louenges chanter

⁸⁶L'opposition entre ces deux verbes apparaît dans la « Prière à la Fortune » p. 105, v. 58-59.

Des Dieux, il nous faudra au nom de Jupiter
Commencer, et finir [...] :
 Mais quand il nous plaira chanter l'honneur des Roys,
 Il faudra par Henry, le grand Roy des François,
Commencer, et finir, comme au Roy qui surpasse
 En grandeur tous les Roys de cette terre basse. (p. 6-7, v. 1-8)

Qu'Henri soit l'alpha et l'omega du poème, son principe d'agencement, son unité secrète, cela était déjà formulé dans les *Odes*. Mais cette fois, le principe a perdu de son *évidence*. Face à l'immensité de la tâche, le poète se représente sous les traits d'un bûcheron « tout pensif » (v. 41 et 47) qui, au milieu de la forêt, « ne sçait où commencer » (v. 37). A l'audace désinvolte de l'auteur des *Odes* qui commence et surtout interrompt son poème où bon lui semble, succède une perplexité mélancolique sur la manière de « charpenter » (v. 44) son poème. La « charpente », image fréquente du poème épique, est associée à une aporie :

Ainsi, je reste pauvre, et *le trop d'abondance*
 De mon riche sujet m'engarde de penser
 A laquelle de tant [parmi toutes les vertus du roi] il me faut commencer. (p. 9 v. 64-66)

L'échange profus de richesses, observé dans les *Odes*, semble suspendu. L'abondance était précédemment comprise comme la marque d'un jaillissement inspiré, et envisagée avec une insolence euphorique, au nom de l'arbitraire lyrique, comme dans l'ode « A Michel de L'Hospital ». Elle ne compromettait pas la cohérence de l'ensemble. Elle devient un véritable objet de préoccupation dans les *Hymnes*. La profusion du matériau historique à célébrer s'avère une entrave au *disegno* global et occulte le raccord avec un récit des origines.

La structure de l'« Hymne du Roy » témoigne de cette prolifération du matériau, par son ampleur démesurée et souvent critiquée pour son aspect trop énumératif⁸⁷. L'hymne, qui commence par un portrait du roi dans toute sa perfection physique et morale (v. 75-317)⁸⁸, se poursuit selon un mouvement centrifuge par un vaste tableau « olympien » de la cour, dont chaque membre est représenté par un équivalent mythologique (v. 413-496) dans un mouvement d'héroïsation générale. De la cour, on passe ensuite au royaume entier :

Nul Prince, tant fut grand, sous sa main ne tint onq
 Un royaume qui soit si *large* ny si long
 (Si ce n'est un Desert) que le royaume *large*
 De France, que tu tiens maintenant sous ta charge. (v. 497-500)

⁸⁷ Voir A. Py dans son introduction aux *Hymnes*, éd. cit., p. 28 : il parle d'un panégyrique constitué d'une « énumération laborieuse des traits physiques, intellectuels et de caractère qui mettent hors de pair le roi de France ». D. Ménager tente une réhabilitation dans Madeleine Lazard (dir.), *Autour des Hymnes de Ronsard*, Paris, Champion, Unichamp, 1984, p. 161-185.

⁸⁸ Le spectacle de l'héroïsme royal, qui avait cristallisé l'enthousiasme lors de l'entrée parisienne, est réactivé par l'évocation de la prestance surhumaine du prince sur sa monture, « centaure mi-cheval [...] *d'un peuple environné* / Qui pres de toy s'acoude au long de la barriere » (v. 116-119).

A partir de là se développe un nouvel hymne de France vantant, cinq ans après le premier, un territoire immense et prospère. Mais alors que l'*Hymne de France*, en 1549, mettait en évidence la riche diversité du royaume, Ronsard insiste cette fois sur ce qui fonde son unité, l'autorité royale :

Tu es tant obey quelque part où tu sois
Que des la mer Bretonne à la mer Provensalle
Et des montz Pyrenez aux portes de l'Italle,
Bien que ton regne soit largement estandu,
Si tu avois toussé tu serois entendu. (v. 530-534)

La variété des provinces est une gageure à la cohésion ; l'hyperbole de la toux répercutée insiste sur ce point. L'aspect sur lequel est mis l'accent encomiastique révèle une préoccupation sensible et confronte le souverain et le poète au même défi : assurer l'unité d'un royaume immense, et d'un matériau poétique face à l'immensité multiple. La problématique politique de l'autorité royale et celle, poétique, de la disposition cohérente, se posent conjointement.

L'hymne prend ensuite une dimension plus narrative que descriptive pour rappeler les nombreuses conquêtes par lesquelles le roi a agrandi son royaume. Ce bilan du règne, huit ans après le couronnement, revêt une tonalité épique. Les anaphores (« Tu ne fus pas content » v. 567 et 585, « tu pris » v. 603, 629, 633), relancent sans cesse un dénombrement de toponymes qui semble ne devoir jamais s'arrêter et donne à cette chronique militaire l'allure d'un mouvement d'expansion irrépessible. L'impérialisme d'Henri de Valois est glorifié, toujours dans le cadre de la rivalité avec le Habsbourg, rappelée dans la référence au « plus outre » de Charles Quint :

Tu as borné plus loing ton Piedmont augmenté
De Vulpian et Cazal, & plus outre planté
Les fleurs de lys de France es villes d'Ethrurie. (v. 653-655)

Le registre épique de la conquête permet à Ronsard de jeter des ponts vers la *Françiad*e en mentionnant le voyage d'Allemagne et l'épisode héroïque par excellence qui avait déjà fait l'objet de la « Harangue » de 1553. La prise de Metz est évoquée à travers une prosopopée de l'Allemagne captive s'adressant au roi de France :

Las ! pren compassion de ma serve misere,
Et Filz donne secours à moy qui suis ta Mere.
Quand Francus ton ayeul de Troye fut chassé,
Il vint en mon païs, puis ayant amassé
Un camp de mes enfans alla veincre la France
Et des miens et de luy les tiens prindrent naissance (v. 615-620)

Ce moment glorieux de la monarchie est ainsi placé dans une histoire mythique qui légitime la domination de la France sur les territoires allemands, au nom d'une très ancienne parenté des deux peuples jadis scellée sous l'égide d'un héros dont le roi est l'héritier. La supplique

pathétique de l'Allemagne entre en résonance avec l'épisode des aventures des Dioscures et de leurs compagnons au livre suivant. Implorés par des personnages opprimés⁸⁹, les héros font figure de justiciers et de sauveurs⁹⁰, remplissant un rôle qui est dévolu au roi dans l'hymne d'ouverture. Mais entre le présent historique de l'« Hymne du Roy », et les *epyllia*, consacrés au mythe des Argonautes, aucune prophétie n'assure le moindre raccord. Dans l'« Hymne de Calays, et Zethes », Phinée annonce le parcours à venir des Argonautes jusqu'à l'arrivée en Colchide ; toutefois il s'interrompt sur une ellipse qui l'empêche de passer du temps du mythe au présent du poème: « Que vous diray-je plus ? le destin me deffend / De vous prophetiser voz fortunes de rang » (Lm VIII p. 285, v. 575-576)⁹¹. Ainsi, le clivage qui sépare les deux livres d'*Hymnes* est aussi une séparation entre le mythe et l'histoire, avec pour corollaire la mise en suspens de la prophétie qui rattache les deux⁹². Cette rupture dans le continuum temporel est d'ailleurs très nette à la fin de l'« Hymne du Roy » : les troubles qui menacent le présent interdisent son insertion dans une dynamique allant du mythe à l'accomplissement futur d'un *telos*. La paix qui, dans l'Ode de 1550, est présentée comme le *telos* des conquêtes monarchiques, semble se dérober :

Or' la Paix est rompue, & ne faut plus chercher
Qu'a se meurdrir en guerre [...] (Lm VIII p. 41 v. 689-690)

Or' puis que noz deux Roys [Henri et Charles Quint] les plus grands des humains
N'ont voulu recevoir la Paix entre leurs mains
Que Dieu leur envoyoit, comme sa Fille esleüe

⁸⁹ Voir par exemple le discours implorant de Phinée à Calays et Zethes, lorsque les Argonautes font étape dans le royaume de Thrace p. 268 : « Ne me desdaignés point, moy povre miserable, / Ains avant que partir soyez moy secourable. » La supplique se poursuit encore p. 270, faisant apparaître un devoir supérieur légitimé par des liens de sang : « Toutefois le ciel veut que les fils de Borée/ Qui vous sont compagnons à la toison doré / Alegent ma douleur, d'autres ne le pourroyent [...] / Aultrefois j'espousay Cleopatre leur seur ». Voir également, dans l'hymne suivant, le discours de Timante détenu par le géant Amycus : « Pource je vous supply par le Ciel respirable, / Qui nous voyt et nous oyt, soyez moy secourable » (p. 304 v. 245-246).

⁹⁰ Voir F. Joukovsky, « Les « nobles fils des Dieux » dans les *Hymnes* de Ronsard », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 12/1-1994. Comme le rappelle l'auteur, Ronsard place les Argonautes dans une mission de protecteurs qui anticipe sur celle où Francus s'illustrera face au géant Phovère pour secourir Dictée dans la *Franciade*.

⁹¹ L'épître adressée au cardinal de Lorraine, à la suite des deux *epyllia*, montre qu'en 1556 Ronsard cherche à associer les grandes familles du royaume à l'épopée royale de la *Franciade*. Les compagnons de Francus pourraient fournir l'origine des grandes dynasties du royaume, ce qui élargirait considérablement la portée du plan esquissé dans l'*Ode de la paix*, centré sur la généalogie des Valois exclusivement. Ronsard prétend que l'équipée de Francus « imitera la Gregoise Iliade, / Où les nobles Troyens qui regnerent icy, / Qui furent ses ayeuls, & les vostres aussy, / Seront portraitz au vif [...] ». (Lm VIII p. 346, v. 458-463). C'est une piste que Ronsard esquissera dans la *Franciade*, au début du livre II, lorsqu'il raconte la dispersion des navires dans la tempête, et l'implantation en Provence de certains Troyens. Il aurait pu, dès 1556, conclure les *epyllia* sur une trouée historique vers les grands hommes du royaume, au moins sur le mode analogique (esquissé dans l'hymne du Roy, où Henri au v. 100 est comparé à Castor et Pollux, et où chacun des grands dignitaires du royaume a son équivalent mythologique). Il ne le fait pas.

⁹² Sur cette séparation, voir D. Ménager, « Ordre et variété dans les *Hymnes* mythologiques », dans *Cahiers Textuel*, 34 / 44, n° 1, F. Charpentier et S. Perrier éd., Paris VII, 1985, p. 101-112, et G. Schrenck, « Histoire et mythologie dans les « Hymnes » (1555-1556) de Ronsard », *Ronsard et la Grèce (1585-1985), Actes du colloque d'Athènes et de Delphes (octobre 1985)*, éd. par K. Christodoulou, Paris, Nizet, 1988, p. 35-52.

[...]
Il vaut mieux prier Dieu qu'aux François il envoye
Contre noz ennemys Victoire : à celle fin
Que d'un mauvais effet vienne *une bonne fin*
Et que tant de combats tournent à nostre gloire. (v. 749-764)

La répétition de l'adverbe « ores » crée une solution de continuité : l'incertitude des événements présents ne leur permet pas de s'insérer dans un déroulement temporel orienté vers une fin prédéterminée. Ce n'est donc pas seulement le début de ce poème qui pose problème : sa fin également. Le dénouement et l'aboutissement, la fin et la finalité que Ronsard assignait à la geste royale, dès 1549, c'était l'âge d'or, la prospérité, la paix durable. Or l'accomplissement utopique de l'impérialisme des Valois est compromis par un conflit qui s'enlise⁹³. L'hymne se termine sur un tableau de l'âge d'or introduit par une négation (« [...] n'ont voulu recevoir [...] / A fin que ») et rédigé au subjonctif plus-que-parfait (« eust cultivé », « eust ourdy », « eust fait son œuvre en joie »...) : ce n'est plus un futur prophétisé, mais un irréel du passé, un rêve qui se dérobe. Le présent, indéchiffrable et imprévisible, empêche l'avenir d'être contenu dans une prophétie : il est suspendu à une prière (« vien Deesse icy bas / Favoriser HENRY » v. 774-775). L'*Ode de la paix* avait inscrit la célébration du pouvoir royal dans une vaste histoire universelle où la monarchie accomplissait un dessein divin programmé dès la genèse du monde. La prophétie mettait le présent historique en perspective avec une origine immémoriale qui lui donnait son sens, l'orientait. Le maintien de ce schéma semble précaire dans les *Hymnes*.

C'est dans ce réseau d'interrogations sur le sens des événements historiques et sur la structure de l'œuvre qu'il faut replacer l'« Hymne de la Justice » qui, succédant à l'« Hymne du Roy », associe le souverain et la figure de son conseiller⁹⁴. Face au défi de l'unité de l'œuvre qui se dérobe et de la continuité historique qui se fissure, l'« Hymne de la Justice » répond par une structure comparable à celle de l'ode « A Michel de L'Hospital », qui elle-même déclinaît celle de l'*Ode de la paix*. La logique encomiastique est la même : le mythe permet de présenter le dédicataire « à travers la fiction éminemment épique d'une prophétie,

⁹³ En 1555, les Valois et les Habsbourg ne parviennent toujours pas à s'entendre pour signer une paix. La trêve de Vaucelles ne sera conclue qu'en février 1556 et, en attendant, aucune solution n'est trouvée pour l'échange des prisonniers. Les négociations achoppent toujours sur les questions de possessions territoriales. Au même moment, en Italie, les troupes françaises commandées par Blaise de Monluc doivent défendre Sienna assiégée par les Impériaux. Les victoires du début du règne d'Henri se sont transformées en une guerre laborieuse et incertaine.

⁹⁴ Sur les éminentes fonctions de ce jeune cardinal, prince raffiné et l'un des représentants de l'Eglise gallicane, voir B. Pierre, « Le cardinal-conseiller Charles de Lorraine, le roi et sa cour au temps des premières guerres de Religion », dans *Parlement[s], Revue d'histoire politique* 2010/3 (n° HS 6), L'Harmattan, p. 14-28.

comme l'incarnation de la Justice, garante de la bonne police du Royaume de France⁹⁵ ». Le Cardinal de Lorraine est à la justice ce que le chancelier était à la poésie : l'homme providentiel agent d'une restauration inscrite dans un plan divin⁹⁶. Nous verrons toutefois que, malgré leur structure commune, ces deux pièces, que séparent trois années, n'ont pas exactement les mêmes enjeux.

2. L' « Hymne de la Justice » : de l'âge d'or au siècle d'or. Mythe et Histoire

L'ode « A Michel de L'Hospital » commençait par une image de l'errance et de la cueillette, décrivant une poétique de l'imitation par agencement de matériaux divers. L'« Hymne de la Justice » affirme d'emblée un choix opposé : la sélection par l'exclusion de certains sujets. Dans cette optique, Ronsard circonscrit très étroitement son propos :

Je me contenteray en cest Hymne de dire
L'un de tes vertus dessus ma basse lyre.
Une seule & non plus [...]
Et moy, pour commencer, je chante des-icy
La vertu la plus tienne, & qui plus est propice
Aux Princes, comme toy, la vertu de JUSTICE. (v. 35-48)

La prolifération du matériau est canalisée par un mot, la justice. Cette vertu cardinale devient ici une vertu personnelle du cardinal, et fait de lui l'incarnation de la mission royale la plus fondamentale et la plus sacrée. La justice, dans ce poème, prend le double sens de vertu et de loi. Ce choix encomiastique a des enjeux politiques et annonce un discours sur le pouvoir. Mais il a aussi des enjeux poétiques : en répondant au problème du commencement du poème grâce à un thème unificateur, l'accent porté sur la justice redéfinit la geste monarchique en épopée de Justice et fait évoluer l'image héroïque du roi, qui apparaît moins en empereur glorieux qu'en justicier redoutable.

L'exorde prend la forme d'une prétérite : Ronsard énumère tout ce qu'il ne dira pas sur la gloire de la famille de Lorraine, les exploits héroïques des aïeux lors des croisades et sous les murs de Naples ou encore, plus récemment, les victoires remportées par François de Guise. Dans une logique similaire à celle de la « Harangue », Ronsard refuse l'épopée de Lorraine au profit d'une épopée nationale⁹⁷. Il y a bien, dans l'histoire familiale, le matériau

⁹⁵ J. Balsamo, « Ronsard et l'éloge lyrique du cardinal de Lorraine », dans *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'A. Genetiot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 65.

⁹⁶ Les deux hommes sont d'ailleurs liés par leurs convictions gallicanes. Le cardinal de Lorraine favorisa la carrière de magistrat de M. de L'Hospital et le fit nommer chancelier en 1560.

⁹⁷ On retrouve dans ces trente premiers vers des épisodes déjà présents sur l'armure de François de Guise : Godefroy à Jérusalem pendant la première croisade, les Anjou à Naples. Sur cette « dénégation du principal des

d'un poème que Ronsard laisse toutefois de côté pour assigner au cardinal une plus haute tâche que la seule illustration de son lignage, et à son hymne une envergure supérieure à l'éloge dynastique. C'est au destin du cardinal que Ronsard entend consacrer son propos, en l'associant étroitement à celui de la monarchie et de la nation : une prophétie situe en effet sa mission « Au temps que le Destin en Gaule fera naistre / Henry second du nom, des autres Roys le maistre » (v. 375-376). Après le roi en 1550, Michel de L'Hospital en 1552, François de Guise en 1553, le cardinal est le nouvel homme d'Etat grâce auquel se poursuit la geste royale.

Le cadre polémique dans lequel s'inscrit cette geste évolue cependant : Henri prolongeait l'action de Francus contre les nations ennemies qu'il devait englober dans son empire ; Michel de L'Hospital chassait l'Ignorance, François de Guise déboutait l'Empereur. Cette fois, il ne s'agit pas d'affronter un ennemi extérieur pour imposer une *translatio imperii* ou une *translatio studii*. Le « monstre des François » (v. 538) auquel est confronté le Cardinal, c'est ce qui les divise : « Proces, Debatz, Querelle, Inimitié » (v. 65). La menace est interne. Un principe de discorde dégrade la plus haute mission royale, la justice, en une institution procédurière, lieu de chicane et déversoir des litiges les plus mesquins. On note donc, après la conquête impérialiste, culturelle et politique exaltée dans les *Odes*, une inflexion vers des enjeux plus intérieurs.

L'hymne est construit selon la même structure en diptyque qui, dans l'ode « A Michel de L'Hospital », dédoublait la fiction entre un niveau divin et un niveau humain, l'homme providentiel assurant la transition entre les deux. La fable enchâssée racontait comment les Muses, envoyées par leur père parmi les hommes, puis malmenées par eux, avaient fini par fuir la terre pour rejoindre l'Olympe. Avec la naissance du chancelier, les Muses revenaient dans le monde, la césure était conjurée, la déperdition enravée, et l'Olympe se reflétait à la cour de France. L'hymne au Cardinal propose une fable similaire, en remplaçant les Muses par la Justice : au déroulement ternaire des trois âges de la poésie (poètes divins, grecs, romains) se substitue le schéma hésiodique des cinq races de l'humanité⁹⁸, filtré par la version ovidienne des quatre âges⁹⁹ et ramené pour plus de lisibilité à trois époques : or, argent, fer¹⁰⁰.

lieux communs de l'éloge, la célébration des ancêtres », déjà présente dans la toute première ode que Ronsard dédie au cardinal en 1550, voir J. Balsamo, art. cit., p. 64.

⁹⁸ *Les Travaux et les Jours*, v. 109-201.

⁹⁹ *Métamorphoses*, Livre I, v. 89-150.

¹⁰⁰ Pour une analyse de ce schéma de décadence qui reprend dans ses grandes lignes celui de l'ode à Michel de L'Hospital, voir D. Ménager, *Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes*, op. cit., deuxième section, « Le Poème de la Cité », Chapitre 1 (« La fin de l'âge d'or »).

Le premier âge décrit un état idéal de l'humanité, avant l'ouverture de la « boette à Pandore », où « le peuple innocent encor' ne vivoit pas / Comme il fait en peché » (v. 49-50). Le terme de « péché » oriente la fable dans un sens chrétien¹⁰¹ mais l'âge d'or n'équivaut pas pour autant au paradis originel : la civilisation est déjà installée (il est question d'un espace urbain, avec rue et carrefour, v. 62). Simplement, la cité est encore épargnée par la corruption¹⁰². C'est ensuite que, avec l'intervention de « Malice » (v. 77), l'or se dégrade en argent jusqu'à l'âge de Fer où « Fraude et Proces envahirent la terre ». Jusque-là, l'ordre du monde venait du ciel, Dieu envoyant ses filles sur la terre. Les choses s'inversent au moment où « l'Orque, depiteux de sa fosse profonde / icy haut envoya les Furies » (v. 112-113). C'est donc l'enfer sur la terre. Le rythme ternaire de cette fable met en évidence une perte du sens moral de l'humanité, qui se manifeste par une mise à l'écart progressive de Justice. Au départ, la Justice n'est pas une institution mais une divinité qui partage avec les hommes une heureuse intimité, par le biais de la parole : elle « les assembloit de jour / [...] / Les preschant et priant d'éviter la malice » (v. 63-64). Par la suite, elle quitte la ville : « Et seule dans les bois loing des gens s'en alla » (v. 86). Cette mise au ban produit un renversement, laissant l'espace de la cité en proie à la brutalité tandis que la Justice, principe de toute vie sociale, est rejetée dans les marges dévolues à la sauvagerie.

La corruption croissante des peuples successifs va de pair avec un affaiblissement du verbe originel de la Justice. Dans son premier état, la seule profération de sa parole fait advenir le principe qu'elle énonce ; la justice est une évidence spontanée de la vertu, ce qui rend superflue dans le récit la restitution directe du discours de la divinité, seulement rapporté en substance (v. 63-66). Puis ce discours se dégrade en une mise en garde : « repentez-vous de vos pechez passés » (v. 98). Enfin, l'avertissement devient malédiction qui se traduit par des imprécations au futur : « Las ! où tu soulois vivre en repos bien heureux, / Tu vivras désormais en travail langoureux » (v. 137-139). La prévisibilité du déroulement ternaire apparente la fable à un apologue. Les verbes d'énonciation scandent ses grandes étapes dans un crescendo qui souligne la surdité progressive de l'humanité face à une Justice d'abord « preschant » (v. 63), ensuite « pleurante » et « cri[ant] » aux abords des villes (v. 90-91), et enfin « hurlante » (v. 126). La corruption et la dégénérescence s'accompagnent d'une perte

¹⁰¹ Les sources bibliques de cet hymne ont été mises en évidence dans un chapitre de Jean Frappier, « L'inspiration biblique et théologique de Ronsard dans l'*Hymne de la Justice* », *Histoire, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p. 261-273.

¹⁰² De cet aspect découle le désaccord entre D. Ménager et J. Frappier : le second voit dans l'âge d'or un état adamique de l'humanité, le premier souligne que la justice de l'âge d'or s'inscrit déjà dans le cadre de la cité et d'une organisation politique. Il en découle deux interprétations du projet de Ronsard : Jean Frappier le comprend dans un sens théologique, D. Ménager dans un sens politique.

d'efficacité et d'une altération de la Parole divine : comme l'ode « A Michel de L'Hospital », l'hymne de la justice parle aussi de la poésie.

Le retour de Justice au Ciel se situe dans une Olympe qui rappelle fortement l'univers de l'Ancien Testament, ce qui est nouveau par rapport à l'ode de 1552 et au fastueux palais de Neptune. Ronsard cherche un compromis entre Ovide et la Bible, peut-être par souci de *decorum* à l'égard de son destinataire cardinal, peut-être aussi pour se conformer à de nouvelles normes¹⁰³. Transformé en dieu de colère par la flamme qui luit dans son regard et le « glaive tranchant » qui émane de sa bouche (v. 245-246), Jupiter se réfère au déluge qu'il a autrefois infligé à une première race coupable, « ayeux *obstinez* » d'une humanité endurcie dans le péché malgré les avertissements réitérés. A la place des eaux déchaînées est envisagé un nouveau châtiment sous le signe du feu : la colère divine serait cette fois sans appel et reviendrait à détruire entièrement la Création. L'annonce du cataclysme est l'occasion d'évoquer en regard la Genèse, celle d'un monde entièrement anthropocentrique : « J'ay tout créé pour lui » (v. 299), résume Jupiter. En amont de l'âge d'or, l'hymne remonte donc à un commencement absolu, auquel vient répondre la perspective de la fin des temps (« & la terre brulée / Ne sera (je le veux) jamais renouvelée / D'un autre genre humain » v. 275-277). Néanmoins, cette temporalité eschatologique est finalement refusée : « Le Monde ne doit pas encore prendre fin », déclare Thémis (v. 362). Jupiter renonce au terrifiant embrasement qui devait purifier le monde d'une humanité corrompue.

L'intervention de Clémence marque le passage de l'univers de l'Ancien Testament à celui du Nouveau : le Dieu de colère devient un Dieu de pardon qui épargne et rachète l'humanité en lui envoyant un juste : le Prelat de Lorraine. La justice qui, en quittant le monde, était représentée à travers l'image de la « colombe » (v. 200), généralement dévolue

¹⁰³ G. Demerson (*La Mythologie, op. cit.*, « Mythologie et religion » p. 253-274) explique que la critique contre la poésie d'inspiration mythologique venait moins, à cette époque, des prédicateurs réformés que des poètes proches de la Brigade, comme Denisot dans ses *Cantiques* dès 1552. Ronsard en tient d'ailleurs compte dans son « Hercule chrestien » : Hercule est débarrassé des malentendus de l'erreur païenne et arraché au panthéon des « faux dieux » (v. 89 p. 212). Plus généralement, dans l'ensemble du recueil, la fable païenne fait l'objet d'un examen de compatibilité, dans un souci de conciliation syncrétique avec une interprétation chrétienne : ainsi, les « vieux peintres menteurs » (v. 298 p. 114) sont accusés d'avoir masqué la providence divine derrière l'image de la fortune instable, la « fable mensongère » de Calays et Zethes est interprétée comme une allégorie morale de l'ascèse spirituelle ou une allégorie naturelle sur les vents, pour ne pas risquer de mécontenter Marguerite par un sujet emprunté aux « Grecs mensongers ». La Prière à la Fortune ramène la déesse antique à une allégorie de la Providence. Les plaisirs de la fable semblent devoir désormais être justifiés dans un cadre chrétien ou au moins moral ; la quête de connaissance d'Odette de Châtillon, dans l'hymne de la Philosophie, évolue progressivement vers l'ascension pénible et ascétique des rudes sentiers qui conduisent au sommet du mont de la vertu.

au Saint Esprit¹⁰⁴, s'incarne désormais dans le corps du cardinal lors d'une scène qui recourt à l'image mariale du cristal traversé par un rayon qui n'altère pas son intégrité :

Puis ainsi qu'un rayon du Soleil qui descend
Contre un verre et le perce, et si point ne le fend,
Tant sa claire vertu subtilement est forte,
Comme venant du Ciel : en la semblable sorte
Justice tout d'un coup vivement s'eslança,
Dedans ton corps, Prelat, et point ne l'offensa,
Comme chose celeste. (v. 425-431)

Souvent représenté sur les scènes d'Annonciation, le vase traversé par la lumière souligne la conjonction du divin et de l'humain. On passe alors d'une alliance rompue à une alliance restaurée, et la temporalité cyclique de la déperdition est remplacée par une temporalité providentielle sous-tendue par une prophétie. Ronsard situe ainsi le royaume de « Gaulle », où la prophétie doit s'accomplir, dans une histoire universelle de la révélation et du salut. La venue du cardinal-rédempteur, à l'instar de celle du Christ, doit être précédée par une *prisca theologia*, comme le réclame Thémis :

Il faut pour la sauver [l'humanité] que, de grace, illumines
De ton esprit les cœurs des Sybilles devines,
Des Prophetes aussi, qui seront tes prescheurs,
Et, sans egard, d'aucun, blâmeront les pecheurs,
Pour reprendre en ton Nom de tous hommes le vice. (v. 367-370)

Le cardinal succède aux sibylles et prophètes en tant que véritable détenteur de la révélation, pleinement conscient des enjeux de sa mission de Justice. Aux perspectives cataclysmiques succède un imaginaire messianique lié à un espoir de stabilisation pérenne promis par Thémis à Jupiter : « Attendant le retour de ta fille JUSTICE / Laquelle doibt encore icy haut sejourner / Longue espace de jours avant que retourner » (v. 372-374). Le retour terrestre de la divinité doit aboutir, par le truchement du cardinal, à un nouvel âge d'or qui réactualise le premier moment de la fable :

Et lors le siecle d'or en France *retourna*,
Qui sans se transformer *depuis* y sejourna,
Faisant fleurir le Droict soubz nostre Prince juste. (v. 533-535)

Le groupe prépositionnel « sans se transformer » exclut désormais toute malédiction cyclique au profit d'une durée hors de l'histoire mais pourtant bien terrestre, proche de celle qui animait les espoirs millénaristes, mais qui correspond au présent (« depuis ») et n'est nullement une projection d'avenir. L'emploi du passé simple actualise cet *aevum* : il est déjà réalisé et ne relève plus de la prophétie.

¹⁰⁴ Déjà présente dans l'ode « A Michel de l'Hospital » pour représenter la circulation des Muses entre la terre et le séjour des dieux.

Cette actualisation est la conséquence directe (« lors »), immédiate et magique du long discours que le cardinal adresse au roi. Dérogeant à la structure des deux grandes odes de 1550 et 1552, l'hymne donne en effet la parole à son dédicataire, dans un vaste exposé didactique qui instruit le roi sur l'obligation qui lui incombe de se conformer à la loi divine dans sa manière de gouverner. Son rôle de ministre-cardinal est de transmettre au roi la parole de Dieu pour éclairer ses décisions et guider spirituellement ses actes de monarque. Dans ce roi qui écoute, se retrouve l'image du souverain initié ; mais la figure du prêtre est désormais occupée par le cardinal, dans un effacement du poète qui laisse sa place à une médiation solennelle. L'hymne met en scène la complémentarité idéale du roi et du conseiller, et l'étroite coïncidence entre les attributions séculières et spirituelles de la monarchie. Les décisions royales procèdent de la parole du cardinal :

Ainsi dis-tu, Prelat, et le Roy de sa teste
En l'abaissant un peu accorda ta requeste. (v. 531-532)

La sagesse de l'homme d'Eglise fait aussitôt surgir la stature héroïque du roi herculéen tueur de monstres

[...] dont le bras equitable et robuste
Trancha par ton moyen la teste, avec ses loix,
Du Proces, qui estoit le Monstre des François. (v. 536-538).

Le roi ne parle pas : il agit et sa force exécutive, directement corrélée à une norme supérieure, est ainsi préservée de toute forme d'arbitraire et de contingence. Ses actes, guidés par un messenger spirituel, s'apparentent à une force providentielle. Ainsi habitée par la voix de Dieu que représente le cardinal, la conscience royale échappe à la mélancolie que Ronsard remarquait dans l'« Hymne du Roy » :

Tu es sobre en propos, pensif et taciturne
Qui sont les plus beaux dons de l'astre de Saturne :
Ce que souventesfois à table j'ay notté
Estant debout planté devant ta Majesté,
Quand les autres parloient, tu avois ta pensée
Sans leur respondre rien en toy seul amassée :
Et je disois alors, ce Roy qui ne dit rien
Pense plus qu'il ne parle, il pense en luy combien
Il luy faut de soudars pour dresser une armée [...] (Lm VIII p. 14, v. 167-175)

L'« Hymne du Roy » sonde le mystère de la prudence royale, de la délibération intérieure, de la stratégie appliquée aux contingences. L'« Hymne de la Justice » célèbre, plutôt que le génie personnel du roi, le principe supérieur qui illumine sa volonté d'une vérité évidente et transcendante.

3. Un diptyque déséquilibré

L'« Hymne de la Justice » est donc construit en deux temps, celui du mythe et celui de l'Histoire, articulés par une prophétie et par la naissance du cardinal qui l'accomplit. Cette structure en diptyque fait de l'« Hymne de la Justice », comme les odes pindariques de 1550 et 1552, un poème qui inscrit le moment présent dans une totalité temporelle, plus vaste encore puisqu'il articule un rappel de la genèse et une évocation de la fin des temps. Qu'elle soit appliquée à la paix en 1550, à la poésie en 1552 ou à la justice en 1555, cette structure met en scène une vision de l'histoire qui se déroule selon le même mouvement : à une perte du lien avec Dieu (violente dans l'*Ode de la paix*, progressive dans l'ode « A Michel de L'Hospital » et l'« Hymne de la Justice »), succède une régénération de ce lien grâce à un homme providentiel qui cristallise une nouvelle alliance et conjure la déperdition grâce à l'instauration d'un ordre politique.

Toutefois, en comparaison avec les odes pindariques régies par un schéma similaire, on note le déséquilibre, en nombre de vers, entre le récit de la dégradation et l'avènement du renouveau. Par la répartition des volumes, cet hymne est davantage l'histoire d'un déclin que la célébration d'une régénération. Le retour de l'âge d'or a beau être proclamé, il est très rapidement expédié en quelques vers à la toute fin, comme un passage obligé. Au contraire, la lente corruption de l'humanité est détaillée jusqu'à son point ultime et irréversible, dramatisé par le geste de deuil, repris de la mythologique grecque, par lequel Justice « d'une robe blanche / Se voilant tout le chef jusqu'au bas de la hanche, / [...] / Au ciel s'en retourna » (v. 195-198). Comme dans l'ode « A Michel de L'Hospital », mais avec plus d'insistance, la perte définitive du lien direct avec l'origine est entérinée : à la relation immédiate des hommes et de Dieu, entretenue par l'épiphanie permanente de la Justice, succède une relation plus distante, nécessitant une médiation :

[...] car sa face celeste [celle de la Justice]
Comme elle fut jadis ne sera manifeste
Aux hommes de là-bas, se souvenant encor
Qu'ilz l'ont d'entre eux chassée après le siecle d'or (v. 391-394)

Justice n'est plus cette parole vivante qui caractérisait les premiers temps de l'humanité, où « La Loy n'estoit encor en aerein *engravée* » (v. 67) et où « [...] cette Desse, au peuple venerable, / [...] sans aucune peur / Des Loix, leur *engravoit* l'Equité dans le cœur » (v. 74). Le polyptote qui porte sur le verbe « engraver » transfère l'image concrète de la table de la loi à la conscience humaine, insistant ainsi sur la vertu naturelle qui caractérisait l'humanité des origines. L'opposition biblique entre la loi écrite sur la pierre et celle écrite dans les cœurs est

inversée : dans le livre de Jérémie (31, 33), l'antithèse proclame une alliance nouvelle qui, contrairement aux commandements mosaïques, ne sera plus fixée sur des tables mais intériorisée. L'« Hymne de la Justice » raconte au contraire comment l'humanité a irrémédiablement perdu toute forme de morale naturelle : désormais, le rapport à Dieu et à la Loi ne peut être que médiatisé. Le discours *du cardinal au roi sur la justice* remplace le prêche que Justice dispensait directement aux hommes dans leur ensemble. La Justice est désormais relayée par l'autorité monarchique et dictée par la voix de l'Eglise étroitement associée au pouvoir royal. Il n'est pas possible de revenir à la source de la justice primitive et spontanée qui animait les hommes de l'âge d'or ; cette parole originelle, incarnée par une divinité épiphanique, s'est figée en une allégorie abstraite (v. 410-416) et a été remplacée par une tradition juridique dont le cardinal rappelle les principales figures : Moïse (v. 465), Minos (v. 467), Solon et Lycurgue (v. 469-470). Cette tradition des grands législateurs établit un continuum historique entre les patriarches bibliques, les archontes grecs et le roi de France. La mutation de la Justice, valeur naturelle et universelle, en une loi extérieure et sacrée, justifie par là-même la nécessité profonde d'un ordre humain structuré par une tradition et par la médiation entre les hommes et Dieu¹⁰⁵, truchements indispensables au maintien de la justice.

La fonction judiciaire, déjà importante dans l'*Ode de la paix* et l'ode « A Michel de L'Hospital », prend une dimension supplémentaire ici. Bien plus qu'un acte de discernement par lequel le roi distingue les hommes d'honneur et les vicieux dans le contexte de la cour, elle sert de cadre métaphysique à l'ordre social du royaume dans son entier. Tout au long de l'hymne, la justice royale est assimilée à la Loi divine, qui est d'abord une loi naturelle régissant le cosmos (v. 445-464), avant de devenir une organisation civique, conformément à la volonté de penser la loi civile comme une application singulière de la loi religieuse. La justice, fonction régaliennne par excellence, possède une valeur sacrée puisque Dieu « Nous a donné ses loix de sa propre main mesme » (v. 464). C'est pourquoi le discours du cardinal est indissociablement de nature politique et religieuse. L'aspect politique s'emblématise dans l'image classique du « navire en mer » et du « pilote ruzé » (v. 487-488). L'aspect théologique se lit dans l'omniprésence de « l'œil de Dieu » (v. 95) : Justice rappelle aux

¹⁰⁵ A.- P. Pouey-Mounou montre bien que, de manière générale, l'imaginaire ronsardien est structuré par la notion de médiation et peuplé par les créatures qui l'incarnent, par exemple les démons. Voir *L'imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, en particulier la deuxième partie sur « L'empire du "milieu" ». Cet aspect qui informe toute sa poétique, particulièrement sensible dans le recueil des *Hymnes*, prend tout son poids à une époque où le désir fervent de revenir à un Logos divin originel, débarrassé des intermédiaires qui en gauchissent le sens, s'est associé à un discours de rupture et à une menace de scission politique. Ronsard entérine la perte définitive d'un rapport direct avec Dieu, rappelle dans l'« Hymne de la Justice » la force d'une tradition garante de la vérité, relayée par un clergé chargé de transmettre une parole vivante, et soutenue par un ordre politique capable d'imposer une organisation civique conforme à la loi de Dieu.

hommes que Dieu « toutes choses regarde, / Il voit tout, il sçait tout, et sur tout il prend garde » (v. 95-96), et le Cardinal le qualifie de « Tout-puissant, qui tout voit & regist » (v. 477). Cela revient à faire de l'équité un acte de soumission à Dieu ; l'obéissance civile est associée à la piété filiale :

Elle [la divine loi] fait que le Roy sur le peuple a puissance
Et que le peuple serf luy rend obeissance,
Elle nous a montré comme il fault adorer
Le seul Dieu eternel, comme il fault honorer
Père, mere, parens, et quelle reverence
On doit aux mortz [...] » (v. 501-504).

Se soumettre à la justice royale consiste à acquiescer à l'ordre de la Création et à révéler le Créateur.

A une période où, dans le royaume, la religion réformée connaît une forte progression, générant une vague de conversions parmi la noblesse et l'apparition des premières églises « dressées »¹⁰⁶, l'enjeu est de présenter la figure du cardinal comme le principe conservateur de la monarchie. Le « monstre des François » n'est peut-être pas une simple propension stérile aux litiges civils. La justice que le cardinal incarne auprès du roi apparaît comme un rempart contre une division latente plus profonde qui ne prend pas seulement le nom de Procès ou de Querelle mais aussi celui d' « opinion » :

La Loy sert aux Citez et au peuple qui est
Inconstant en pensée, & n'a jamais d'arrest :
Il auroit aujourd'hui *une opinion folle*,
Le lendemain une autre, & comme un vent qui volle,
Çà et là voleroient les espritz des humains,
Et jamais ne seroient en un propos certains,
Sans la divine Loy, qui leurs volonteze bride,
Et, maugré leur desir, à bon chemin les guide. (v. 489-496)

Dans cette opposition entre la « divine Loy » et « l'opinion » qui perturbe la paix de la cité, il n'est pas impossible que Ronsard fasse allusion à la doctrine calviniste alors en pleine expansion. Un peu plus tard, dans les *Discours*, l'Opinion renverra à l'hérésie protestante¹⁰⁷.

La question de l'unité et de la division pèse sur l'ensemble de cet hymne, d'une tonalité plus grave et solennelle que dans l'ode « A Michel de L'Hospital ». Toute la

¹⁰⁶ Voir A. Jouanna, *Le Temps de la Renaissance en France (vers 1470-1559)*, dans *La France de la Renaissance*, Paris, R. Laffont, 2001, p. 343-356. A. Jouanna fait de l'année 1555 le début des « années cruciales » qui conduisent la France vers la scission religieuse. A partir de 1555 en effet, les églises réformées se multiplient, s'accompagnant d'un nombre accru de conversions et d'une intensification des actes iconoclastes.

¹⁰⁷ Voir par exemple le *Discours à la Royne* et le mythe de la naissance d'Opinion (v. 127 sq). L'action de ce monstre allégorique est très proche du tableau que Ronsard dresse de l'âge de fer en 1555 : « Et tout à l'abandon va sans ordre et sans loy. [...] Morte est l'autorité : chacun vit en sa guise : / Au vice desreiglé la licence est permise : / Le desir, l'avarice et l'erreur insensé / Ont sans dessus dessous le monde renversé. [...] Au Ciel est revolée et Justice et Raison, / Et en leur place, hélas ! regne le brigandage [...] ». Voir également la *Remonstrance* et le discours du monstre Opinion à son fils Luther (v. 257 sq).

dimension ludique associée à la représentation profane des dieux et aux attitudes mignardes des Muses cajolant leur père, a été abandonnée. Le banquet, lieu de réunion cordiale et de plaisir, a laissé place à un « Concile des dieux » (v. 235), lieu de débat et de discours officiels, où s'affrontent des avis divergents¹⁰⁸. Déjà, dans l'« Hymne du Roy », la figure du souverain, « pensif et taciturne » (v. 167) avait perdu la franche jovialité qui caractérisait Jupiter-François 1^{er} dans l'ode de 1552. Dans le procès qui doit statuer sur le devenir de l'humanité après la faute, Jupiter, grave et hiératique, tient le rôle du juge écoutant successivement le réquisitoire de la Justice et le plaidoyer de Clémence¹⁰⁹. Sa décision finale d'épargner le genre humain rappelle avec de nets échos l'attitude du Roi qui, dans l'hymne précédent, se montre enclin à la douceur et au pardon :

Je ne dy pas aussi que vers l'homme coupable
 Ta Majesté ne soit quelque fois pitoyable :
 [...]
 A celui quelque fois ta Clemence pardonne,
 Car tu n'es pas cruel, et ta royalle main
 Ne se resjoüist point du pauvre sang humain,
 A l'exemple de Dieu, bien que du Ciel il voye
 Que tout le genre humain icy bas se fourvoye
 En vices dissolu, & ne veut s'amender,
 Pourtant il ne luy plaist à tous coups debander
 Son foudre punisseur sur la race des hommes,
 Car il nous cognoist bien, & sçait de quoy nous sommes (Lm VIII p. 15, v. 235-248)

Dans les appels au repentir que la Justice fait entendre (v. 98), ainsi que dans l'affirmation de la clémence jupitérienne, peuvent se lire les allusions discrètes à une situation contemporaine où le pouvoir royal, cherchant par tous les moyens à éviter la scission religieuse du royaume, promet encore son pardon aux sujets dissidents qui se raviseraient sans tarder¹¹⁰.

C'est pourquoi, face au danger d'une division qui menace l'unité de la foi, l'insistance sur l'universalité du nom de Dieu prend tout son sens :

Et bref, des loix de DIEU toute la terre est pleine.
 Car Jupiter, Pallas, Apollon sont les noms
 Que le seul DIEU reçoit en meintes nations

¹⁰⁸ J. Frappier voit même dans le concile des dieux une allusion au concile de Trente, ce qui situerait bien cet hymne au cœur de la querelle religieuse en voie d'exacerbation : « Ronsard, en composant son hymne, se souvenait sans nul doute des débats consacrés pendant le concile à ce problème capital [celui de la grâce et de la justification] qui, avec celui du péché originel, en avait dominé la première phase et avait occupé de nombreuses séances lors de la sixième session, du 21 juin 1546 au 13 janvier 1547. » (art. cit. p. 271).

¹⁰⁹ L'importance et la longueur des discours a été relevée comme le trait d'une dramaturgie épique (et on retrouve en effet des discours d'une telle longueur dans les épyllia de 1556. Mais ces discours ne préludent pas à une action dont elles indiquent le sens (par exemple le défi que Calais lance au géant, ou la longue tirade de Timante suppliant les héros d'intervenir) ; ils ont une portée beaucoup plus métaphysique.

¹¹⁰ On sait qu'Henri II choisit finalement la voie de la répression et que l'ère du pardon ne se produisit qu'après sa mort, avec l'édit de 1560 qui décidait de pardonner les « crimes et cas concernant le fait de la foy et de la religion » (cité par A. Jouanna, *Le Pouvoir absolu, naissance de l'imaginaire politique de la royauté*, Paris, Gallimard, 2013, p. 153.)

Pour ses divers effectz que l'on ne peut comprendre
Si par mille surnoms on ne les fait entendre (v. 472-476)

Le syncrétisme affirmé par Ronsard, qui caractérise d'ailleurs tout le recueil des *Hymnes*¹¹¹, n'entre pas simplement dans un désir de légitimation de la fable païenne, mais cherche à minimiser les points de désaccord au nom d'une adhésion à une vérité conciliatrice. Capable d'assimiler les religions profanes comme des préfigurations ou des avatars plus ou moins déformés de la religion chrétienne, cette vérité peut aussi conjurer la fracture confessionnelle entre les Chrétiens. Ronsard déclare d'ailleurs pour clore l'Hymne du Ciel : « Sois saint de quelque nom que tu voudras, ô Père, / A qui de l'Univers la nature obtempere »¹¹². La désignation de Dieu importe moins que l'ordre qu'il impose. Chanter le nom de Dieu apparaît ainsi essentiel dans cet hymne, ce qui donne tout son sens et tout son poids au choix générique effectué par Ronsard dans son nouveau recueil¹¹³. Les hommes de l'âge d'argent et de fer, agités en de vaines querelles, avaient fini par négliger « d'invoquer / [S]on Nom ». (v. 299-302). Clémence signifie à Jupiter que s'il éradique les hommes, plus personne ne « dira / Les Hymnes de [s]a gloire, & [s]on nom benira » (v. 330). L'hymne, louange collective du Nom de Dieu, est un gage de concorde, un élan de foi unanime qui rassemble les croyants. Parce que chanter le nom de Dieu revient à vénérer la loi qu'il a transmise et dont le monarque est le dépositaire, c'est la cohésion du royaume et l'adhésion à l'autorité royale qui se joue dans ce chant religieux. En reliant les hommes à Dieu, l'hymne veut souder entre eux les sujets du roi sous l'égide d'une justice universelle incarnée par le cardinal de Lorraine.

L'*Ode de la paix* chantait la correspondance entre l'ordre du monde, l'organisation de la cité et la voix lyrique. L'hymne de la Justice, envahi de multiples discours, ceux des dieux et celui du cardinal, interroge et refuse l'altération de cette vision unitaire. La structure temporelle, dans ces différentes pièces, se déroule selon un mouvement identique (origine / dégradation / renouveau). Mais, dans les grandes odes pindariques, elle était porteuse d'un modèle de réflexivité, le ciel, la terre et le chant se reflétant mutuellement dans une circularité analogique parfaite. Dans le développement continu de l'hymne, la réflexion perturbe la

¹¹¹ Voir *supra* note 239.

¹¹² On peut penser aux paroles du chancelier de L'Hospital lors des Etats généraux de 1560 : « Ostons ces mots diaboliques, noms de partis, factions et séditions, luthériens, huguenots, papistes. Ne changeons le nom de chrestien » (cité par A. Jouanna, *Le pouvoir absolu, op. cit.*, p. 161)

¹¹³ Dans sa forme grecque comme dans la liturgie chrétienne, l'hymne implique le chant et la louange tout à la fois. Il constitue, en Occident, « la forme la plus spécifique de la célébration », pour reprendre les mots de G. Agamben dans *Le Règne et la Gloire, (op. cit., p. 351)*. A l'horizon de l'hymne, il y a le moment désiré où la louange « coïncide parfaitement avec la gloire » et se trouve finalement « sans contenu, culmin[ant] dans l'*amen* qui ne dit rien, mais consent seulement et conclut ce qui est déjà dit. [...] L'hymne est la désactivation radicale du langage signifiant, la parole rendue absolument sans emploi, et pourtant conservée comme telle dans la forme de la liturgie » (p. 354).

réflexivité ; il y a débat et menace de rupture entre l'ordre humain et l'ordre divin. Mis en forme dans le lyrisme strophique des odes pindariques, le mythe enchâssé célébrait une plénitude présente. Il interroge ici la possibilité d'une cohésion, dont l'aspect problématique va de pair avec un défaut de lisibilité des événements présents posé dès l'« Hymne du Roy ». En 1553, dans la « Harangue », Ronsard exaltait l'unité du royaume, la conjonction idéale d'un roi, d'une nation, d'un territoire, d'une langue, d'un rêve impérial. Ici, l'unicité du nom de Dieu doit être rappelée avec insistance comme fondement métaphysique de l'ordre monarchique.

En même temps, les hymnes se déplacent du triomphalisme épique vers les problèmes de direction politique du royaume¹¹⁴. Les personnalités ecclésiastiques, qui constituent la majeure partie des dédicataires des *Hymnes*¹¹⁵, contribuent à rattacher la célébration du pouvoir à des considérations religieuses particulièrement prégnante à ce moment-là. Cela s'accompagne d'un recul de l'entourage personnel du roi (la reine, par exemple, est absente, seule Marguerite conserve une place essentielle) et des personnalités poétiques qui sont beaucoup moins nombreuses que dans les *Odes* : Du Bellay, parti à Rome, n'est plus cité, pas plus que Baïf. L'espace poétique des *Odes* était un espace curial et festif ; celui des *Hymnes* est un espace religieux et politique. La célébration des grands, après les fastes hyperboliques de la décennie commençante, évolue vers des considérations plus orthodoxes. Ronsard intègre donc déjà les questions auxquelles il devra répondre dans la polémique avec les pasteurs, et qui le conduiront, dès 1559, à se détacher du modèle de célébration qu'il avait élaboré. En 1550, la poésie pouvait être une langue à part constituant un espace fictionnel et autonome où les figures de l'actualité étaient transfigurées dans une apothéose à l'antique. En 1555, dans les *Hymnes*, se posent des problèmes de recevabilité des énoncés (d'où une forme moins complexe et des vers plus discursifs), et de légitimité de la fiction. La différence poétique tend déjà à se résorber dans un hymne qui, loin de sublimer le présent par le mythe, met en scène allégoriquement les questions théoriques qui l'agitent.

¹¹⁴ N. Lombart, *op. cit.* p. 233, analyse l'emploi du mot « hinne » dans les *Odes* et dégage sa valeur d'épiniée, qui ne se retrouve pas dans les *Hymnes* de 1555.

¹¹⁵ Dans les deux recueils de 1555 et 1556 confondus, Odet de Châtillon reçoit quatre pièces sur quatorze, à quoi on peut rajouter l'« Hymne de Pollux et Castor qui, dédié à son frère l'amiral, mentionne Odet au début et à la fin aux côtés du dédicataire principal. Le cardinal de Lorraine reçoit l'« Hymne de la justice », Lancelot Carle évêque de Riez reçoit les « Daimons ». En tout, donc, la moitié des pièces sont associées à des hommes d'Eglise. Le roi et sa sœur totalisent trois pièces, Dorat et Morel, qui avaient présidé à l'émergence des nouveaux poètes en 1550, s'en voient attribuer une chacun, la réconciliation avec Saint-Gelais est scellée par l'octroi de l'« Hymne des Astres », et enfin Pierre de Paschal, historiographe du roi, vient compléter la liste des dédicataires lettrés. Alors qu'en 1550, la liste des dédicataires du premier livre des *Odes*, ainsi que celle du cinquième en 1552, associait très étroitement les poètes et les grands dans un espace poétique calqué sur celui de la cour, en 1555-1556 cette liste est en accord avec le sens religieux du mot « hymnes » et donne aux prélats une part nouvelle dans la célébration.

En 1555, l'euphorie de l'intronisation parisienne n'est déjà plus de mise. Les poèmes qui accompagnaient l'avènement d'Henri II en 1549 disaient que le monde était jeune et que les hommes avaient une prise sur le temps. Le temps n'était pas déclin mais renouveau et l'ode sur « L'Avant-venue du printemps » mettait en scène une cyclicité victorieuse de la déperdition. Cet élan enthousiasme tend à se teinter rapidement de mélancolie. Le renouveau, dans l'ode « A Michel de L'Hospital », se fait sur fond de vieillissement : mais cette dégradation correspond à un affaiblissement naturel, alors qu'elle commence à prendre des accents angoissés dans l'« Hymne de la Justice », qui la rattache à une faute de l'humanité résumée en un mot : l'Opinion. Le mythe et le présent, le temps des hommes et le temps des Dieu, trouvent encore à se raccorder grâce à la figure providentielle du Cardinal de Lorraine mais la pression des circonstances, marquées par l'inquiétude et l'incertitude, tend à rendre cette jonction de plus en plus fragile.

Conclusion

De l'*Ode de la Paix* à l'« Hymne de la Justice », ces poèmes lyriques sont autant d'avant-jeu de la *Franciade* : ils se conçoivent dans la perspective de l'œuvre qui va égaler les Romains, refonder une identité poétique française, immortaliser la geste monarchique. De cette geste, l'ode de 1550 définissait la finalité, la paix ; la harangue en posait les contours politiques et les enjeux linguistiques ; l'ode de 1552 faisait la démonstration d'une verve poétique seule capable, à la cour, d'en endosser le projet grandiose. Avec l'hymne au cardinal, il est question de la justice divine au nom de laquelle le roi accomplit son action héroïque.

Ronsard met le poème héroïque à l'essai en suivant parallèlement deux voies complémentaires vouées à se rejoindre plus tard dans l'œuvre achevée. D'un côté, la mise en scène épique des événements présents, de la circonstance. De l'autre, la fiction mythologique qui module le messianisme impérial en histoire d'une décadence rédimée par le moment poétique de la restauration. Les textes qui correspondent à cette deuxième option sont construits autour d'une prophétie et mettent en place un schéma cyclique qui servira de base au plan de la *Franciade*¹¹⁶. L'ode « A Michel de l'Hospital » et l'« Hymne de la Justice » transforment le mythe en origine en le ressoudant au présent de l'éloge. C'est en cela que leur structure est épique. Agencé selon une structure cyclique, le mythe n'est pas un archétype

¹¹⁶ C'est la thèse de N. Dauvois dans *Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 102.

intemporel, un modèle détaché, il suppose une continuité humaine entre le temps ancien et le présent.

Ainsi, ces textes éclairent l'idée que Ronsard se fait de l'épopée. Henri, le chancelier, le cardinal, mais aussi le duc de Guise, tous signalent l'élection du royaume et l'alliance renouvelée de Dieu et des hommes. L'*épos* dont Ronsard ébauche des fragments se rapproche d'un évangile profane ; le modèle virgilien est pensé à l'intérieur d'une structure héritée des exégèses bibliques¹¹⁷. Dans les décrochements des niveaux lyriques où viennent se rencontrer le mythe et la circonstance, le passé et le présent, le récit et l'éloge, se joue une réitération du principe typologique ou figural qui recherche dans les récits anciens les signes des événements présents et la promesse d'un avenir radieux. Cette poésie de circonstance met en place l'ébauche d'une parole totale qui cherche à interpréter les mythes du passé comme la *préfiguration* du présent. La colère et les amours de Jupiter ont pour pendant la victoire militaire d'Henri II et ses noces mystiques avec le royaume ; l'engendrement du cosmos sous l'action de la Paix appelle la perpétuation terrestre de cet équilibre par le truchement de la monarchie ; Michel de L'Hospital accomplit le programme des arts et du savoir dont les Muses furent les premières ambassadrices auprès des hommes ; le cardinal incarne auprès du roi une justice qui jadis était infuse dans l'humanité. L'idée de la *translatio* est interprétée dans le sens d'une conception analogique et figurale de la fiction épique. Le mythe n'est pas, dans ces conditions, une allégorie, forcément atemporelle et abstraite, ni un paradigme : c'est une figure, un type, qui s'inscrit dans une syntaxe narrative et appelle une interprétation « figurative » de l'histoire, telle que la définit Auerbach dans *Figura*. Initialement appliquée à l'exégèse biblique, cette interprétation consiste à « établi[r] un rapport entre deux événements ou deux personnes. Le premier terme n'est pas seulement autoréférentiel, mais désigne également le second qui, de son côté, inclut ou accomplit le premier »¹¹⁸. Si le duc de Guise peut redire en français les paroles de Tyrtée, s'il rejoue la geste de ses ancêtres croisés, c'est que le présent ne s'inscrit pas dans un déroulement continu d'événements successifs : l'histoire est plutôt la perpétuelle réitération d'un schéma transcendant compris, en termes chrétiens, comme la promesse d'un avènement définitif, celui du royaume des Cieux. Ronsard utilise ce modèle herméneutique religieux à des fins de célébration politique, pour sacraliser la monarchie française et les grands dignitaires qui l'incarnent aux côtés du roi. Ainsi, il

¹¹⁷ N. Frye, *Le Grand Code, La Bible et la littérature*, Préface de T. Todorov, traduit de l'anglais par C. Malamoud, Paris, Seuil, 1984 [éd. originale 1981]. Voir en particulier les chapitres 4 et 5, « Typologie I » et « Typologie II ». Voir également l'essai d'E. Auerbach, *Figura*, trad. M. A. Bernier, Paris, Belin, 1993 [1944 pour l'édition originale].

¹¹⁸ E. Auerbach, *Figura*, p. 60.

délaisse *l'ordo naturalis* du récit historique (qu'il ne cessera par la suite de rejeter comme inférieur à *l'ordo poeticus*) au profit d'un agencement narratif beaucoup plus signifiant grâce auquel s'établit

une relation entre deux événements qui ne sont reliés ni temporellement, ni causalement. [...] On peut seulement établir ce rapport en rattachant les deux événements verticalement à la providence divine, seule capable de tracer le plan d'une telle histoire et de fournir la clé de sa compréhension. La liaison horizontale, c'est-à-dire temporelle et causale, des événements, se dissout, le *hic et nunc* n'est plus un simple élément d'un processus terrestre, mais en même temps quelque chose qui a toujours été et qui s'accomplit dans le futur ; au fond, dans le regard de Dieu, il est quelque chose d'éternel, d'omnitemporel, qui s'est déjà réalisé fragmentairement dans le domaine des événements terrestres. Une telle conception de l'histoire présente une unité grandiose [...]¹¹⁹.

Les réseaux de correspondances que Ronsard met en scène dans la structure de ses poèmes tissent une typologie qui fonctionne pour le sens de l'Histoire de la même manière que le modèle analogique pour la configuration du monde : c'est un schéma qui révèle une perception unitaire et cohérente. Le rêve épique de Ronsard, qui épouse le rêve impérial des Valois, vise à produire un texte qui célèbre cette « unité grandiose ». C'est pourquoi la prophétie prendra plus tard une ampleur si considérable dans la *Franziade* : par elle se crée l'unité. Si elle reste finalement en suspens¹²⁰, c'est qu'elle est rattrapée de l'intérieur par l'ordre chronologique qu'elle devait permettre d'éviter : l'inflation mémorielle, qu'on perçoit déjà dans les *Hymnes*¹²¹, finit par étouffer le mythe et occulte en définitive sa jonction avec le présent par la relation figurale qui les raccorde. A quoi s'ajouteront des raisons plus extérieures : la relation figurale implique une promesse d'avenir¹²², et en 1572, les implications d'un tel modèle de l'histoire sont difficilement audibles. Dans la Bible, l'interprétation typologique est tournée en dernière instance vers l'avènement du royaume des Cieux. Dans la célébration politique de Ronsard, l'événement ultime serait l'Empire aux

¹¹⁹ E. Auerbach, *Mimesis*, traduction par C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 85.

¹²⁰ Voir *infra*, chapitre 11.

¹²¹ La mémoire des faits royaux prolifère dans les *Hymnes* alors qu'elle était secondaire dans l'*Ode de la Paix* : on a vu dans le chapitre précédent que la circonstance du traité de Boulogne était à peine évoquée et s'effaçait très rapidement pour laisser place au mythe cosmogonique et au fragment épique.

¹²² Voir E. Auerbach, *Figura*, p. 66 : « La prophétie figurative suppose l'interprétation d'un phénomène terrestre par l'entremise d'un autre ; le premier désigne le second et le second accomplit le premier. L'un et l'autre demeurent des événements historiques. Envisagés de la sorte, tous deux comportent toutefois quelque chose de provisoire et d'inachevé. Ils se font signe l'un l'autre et tous deux indiquent quelque chose dans l'avenir, quelque chose qui est encore à venir et qui sera l'événement consistant, réel et décisif. C'est vrai non seulement de la préfiguration vétéro-testamentaire orientée vers l'Incarnation, mais également de ces événements eux-mêmes : ces derniers, en effet, ne correspondent pas non plus à l'accomplissement eschatologique, mais sont eux-mêmes une promesse de la fin des temps et du vrai royaume de Dieu. » C'est ce que résume N. Frye en rappelant que « la typologie du Nouveau Testament va dans deux directions, vers l'avenir et vers le monde éternel, toutes deux coïncidant avec l'apocalypse ou le Jugement dernier » (p. 138). Ou encore : « La typologie se réfère à l'avenir et, par conséquent, elle est surtout liée à la foi, à l'espoir et à la vision » (p. 134).

mains des Valois, qui peut sembler imminent en 1571 quand Charles IX épouse la fille de l'Empereur, et tragiquement hors d'actualité un an plus tard.

Ainsi, les premiers *essais* en vue de la *Franciade* commencent à faire émerger des difficultés qui expliquent peut-être, déjà, l'inachèvement futur du poème héroïque :

Ce temps qui conjuguerait passé et futur à un même présent, où le récit épique rejoindrait la célébration lyrique et le mythe l'histoire, n'est cependant défini comme le terme idéal de toute œuvre que pour être mieux différé. Il demeure en effet éternellement inaccompli par l'inachèvement d'une *Franciade* qui s'interrompt au moment où le futur du discours d'Hyante allait faire se rejoindre le passé du mythe et le présent de l'histoire, et reste suspendu en deçà et au-delà d'un présent désigné comme celui de l'évanescence et de l'incertitude¹²³.

Ces textes tendent tous à se rejoindre dans la fiction d'une somme totalisatrice qui ne sera jamais réalisée. Mais ce dédoublement entre l'actuel et l'à venir, s'il permet de situer l'un en fonction de l'autre, de réaliser une œuvre en maintenant l'ambition d'une autre, est aussi un moyen d'affirmer une fécondité qui déborde toujours chaque réalisation. Cette fécondité, qui s'exprime dans les *Odes* sous la forme d'un art de la variation et de la modulation, est soutenue par la possibilité de la *Franciade*, où la pluralité des œuvres se reformulerait dans un ensemble définitif. Or on peut douter que Ronsard ait eu, en fin de compte, envie d'une œuvre définitive¹²⁴. Si la grande poésie, le grand œuvre, sont toujours envisagés, son goût est manifestement ailleurs, tourné vers le poème qui s'ancre dans une expérience temporelle, qui jaillit d'une circonstance heureuse que la poésie dilate, sacralise et solennise.

¹²³ N. Dauvois, *Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁴ Voir sur ce sujet de l'œuvre ronsardienne toujours ouverte, T. Cave, *Cornucopia*, *op. cit.* et M. Jeanneret, *Perpetuum mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

Chapitre 4

Douze fables de fleuves et fontaines :

le sanctuaire d'Isis

Dans un registre différent de la poésie lyrique et de la voix prophétique qui se répercute dans l'univers à partir du temple où elle s'énonce, les *Douze fables* de Pontus de Tyard sont fondées sur la mystérieuse conjugaison de la fable, de l'image et du poème. Comme dans la poésie de Ronsard, ce programme décoratif imaginé pour le château d'Anet conçoit la célébration monarchique en rapport avec un lieu. Mais ce lieu n'est plus un cadre festif ni un palais grandiose et plaisant ; le choix d'une mythologie rare, partiellement ésotérique, définit l'espace secret du prince, celui où n'entre pas le profane et où règne Isis, figure de l'initiation.

Comme dans l'entrée royale de Paris, le programme des *Fables* repose sur la conjonction du spectacle et du secret, de l'image et de son énigme. Le motif des fleuves y est également essentiel, mais fait l'objet d'une utilisation différente. Dans le sillage des décors de 1549, les fleuves ont traditionnellement deux significations en poésie : ils renvoient au mythe lyrique de la voix qui circule et s'amplifie depuis son lieu natal jusqu'à l'océan, ou bien au mythe politique du territoire prospère¹. Ici, les fleuves représentés dans l'espace clos du château d'Anet marquent le point de contact entre le monument et les mystères de la nature. Il

¹ Souvent, les poètes relient les deux aspects. Voir par exemple Ronsard dans l'*Hymne de France*, Du Bellay dans la *Prosphonématique*. Voir aussi les pièces consacrées au fleuve Loir dans le quatrième livre des *Odes* de 1550 (Lm I), ou encore Du Bellay et « Les Louanges d'Anjou, Au fleuve de Loyre » (*Vers lyriques*, Ed. Chamard t. III).

s'agit toujours, comme dans l'*Ode de la Paix*, d'une mythologie de la souveraineté pensée dans un cadre néoplatonicien, mais le modèle du prince sous-jacent au programme d'éloge n'est plus celui du monarque au centre d'une célébration collective : c'est celui du roi dans son cabinet magique, relié aux influx de l'univers.

L'horizon épique est donc en retrait de ce décor qui constitue en lui-même son propre aboutissement et propose, non un récit fondateur, mais une série de fables remplies de secrets sur la nature. Pourtant, les *Fables* évoquent bien le mystère d'un commencement rapporté à la monarchie actuelle. En outre, la dimension universaliste, qui sous-tend le projet épique, est présente dans ce décor. Elle ne se manifeste évidemment pas dans la forme du triomphe impérial ; néanmoins, dans ce lieu clos qu'est le château, tout l'univers est convoqué : la nature avec ses fleuves, le ciel avec ses constellations, les quatre éléments, la nuit et le jour.

Les *Fables* constituent ainsi un ensemble un peu à part dans notre corpus, qui nous permet d'aborder une autre forme de l'éloge, porteuse d'une conception différente de la poésie. A la place du modèle oral, cette série d'épigrammes se présentent comme des poèmes gravés qui impliquent la « disparition élocutoire du poète² ».

Les *Douze fables de fleuves ou fontaines* ne figurent dans aucun des recueils que publia leur auteur. C'est Etienne Tabourot qui les fit paraître tardivement, en 1585, alors que Pontus de Tyard, âgé d'une soixantaine d'années, était évêque de Chalon. Leur conception remonte au milieu des années 1550, « sçavoir y a environ trente ans, lors que l'on accommodoit cette superbe maison d'Anet, qui a pris son plus grand lustre de vos belles inventions³ ». L'enjeu de cette publication effectuée sans l'assentiment de l'auteur serait de réattribuer à Tyard la paternité d'une invention menacée de pillage et de plagiat. L'« honnête larrecin » de Tabourot est censé éviter une spoliation plus grave ; mais les allégations de l'éditeur signalent surtout le statut labile d'un texte dont la vulnérabilité à toutes sortes de fraudes découlait directement de ce qu'il n'était pas destiné à circuler sous la forme d'un imprimé. Il constituait d'abord un support de travail pour les artistes qui œuvraient à la décoration du château de Diane de Poitiers ; la série des douze fables devait se réaliser sous la forme d'un cycle de fresques ou de tapisseries. De ce qu'il advint de ce programme, de l'accueil qu'il reçut de la part de la favorite du roi, de l'endroit exact pour lequel il était

² Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1945 p. 366.

³ *Douze fables de fleuves ou fontaines, avec la description pour la peinture, et les épigrammes : tirées d'Homère, d'Ovide, de Diodore, de Pausanias, de Plutarque, et autres anciens auteurs*, dans le volume des *Œuvres complètes*, tome 1, sous la direction d'E. Kushner, Paris, Champion, 2004. Toutes les références au texte de Tyard se feront à partir de cette édition.

conçu, on ne sait rien, pas même s'il fut jamais réalisé. Anet fut rasé aux deux-tiers pendant la période révolutionnaire et on ne retrouva rien qui puisse rappeler les scènes mythologiques imaginées par Pontus de Tyard. Le texte livré par Tabourot en constitue la seule trace, le seul état. Il ne comporte ni épître dédicatoire, ni le moindre élément de paratexte de la part de l'auteur qui pourrait expliquer plus amplement le projet et son lien avec Diane de Poitiers, commanditaire probable.

Dans les années 1550, Pontus de Tyard, originellement lié au milieu lyonnais, admirateur et émule de Scève mais en contact étroit avec Du Bellay et Ronsard, s'était fait connaître par ses recueils de sonnets pétrarquistes et néoplatoniciens : les *Erreurs amoureuses* sont exactement contemporaines de *L'Olive* et ont été deux fois augmentées, en 1551 puis 1555, confiées à l'éditeur lyonnais Jean de Tournes. C'est probablement par le truchement de Philibert Delorme, lui aussi lyonnais, que Pontus de Tyard a été amené à s'associer aux travaux du château d'Anet. A l'époque, il était également l'auteur de dialogues en prose⁴ qui font de lui, selon Frances Yates, le « théoricien de la philosophie des académies françaises au XVI^e siècle⁵. » Tyard s'est intéressé au rôle de la poésie et des arts en général. Le second de ses dialogues propose une réflexion sur la musique, sur ses effets et sur les rapports qu'elle entretient avec la poésie. Mais la question spécifique de la peinture et du lien entre représentation visuelle et représentation poétique, au cœur des *Douze fables*, ne semble pas au nombre des préoccupations qui font l'objet de ses ouvrages théoriques. En revanche, en tant que traducteur du traité *De l'amour* de Léon l'Hébreu en 1551, Tyard a été nourri de toute une théorie sur les usages et les significations allégoriques de la fable mythologique.

Trente ans plus tard, sa place prestigieuse au sein des cercles savants ne s'est pas démentie, d'autant plus que l'évêque de Chalon bénéficie de la confiance d'Henri III et fait œuvre de théologien par la publication des *Homilies*⁶. Pontus de Tyard semble avoir abandonné toute activité poétique depuis 1573 mais il revient sur sa prose philosophique : il prépare l'édition complète de ses dialogues, qui aura lieu en 1587. La publication de l'opuscule des fables imaginées pour Anet semble donc, et Tabourot le note bien, anachronique et décalée par rapport au statut de leur auteur, à un moment où Tyard n'a nul besoin d'une œuvre supplémentaire à son actif pour augmenter sa notoriété.

⁴ *Le Solitaire premier, ou Prose des muses et de la fureur Poétique*, Lyon, Jean de Tournes, 1552. *Le Solitaire second, ou Discours de la Musique*, Lyon, Jean de Tournes, 1552, réédité en 1555 avec pour sous-titre *Prose de la Musique*.

⁵ F. Yates, *Les Académies*, op. cit., p. 101.

⁶ Voir E. Kushner, « Pontus de Tyard devant le pouvoir royal », dans *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance. Actes du Congrès Marguerite de Savoie*, éd. L. Terreaux, Paris, Champion, 1978, p. 341-359.

Si le programme des *Fables* a bien été conçu aux alentours de 1555, cela correspond à l'époque où la favorite royale était à l'apogée de sa puissance. La demeure dont elle avait projeté l'agrandissement et la transformation, sur le domaine d'Anet qu'elle tenait de son mari, avait pris des proportions considérables depuis l'avènement d'Henri II. Philibert Delorme, architecte du roi, avait été chargé de l'élaboration des plans et de l'exécution des travaux, dont la majeure partie s'était déroulée entre 1549 et 1552. Le roi séjournait fréquemment à Anet et suivait le déroulement des travaux. Le palais de sa favorite était aussi le sien et constituait un événement architectural au même titre que la réfection du Louvre par Lescot. Jean Balsamo⁷ rappelle à quel point Anet est un exemple de la place éminente qu'occupa l'architecture sous le règne d'Henri II, suscitant entre les bâtisseurs et les poètes une véritable émulation. La construction d'Anet s'accompagna en effet d'une abondante production poétique qui louait à la fois la grandeur de Diane et de son domaine. Les poètes, dans une logique de *paragone* aussi bien que dans une quête de protection personnelle et de statut individuel, voulurent contribuer à l'élaboration d'Anet comme lieu emblématique du nouveau règne et foyer de rayonnement esthétique. « Anet était devenu un lieu topique de la célébration aulique autant qu'un lieu réel⁸ ».

L'œuvre de Philibert Delorme constitue un système architectural complet et cohérent, tout entier dédié à cette figure majeure du royaume qu'était « la plus que reine »⁹. Françoise Bardon avance même qu'à ce titre, Anet était un peu Versailles avant l'heure : « Pour la première fois en France, une décoration sculptée et peinte s'ordonne autour d'un personnage. [...] Il y a là un ensemble plastique et glorieux que Louis XIV, seul, réalisera de nouveau, plus parfait et plus cohérent, à Versailles¹⁰ ». Tout, depuis les poutres peintes des plafonds jusqu'au jardin qui s'étend en contrebas de la demeure, célèbre Diane et ses liens privilégiés avec le roi. Le surnom dont Du Bellay rebaptise l'endroit, « Dianet »¹¹, souligne l'étroite convergence entre le château et sa propriétaire, le premier étant en quelque sorte l'émanation de la seconde, dont il condense la grandeur et exalte la beauté. Le texte de Pontus de Tyard a donc été conçu dans un contexte bien particulier, celui du foisonnement poétique et artistique généré par la construction du château d'Anet et le rayonnement de sa propriétaire. A

⁷ « Les Poètes d'Anet », dans H. Oursel et J. Fritsch (éd.), *Henri II et les arts*, Actes du colloque international Ecole du Louvre et musée national de la Renaissance-Écouen, 25-27 septembre 1997, Paris, Ecole du Louvre, 2003, p. 417-425.

⁸ J. Balsamo, art. cit., p. 418.

⁹ Voir H. Cloulas, *Diane de Poitiers*, Paris, Fayard, 1997, 3^e partie, « La plus-que-reine ».

¹⁰ F. Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris, PUF, 1963, p. 73.

¹¹ *Regrets*, 1558, sonnet 159. Sur la séquence de sonnets « architecturaux » que constituent les sonnets 157-159, voir J. Balsamo, « Le poète et l'architecte », dans *Du Bellay et ses sonnets romains: Études sur les Regrets et les Antiquitez de Rome*, éd. Y. Bellenger et J. Balsamo, Paris, Champion, 1994.

ce titre, les *Douze fables*, destinées à s'insérer dans ce projet de décoration et de glorification, fonctionnaient d'abord comme une œuvre de célébration.

Toutefois, au sein de la concurrence poétique qui se déroule dans l'orbite d'Anet, elles occupent une place à part. Elles ne sont pas directement adressées à Diane et ne décrivent pas le château. Ce n'est pas à proprement parler un texte encomiastique mais un programme iconographique qui se présente comme une succession de douze séquences tripartites. Chaque séquence est centrée sur une fable tirée de la mythologie, dont l'issue consiste toujours en la métamorphose d'un personnage en fleuve ou fontaine et par les propriétés miraculeuses de ce cours d'eau. Tyard commence toujours par un rappel du mythe en question, puis livre une « description pour la peinture » et, après l'*ekphrasis*, vient une épigramme¹². On suppose que les sonnets étaient destinés à venir s'enchâsser quelque part dans le cadre de l'image pour en expliciter et compléter le sens. Les *Douze fables* constituent ainsi un texte qui n'est pas autonome : la narration mythologique n'est qu'un rappel pour le peintre, l'*ekphrasis* est avant tout une somme d'instructions concernant la disposition des figures et le sonnet n'a d'intérêt que dans sa confrontation avec l'image que contempera le spectateur – sans quoi on aurait pu imaginer que Pontus de Tyard, ou à défaut Tabourot, en proposent une publication séparée, sans les descriptions, par exemple à la suite d'un recueil de sonnets amoureux¹³.

Il ne s'agit donc pas d'une œuvre mais de son préalable, d'un programme en vue de la réalisation d'un cycle pictural et de la consécration d'un lieu. Les douze scènes devaient prendre place quelque part dans un espace global qui était compris comme reflet et l'exaltation de la personnalité de Diane. Elles étaient prévues pour s'inscrire dans un cadre architectural neuf et devaient le rattacher, par la puissance de suggestion du mythe, à un passé qui lui donnait sens : un passé à la fois récent (Fontainebleau et l'aura du règne précédent) et immémorial et universel (une géographie antique qui, de la Grèce à l'Égypte, dessine la configuration d'une souveraineté impériale indissociable d'un ordre divin). C'est pourquoi il importe, avant toute chose, de resituer les fables dans l'espace pour lequel elles ont été conçues. Non que cet espace puisse livrer des clés d'interprétation – les fables demeureront tout aussi énigmatiques – mais hors de cet espace-là, le texte semble complètement vidé de son sens et de son intérêt. C'est un projet de décor et, comme tout décor, il est soumis au principe du *decorum*, c'est-à-dire de la convenance : il doit être approprié à l'environnement

¹² Voir J. Miernowski, « La Poésie et la Peinture : les douze fables de fleuves ou fontaines de Pontus de Tyard », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, N°18, 1984. p. 12-22.

¹³ Ainsi, en 1573, Pontus de Tyard fait paraître une édition complète de ses œuvres poétiques : *Les œuvres poétiques de Pontus de Tyard, seigneur de Bissy : asçavoir trois livres des Erreurs amoureuses. Un livre de vers liriques. Plus un recueil des nouvelles œuvres poétiques*. Les sonnets des *Douze fables* n'y figurent pas.

particulier auquel il confère un surcroît de sens ; il doit être en adéquation avec la *persona* du propriétaire des lieux, son rang, son statut, sa fonction, ses préoccupations. L'épître de Tabourot révèle à quel point, lorsqu'on perd de vue ce principe de convenance, le texte apparaît comme un recueil d'histoires d'amour frivoles et purement païennes, désormais *inconvenantes* au regard de l'éminente et respectable position de son auteur. Tel serait du moins l'argument que Tyard aurait opposé à la parution de son texte :

Car quant à vostre aage et profession trop *dissemblables* à escrits de telle étoffe que mettez en avant, cela n'a rien de commun à l'âge ni à la saison esquels vous les fistes, d'autant que ce fut *en un temps où* l'on le pouvait appeler un treshonneste et louable exercice.

Tabourot a donc le souci de replacer le texte dans son contexte initial (« en un temps où... »), le temps de l'*eutrapelia*, pour restituer la véritable portée de ce qui, trente ans après, lorsque s'affirme un nouveau rigorisme, ne semble compris que comme une compilation de scènes divertissantes, récits d'étreintes, de raptus et de morts sanglantes. C'est dire que non seulement le sens, mais le registre du programme s'est perdu. Pièce d'éloge, certes, œuvre de courtisan, peut-être, mais qui se voulait, au moment de sa conception, bien plus qu'un exercice mondain. A partir de toute une réflexion humaniste sur le savoir et sur le rôle de la poésie et des arts, il s'agissait de mettre en scène un mystère : celui d'un pouvoir, né de la conjonction des contraires ; celui d'un amour, indissociablement sensuel et chaste ; mais aussi celui d'un aspect central de la foi chrétienne au cœur de la spiritualité personnelle de Diane : la vie éternelle et la victoire sur la mort.

I. Douze fables pour un château : Anet

1. Deuil et magnificence

Le lien entre Anet et le projet des *Douze fables* est confirmé par l'emploi de déictiques qui rattachent les inventions du programme à un contexte spatio-temporel bien précis. Les images doivent être en rapport avec un lieu et avec des attentes. Ainsi, Pontus de Tyard prévoit une solution alternative pour le peintre si la représentation d'un viol heurterait les bienséances aux yeux de ceux qui fréquentent l'endroit :

En un autre endroit seroit Dalmacide, laquelle Inde forceroit : ou si cet acte estoit estimé mal seant, pour estre représenté en la peinture de *ce lieu*, faudroit peindre Dalmacide prosternée à genoux devant le Roy Oxialce son père, auquel elle feroit sa doleance¹⁴.

¹⁴ Septiesme fable du fleuve Inde, p. 621-622.

Le principe de convenance est ici appliqué et donne à penser que le lieu du château auquel les peintures étaient destinées était empreint d'une solennité potentiellement incompatible avec la mise en scène d'une étreinte illicite. La dernière des *Douze fables* met en scène la déesse Isis dans son temple. Les instructions données au peintre recommandent de représenter le temple

par une perspective à ligne visuelle de front, et basses diagonales de la maison d'Anet, pourvu que le peintre adjouast à la porte quelques testes de Lyons ayans les gueules ouvertes, selon la superstition des Egyptiens. [...] Au près du Temple se verroit un Lavatoire, tel que celui mesme d'Anet¹⁵.

Si le château d'Anet est le cadre architectural qui enchâsse le décor peint des *Douze fables*, celui-ci enchâsse à son tour une représentation transfigurée du château, par un procédé de mise en abyme qui accentue le jeu de miroir et de correspondance entre Anet et les fables.

La représentation du château, devenu un « temple », apparaît dans une fable centrée sur la thématique du deuil et du mystère de l'au-delà. En assimilant Anet au temple d'Isis et au lavatoire depuis lequel on peut entrevoir ce mystère sans être saisi par l'horreur ni assailli par les créatures infernales, la description se situe en conformité avec l'une des spécificités de l'endroit : le château est un véritable monument dédié au souvenir du mari de Diane, Louis de Brézé, grand sénéchal de Normandie, personnage important pour l'administration du royaume sous François 1^{er}. Il était décédé en 1531 et à partir de là, Diane avait fait siennes les couleurs du deuil, le noir et le blanc, se mettant désormais en scène comme une « veuve pieuse et altière [...] ; austère, inaccessible, elle est fidèle à la mémoire de l'époux¹⁶ ». Son château porte les marques ostentatoires de cette fidélité : les sarcophages, par exemple, sont un élément décoratif récurrent. On les trouve notamment sur les cheminées du château. Sur le pavillon central, aujourd'hui détruit, était plaqué un avant-corps en forme d'arc de triomphe au sommet duquel se dressait l'effigie de Louis de Brézé : « elle attestait la fidélité conjugale de la duchesse de Valentinois, veuve inconsolée du grand sénéchal de Normandie qu'elle exaltait à la manière d'un héros »¹⁷.

L'architecture et la décoration du château contribuent donc à en faire un lieu funèbre, une sorte de mausolée où le sentiment de la mort est omniprésent. C'est cet aspect-là que projette et accentue la mise en abyme de la 12^e fable en proposant du château l'image d'un sanctuaire, d'un lieu de recueillement et de rencontre avec le monde des morts. Pourtant, et

¹⁵ Douziesme fable du lavatoire d'Isis, p. 631.

¹⁶ F. Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, p. 39.

¹⁷ I. Clouas, *Diane de Poitiers*, Paris, Fayard, 1997, p. 239. Sur la duchesse de Valentinois, voir aussi Sigrid Ruby, « Diane de Poitiers : veuve et favorite », *Patrones et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 381-399.

c'est ce qui confère à Anet sa singularité, ce même endroit est aussi un lieu de faste dédié aux plaisirs du roi et de sa favorite. Anet se rapproche ainsi d'un autre édifice, mentionné dans la 10^e des *Fables* consacrée au « Fleuve Chrysoroas dedans lequel se treuve l'or » :

En un autre endroit de veue plus prochaine, seroit le palais de Croesus, en monstre de *quelque magnifique et superbe edifice*, auquel se verroit une ouverture, comme de porte ou muraille rompue, au-dedans de laquelle se representeroit de l'or en monceaux, et un Roy accompagné d'hommes, au devant de l'ouverture feroit signe, comme d'un commandement, pour faire prendre Chios¹⁸.

Même si Tyard ne suggère aucun rapprochement avec Anet, ce palais regorgeant de richesses, au centre duquel se tient un roi qui en régule la circulation par l'exercice de sa justice souveraine, pourrait fonctionner comme une représentation de l'autre facette du domaine de Diane. Non plus le mémorial funèbre en hommage au défunt époux, mais le lieu de magnificence à la gloire de l'amant royal, comme en témoigne l'inscription gravée sur le portail d'entrée, dans une plaque de marbre noir au-dessous du tympan :

PHEBO SACRATA EST ALMAE DOMUS AMPLA DIANA
VERUM ACCEPTA CUI CUNCTA DIANA REFERT.

Selon que l'on considère le groupe « *almae Dianae* » comme un génitif ou comme un datif, la formule peut recevoir deux traductions. F. Bardon¹⁹ propose : « C'est à Phœbus que la maison de Diane Sainte a été consacrée, mais elle est agréable à celui à qui Diane rapporte tout », alors qu'I. Cloulas²⁰ suggère « Cette maison a été consacrée par Phoebus à la Sainte Diane, mais elle est agréable à celui à qui Diane rapporte tout ». La première traduction se fonde sur le dédoublement et l'équivalence entre le Phébus mythique et le Phébus historique incarné par le roi dont Diane serait en quelque sorte la prêtresse, gardienne d'un temple des plaisirs. La seconde a le mérite de souligner la relation en miroir qui unit le roi et sa favorite : le château est un cadeau du roi et un hommage rendu à sa maîtresse divinisée, mais celle-ci, en retour, transforme l'endroit en séjour tout entier voué par ses soins à l'agrément royal.

Telle était en effet la fonction d'Anet. Pensé pour offrir toutes les commodités nécessaires à la chasse, passe-temps de prédilection d'Henri et Diane, et pour déployer l'apparat indispensable aux séjours qu'y faisait la cour, le château accueillait ses visiteurs par un somptueux arc de triomphe. La forme du portail d'entrée était ensuite prolongée par celle de l'avant-corps du pavillon central qui se situait exactement dans son axe : cette succession d'arcades triomphales conférait au lieu une magnificence redoublée par des ornements qui faisaient la fierté de Philibert Delorme. Dans son traité, l'architecte consacre un chapitre

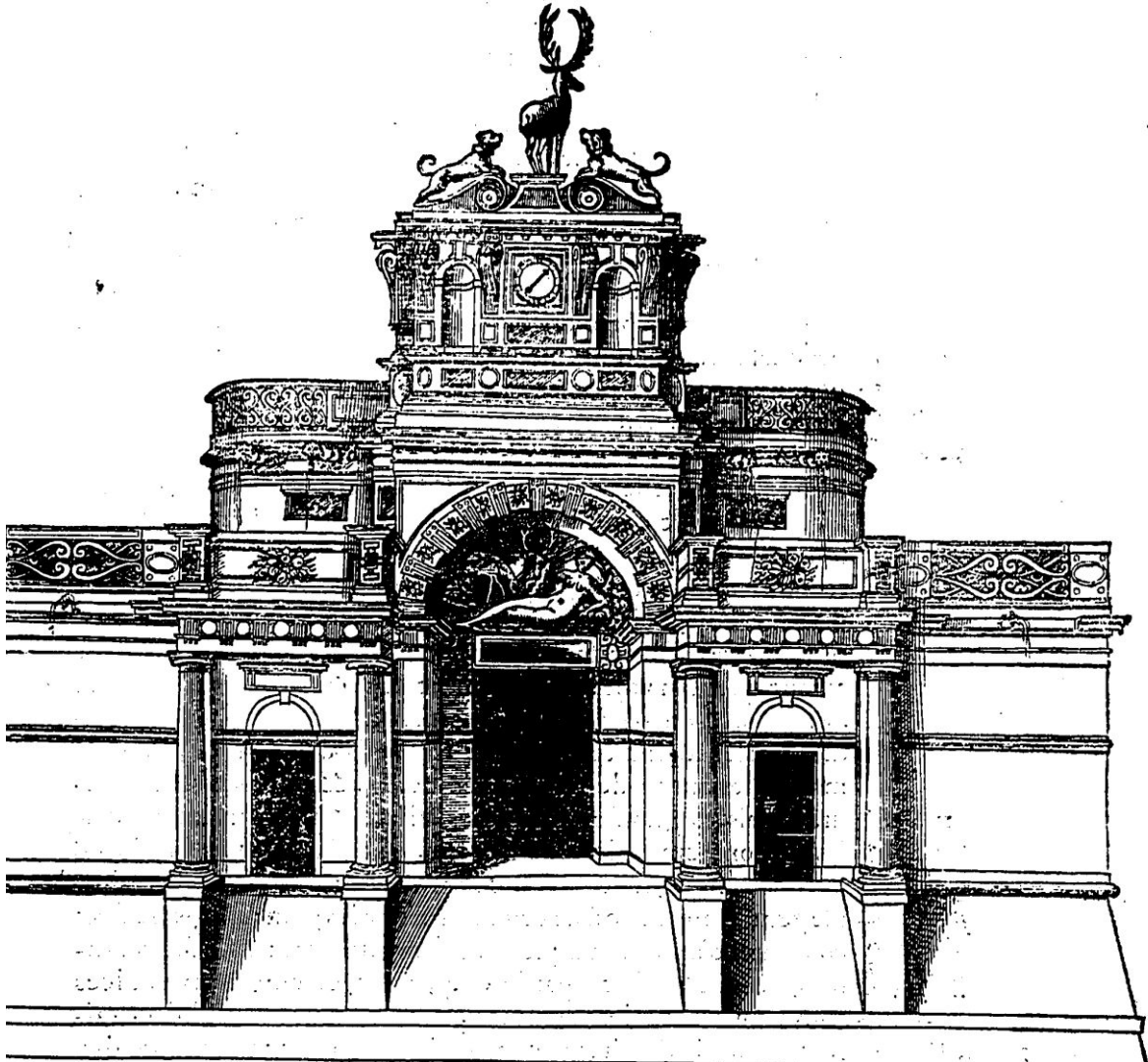
¹⁸ Diziesme fable du Fleuve Chrysoroas dedans lequel se treuve l'or, p. 626.

¹⁹ F. Bardon, *op. cit.* p. 56

²⁰ I. Cloulas, *op. cit.*, p. 239

entier à « la principale porte et entrée du chasteau d'Annet, pour monstrier les differences des portes et varietez de leurs ornements, ainsi qu'ils se voyent en ceste cy²¹ ».

DE PHILIBERT DE L'ORME. 247



Les metopes qui sont entre les triglyphes, et tous les triglyphes, mesme ceux qui sont sur l'arceau de la porte, sont de **marbre** noir : tous les bouillons de feuilles et fruicts se voyent de **bronse** entre les triglyphes, estants **fort bien faits**. La Diane avec les cerfs, sangliers, et autres animaux, que vous voyez au dessus de la porte, sont de **cuivre** et de **bronse**, elabourez d'un ouvrage et sculpture **fort excellente et tres-bien faicte**. Aux costez par le dessus des petites portes, sont terrasses **enrichies** à l'entour de tables d'attente, estants de **marbre** noir avec leurs entrelas, **au lieu de balustre qu'on a accoutumé** de mettre aux terrasses pour servir d'appuis. Vous voyez par le dessus de la grande porte au plus haut, un

²¹ *Le premier tome de l'architecture, Paris, Frédéric Morel, 1567-1568. Consultable à l'adresse <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Les1653Index.asp>. Livre VIII, chap. 12 « De la porte et entrée du chasteau d'Annet », f. 247 v°.*

ornement tout fait de belle **Pierre blanche** de Vernon, et de **marbre noir** aux tables d'attente²².

L'arc de triomphal désigne d'emblée le palais comme un lieu royal. La richesse des matériaux et l'usage d'éléments architecturaux qui sortent de l'ordinaire est rehaussée par l'ingéniosité des automates qui confèrent d'emblée à l'endroit une atmosphère magique.

En ce lieu mesme se voit une monstre d'horloge pour marquer et représenter les heures par le dehors du chasteau, et aussi par le dedans : ou il y a d'avantage une face et figure d'Astralabe et planisphere avecques son Zodiaque, estant accompagné des douze signes, et du mouvement journal de la lune par iceux, comme aussi des estoilles errantes, ou Planetes. Outre les deux monstres des heures, il y a sonnerie laquelle precedent aux heures, demies heures, et quarts d'heures, les abbois de quatre limiers au lieu d'appeaux, qui semblent abbaier contre un cerf estant eslevé par-dessus les monstres dudit horloge. Et pour autant que la nature du cerf est de frapper du pied quand il entend l'abboy des chiens, on a fait qu'après que lesdicts chiens ont fait les appeaux des heures, le cerf les frappe du pied, et fait ouïr les heures²³.

Le groupe animé des chiens et du cerf est là pour introduire le visiteur dans la demeure enchantée de Diane chasseresse. L'opulence du palais dans son ensemble suscite un tel émerveillement que Jacques Gohory n'aura aucun mal à le transposer dans l'imaginaire du roman de chevalerie. Dans le *Onzième livre d'Amadis de Gaule* dont il publie une traduction en 1554, il décrit tout au long du second chapitre, rajouté par rapport au texte espagnol²⁴, le « chasteau de Fébus et Diane, avec toutes ses singularitez ». L'endroit est présenté comme une merveille créée par un architecte au talent surnaturel, « Cinistides, le plus grand architecte et magicien de son temps ». Le château où l'héroïne, Diane de Guindaye, est maintenue dans une sorte d'écrin de pureté, est explicitement montré comme « retrayant à vostre Anet » dans l'épître liminaire « A tresillustre dame Diane de Poitiers duchesse de Valentinois ». Le second chapitre en offre une description détaillée, illustrée d'une gravure dont J. Balsamo montre que c'est elle, et non le véritable Anet, que les poètes évoquent dans leurs éloges.

Premier il bastit le donjon de Diane contenant trois corps d'hostelz, chacun garni de toutes les pieces requises à la commodité du logement ou service d'un grand seigneur ou dame. Vray est que celui qui estoit propre à Diane fut plus orné et enrichi que les deux autres, c'est à savoir de Venus et de Mercure, qui furent assemblez en un corps, comme leurs planettes sont plus prochains au ciel²⁵.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* f. 247 r° (248 pour l'illustration).

²⁴ Voir R. Gorris Camon, « Diane de Guindaye, Pentasilée et les autres, ou les Diane de Jacques Gohory », *Le Mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, p. 301.

²⁵ *L'Onzième livre d'Amadis de Gaule, traduit d'espagnol en francoys, continuant les entreprises chevalereuses et aventures estranges, tant de luy que des princes de son sang*, A Paris. Pour Jean Longis. 1554, F. 3r°. Consultable en ligne sur le site de Gallica ark:/12148/btv1b8600065w.

On retrouve, malgré les métamorphoses dues à l’imaginaire chevaleresque, l’alignement triomphal du portail d’entrée et de l’avant-corps de logis²⁶, la structure d’ensemble, formée de trois corps de logis, et la vocation à abriter le séjour des grands. La référence astrologique est commune à la description de Delorme et à celle de Gohory : le château de Diane semble organisé selon un ordre cosmique. A l’instar du château fabuleux, Anet est moins le château d’une femme qui peut se targuer de posséder un statut privilégié entre toutes les autres, que le lieu d’une conjonction, celle du roi et de sa maîtresse, de Phébus et de Diane, de deux astres jumeaux et complémentaires. Tout à la fois funèbre et fastueux, il est à l’image de l’ambiguïté sur laquelle Diane a fondé son prestige et son pouvoir de fascination : « austère, inaccessible, elle est fidèle à la mémoire de l’époux, en même temps qu’elle impose à l’amant les déférences d’un Amadis »²⁷. La rigueur de son veuvage était en quelque sorte la garantie de « ne pas être confondue dans la race subalterne des maîtresses royales, et elle réussit à faire douter du caractère véritable de ses rapports avec le roi »²⁸. Tout, dans le château d’Anet et dans la production poétique qui s’en fait l’écho, contribue à élever les amours du roi avec sa favorite, une situation de fait, conjoncturelle, à une dimension mythique

2. De Fontainebleau à Anet

La représentation en abyme, comme dans la 12^e fable, des lieux servant d’écrin au décor, est un procédé qui a déjà été employé dans la galerie François 1^{er}. Le château de Fontainebleau y figure dans un cartouche disposé sous la scène habituellement intitulée *Vénus frustrée*, à l’extrémité Nord-Est de la galerie.

²⁶ Y compris la statue équestre sur la façade du pavillon central : « et celle du mylieu (c’est à savoir qui se presentoit droit à l’œil en entrant dans la court) avoit dedans le haut du mur une statue chevaleresse rendant le prince Agesilan au naturel ». f° 3r.

²⁷ F. Bardon, *op. cit.*, p. 39.

²⁸ *Ibid.*, p. 50.



Le sens de cette fresque, comme du cycle dans son ensemble, n'est pas complètement élucidé, mais les différentes analyses s'accordent à y voir une représentation de Vénus tentant de réveiller l'Amour pour qu'il s'oppose à une guerre imminente. De part et d'autre, dans l'encadrement, deux monumentales figures de nus, l'un masculin, l'autre féminin, portent sur leurs têtes des corbeilles de fruits, signes de prospérité, et dissimulent partiellement sous leurs pieds des scènes de batailles, navale à gauche, de cavalerie à droite. Il semble donc que la scène soit une évocation des pouvoirs de l'amour comme facteur d'équilibre et de concorde ; par l'harmonie créée entre le masculin et le féminin, le déchaînement de la violence est enrayé et la richesse est assurée. Et ce que rajoute le petit cadre où figure Fontainebleau, c'est que ce mythe concerne de très près un *hic et nunc*, c'est-à-dire la situation de la monarchie à l'époque où la galerie fut réalisée par le Rosso, dans les années 1530 : peut-être les effets bénéfiques du mariage de François 1^{er} avec Eléonore de Habsbourg, sœur de Charles Quint, censé apaiser la rivalité entre la France et l'Empire²⁹. Quoi qu'il en soit, cette fresque présente des points communs avec la scène décrite par Pontus de Tyard dans la fable du « Lavatoire d'Isis » : le bassin où Vénus est partiellement immergée place l'ensemble sous la thématique

²⁹ E. et D. Panofsky, *Etude iconographique de la galerie François 1^{er} à Fontainebleau*, trad. A. Girod, Brionne, Gérard Monfort, 1992, p. 59-67.

de l'eau. L'alliance bénéfique du masculin et du féminin se retrouve sous l'apparence des deux statues de stuc dans un cas, et des deux figures égyptiennes d'Osiris et Isis dans l'autre. Enfin, la présence d'une déesse en position d'intercesseur dans un lieu mystérieux rapproche Isis et Vénus.

Cela suffit-il pour considérer la 12^e fable de Pontus de Tyard comme une référence au cycle de la galerie François 1^{er} ? Le lien serait trop ténu s'il n'était pas étayé par une autre allusion dans la 4^e fable où le prêtre Coresus, forcé de sacrifier à Bacchus la vierge Callirhoë dont il est épris, s'immole à sa place malgré la cruauté qu'elle lui a toujours témoignée ; celle-ci, reconnaissante, se suicide pour le rejoindre et donne son nom à la fontaine où son sang est allé se mêler. Il en résulte que la source a désormais pour « vertu de faire aimer ceux sont aimez, et d'engendrer l'amour reciproque et mutuelle. Le nom Callirhoe a grande affinité à Fontainebleau³⁰. » Etymologiquement, la « fontaine de Callirhoë » signifie exactement la même chose que « la fontaine de belle eau ». Le jeu sur l'onomastique confère une nouvelle résonance au titre de l'ensemble, *Douze fables de fleuves et fontaines* : mettre en valeur le motif de l'eau et des fontaines à Anet, c'est en faire le nouveau Fontainebleau. Fontainebleau possédait une double légende, celle du chien Bliaud qui aurait découvert la source au cours d'une chasse en forêt de Brie, et celle de la nymphe qui y séjournait. Tyard choisit de faire écho à la seconde et de créer Anet, par le jeu des fables, une légende similaire. A cette différence près que Fontainebleau était le lieu d'une source unique, alors qu'Anet devient le lieu d'une multiplicité de fontaines aux vertus différentes et complémentaires³¹.

La continuité que Tyard cherche à établir entre Anet et Fontainebleau était inscrite sur le tympan même du portail d'Anet. On pouvait y voir, jusqu'à la Révolution, un bronze semi-circulaire de Cellini, la *Nymphe de Fontainebleau*. Commandé par François 1^{er} pour l'entrée principale du château de Fontainebleau, la Porte dorée, il fut finalement offert par Henri II à sa favorite et vint garnir l'arcade centrale du portail d'Anet. La nymphe allongée, enlaçant un

³⁰ Quatriesme fable de la fontaine Callirhoë p. 616.

³¹ On trouve d'autres échos entre les fresques de la galerie François 1^{er} et les fables de Pontus de Tard : Sémélé, sujet de la première des Douze Fables, était représentée sur une fresque ovale dans le cabinet aménagé au centre de la paroi Nord de la galerie ; elle faisait face à une *Danaé* qui a peut-être remplacé une *Nymphe* de Rosso dont on garde la trace par une gravure de René Boyvin et Pierre Milan. Quant au motif du sacrifice, récurrent dans les Fables puisqu'il apparaît dans la 4^e, la 6^e, et la 7^e, il fait aussi l'objet d'une fresque énigmatique à l'extrémité ouest de la galerie. Dans les deux cas, la représentation du sacrifice dit peut-être quelque chose de la fonction royale et de son caractère religieux, voire christomimétique. Si on ne peut être absolument certain que Tyard ait cherché à mettre son programme décoratif en rapport avec le cycle monarchique de Fontainebleau, on peut en tout cas avancer, avec Heidi Marek, que la façon dont Tyard concevait ses tableaux est tributaire de la tradition iconographique bellifontaine, elle-même marquée par l'héritage italien de ses deux peintres principaux, Rosso Fiorentino et Primaticcio.

cerf dans un décor sylvestre, se rapportait parfaitement à Diane, à tel point que le motif sera repris pour orner la fontaine qui se trouvait dans la cour de gauche à Anet³².

Avec le bronze de Cellini, la nymphe se déplaçait donc à proprement parler à Anet, qui devenait le nouveau Fontainebleau, nouveau séjour de la beauté, des arts et du rayonnement royal. La nymphe aussi prenait une nouvelle identité : d'un palais à l'autre, l'inspiratrice des lieux n'était plus la même, au gré du changement de règne et de favorite. La duchesse d'Etampes avait dû s'effacer devant sa rivale la duchesse de Valentinois. F. Bardon explique, en se fondant sur des vers satiriques du poète François Habert, que l'émergence d'une nouvelle maîtresse royale eut des conséquences plus importantes qu'un remaniement de la cour : ce fut un nouveau système de valeurs, qui pouvait se résumer par l'ancienne opposition entre Vénus et Diane : « ce que Vénus et Diane représentent, ce sont les deux cours, celle du vieux roi, impudique et désordonnée, celle du dauphin, austère, tout imprégnée de mœurs espagnoles et de romans de chevalerie³³. » On constate en effet, en observant les fresques qui ornaient la chambre d'Anne de Pisseleu à Fontainebleau, que Pontus de Tyard, qui disposait pourtant là d'un modèle de décor destiné à une favorite, chercha à faire tout autre chose dans le cycle d'Anet dont il avait la responsabilité.

Les fresques exécutées par Primatice aux alentours de 1545 dans la chambre de la duchesse d'Etampes se rapportent à la vie d'Alexandre, et plus particulièrement aux épisodes qui concernent des femmes : Campaspe qu'Alexandre offrit au peintre Apelle, Roxane la captive qu'il épousa, Thalestris l'Amazone, Timoclée la vertueuse qui suscita son admiration et sa clémence. « La leçon était claire : François 1^{er}, dont la galanterie était célèbre, est un nouvel Alexandre³⁴ ». A l'instar d'*Alexandre domptant Bucéphale*, le roi est toutefois maître de ses passions et ses amours ont une dimension héroïque. Par la représentation des femmes aimées, il s'agit moins de célébrer la favorite que de glorifier la vigueur conquérante du prince. C'est la figure du héros qui donne son unité à l'ensemble. Rien ne concerne personnellement la duchesse d'Etampes. La beauté féminine est certes exaltée, mais c'est à la périphérie, dans les statues de stuc des encadrements. Comparant ce décor avec celui, voisin, de la galerie réalisée par Rosso, H. Zerner écrit : « Le mélange inextricable entre peinture et stuc, entre sujets et encadrements est abandonné pour une lecture plus aisée. [...] Les stucs

³² Elle est aujourd'hui au Louvre, comme le bronze de Cellini. Voir aussi dessin de Du Cerceau dans *Les plus excellents bâtiments de France*.

³³ F. Bardon p. 41-42.

³⁴ H. Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 2002, p. 78

établissent le ton ou le mode du décor sans entrer en compétition avec les fresques. Il se dégage de l'ensemble un hédonisme cultivé, à la fois savant et badin³⁵ ».

On mesure mieux la spécificité des *Fables* : quel que soit l'endroit exact du château auquel elles étaient destinées, elles devaient le définir comme autre chose qu'un lieu de plaisir sensuel pour le roi et sa maîtresse. De Fontainebleau, Pontus de Tyard retient moins la chambre de la duchesse d'Etampes que la galerie François 1^{er}, avec ses douze compositions rectangulaires dédiées aux principes qui fondent la grandeur royale. Dans le programme de Tyard comme dans celui de la galerie, ce sont les effets de mystère qui dominent plutôt que le divertissement sensuel ; l'accent est porté sur la chasteté davantage que sur la beauté des corps. Si, à Fontainebleau, Anne de Pisseleu était chez le roi, à Anet, Diane de Poitiers était chez elle. Ce n'était pas Henri, sa fonction ni ses plaisirs qu'il convenait de célébrer, mais Diane et la place privilégiée qu'elle occupait auprès de lui et dans le royaume. Comme dans la galerie François 1^{er}, Pontus de Tyard cherche à définir dans les *Fables* les valeurs qui ont cours au sommet de l'Etat et qui se projettent ensuite sur tout le royaume, mais il cherche surtout à montrer que ces valeurs émanent de la personne et de l'action de Diane auprès du roi. Il est beaucoup question d'amours, heureuses ou malheureuses, dans son programme, parce qu'il s'agit de donner une image du couple que Diane formait avec le roi : un couple qui, contrairement à celui d'Henri et Catherine de Médicis, n'allait pas donner d'héritier au royaume, garantir la continuité dynastique ni assurer la transmission de la couronne, un couple qui, au regard du droit comme de la postérité, ne possédait aucune légitimité, mais qui, loin de se réduire à une relation frivole, réitérait la divine gémellité qu'adoraient les anciens Egyptiens en la personne de leur pharaon. Diane, à l'instar d'Isis, était à la fois l'amante et la sœur.

Les *Fables* entérinent donc une continuité entre Fontainebleau et Anet tout en cherchant à fonder un lieu nouveau et en marquant un changement d'époque. L'entrée dans un nouveau règne et un nouveau système de valeurs se fait, comme dans la galerie François 1^{er}, par le recours à la fable, à une mythologie savante et mystérieuse³⁶. Dans *l'Ignorance*

³⁵ *Ibid.*, p. 120.

³⁶ Voir Anne-Marie Lecoq, *François 1er imaginaire* : elle montre comment les ambitions des Angoulême sont soutenues, d'abord secrètement, par toute une symbolique importée de l'humanisme italien et des récits de l'antiquité. « Le chanoine François Desmoulins, futur Grand Aumônier de France, et le cordelier Jean Thenaud, furent les grands fournisseurs de ces affamés du pouvoir en magie astrale, néoplatonicienne et cabaliste, et en thèmes mystiques. Toutes ces fixations mystico-magiques sur des talismans, chiffres, hiéroglyphes, emblèmes, sont empruntées par ces rhétoriciens dévots à Marsile Ficin et Francesco Colonna. Elles ont pour but d'ancrer la famille royale dans la certitude d'avoir une relation spéciale avec la Fortune et la Providence divine, d'en recevoir des faveurs et des lumières particulières auxquelles le reste du royaume n'a pas d'accès. » (préface de M. Fumaroli). C'est avec les fresques du Rosso que « cette hubris humaniste », qui devait d'abord rester voilée

chassée, en habit romain, François tient un livre en main et franchit des marches qui le conduisent vers la lumière : le roi qui serre contre lui le trésor du savoir était aussi le seul à détenir la clé d'interprétation de l'énigmatique ensemble ; de même, Diane, grâce aux inventions de Pontus de Tyard « tirées d'Homere, d'Ovide, de Diodore, de Pausanias, de Plutarque, et autres anciens Auteurs », pouvait exhiber à ses visiteurs un décor plein d'érudition et de mystère, véritable invitation à déchiffrer, établir des rapports, s'interroger et admirer la supériorité de celle qui connaissait le sens des fables anciennes et le mettait au service de son image.

3. Des fables pour un jardin ?

Dans les *Douze fables*, la récurrence de l'élément aquatique remplace l'omniprésence du chiffre royal et de la salamandre à Fontainebleau comme marqueur de l'unité de l'ensemble. C'est pourquoi, parmi les lieux supposés avoir abrité le décor, le jardin est l'hypothèse la plus séduisante parce qu'elle satisfait le mieux au principe de convenance.

Dans la représentation romanesque et féérique que Gohory donne du château d'Anet, un passage pourrait évoquer les compositions des *Douze fables* et les métamorphoses qu'elles mettent en scène :

Toutes les pieces estoient fort percées et les vitres historiées à blanc (en signe à la virginité propre à la déesse de ce nom) estans *les figures de transmutations diverses avenues par le pouvoir d'icelle*, soit à ses Nymphes ou autre, *avec epigramme* dessus et dessous en Grec et Arabe. Ce qui pareillement fut pratiqué es fenestrage des chambres, galeries, garderobes et cabinetz : mesmement en la tapisserie de chacun lieu, dont l'une estoit d'Endimion, l'autre d'Acteon et d'autres semblables³⁷.

Le sujet, des « transmutations », ainsi que la présence d'épigrammes (bien que la langue ne corresponde pas, mais on peut considérer le choix de langues particulièrement rares, érudites et exotiques, comme un trait d'embellissement fictionnel), pourraient correspondre au décor de Tyard. Est-ce à dire que ses fables étaient prévues pour orner des vitraux, à la manière de ceux qu'Anne de Montmorency avait commandés pour une galerie de son château d'Ecouen³⁸ ? Il est plus probable, comme le suggère ensuite l'énumération, que ce genre de compositions alliant image et texte versifié constituait le mode d'agencement le plus courant

pour préserver un semblant de continuité, éclate au grand jour et signale la vraie nature du nouveau pouvoir incarné par François I^{er}.

³⁷ *L'Onzieme livre d'Amadis de Gaule*, f. 3v^o.

³⁸ Ils sont aujourd'hui conservés au musée de Chantilly et représentent, en grisaille, l'histoire de Psyché tirée d'Apulée ; chaque composition est accompagnée d'un quatrain qui, dans un cartouche inférieur, résume le sujet.

des différents décors du château. On le trouvait notamment dans un ensemble de tapisseries auquel Gohory fait peut-être référence : elles empruntaient leurs sujets aux épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide se rapportant à la vie de Diane (la mort d'Orion, le sacrifice d'Iphigénie, *etc.*, mais pas Actéon ni Endymion, du moins dans ce qui reste de la série). Henri II les avait fait réaliser spécialement pour Anet. Leur encadrement était garni d'emblèmes et de devises de Diane de Poitiers et, dans un cartouche supérieur, un dizain explicitait la scène représentée.

Rien ne permet d'affirmer avec certitude que les fables de Tyard ont pu figurer quelque part dans le jardin du château. En revanche, on sait que la présence de l'eau était un élément caractéristique du parc d'Anet. De l'aveu même de Philibert Delorme, le domaine était situé sur une terre extrêmement marécageuse, et son travail d'architecte consista d'abord à maîtriser l'humidité des lieux pour bien asseoir les fondations du nouveau bâtiment. Il s'en explique dans le livre II de son *Traité* en 1567, au cours d'un chapitre intitulé « La façon d'amender un fondement, quand on ne trouve terre ferme pour le bien assurer » : on peut en effet « vuyder les eauës desdicts palus, et rendre le lieu sec », en construisant des canaux

esquelz s'amassent les eauës pour les conduire ou lon veut, et y faisant telles figures et formes qu'on desire pour donner plaisir [...]. Ainsi que j'ay faict faire par nécessité au parc du chasteau d'Annet, auquel **le lieu estoit si aquatique** qu'on n'y pouvoit aller : ce néantmoins je l'ai rendu autant delectable et plaisant que parc ou jardin qu'on puisse voir, pourveu qu'il soit bien entretenu³⁹.

Pontus de Tyard, en portant son choix sur la thématique des fontaines, a pu être orienté par la géographie et la topographie d'Anet. Il a peut-être cherché, par ses inventions sur les vertus des eaux, à inventer une étymologie des lieux.

Malgré l'absence de tout renseignement fiable à leur sujet, l'hypothèse selon laquelle les *Fables* furent conçues pour le jardin est plausible. Elles auraient alors constitué une sorte de pendant aux tapisseries de Diane qui ornaient les appartements. Le système sémiotique associant image et poème est le même, mais cette fois il s'agit d'habiller et de souligner la vocation d'un lieu extérieur. Les jardins d'Anet avaient grande réputation à l'époque et tiennent une place importante dans l'encomiastique de Diane de Poitiers. Magny, par exemple, leur consacre une de ses odes de 1559, « Les louenges du jardin d'Ennet » :

C'est ce beau Jardin florissant,
Ce Jardin tousjours verdissant,
Que DIANE pour sa plaisance
Faict en son palais d'excellence,
Non ceste Diane qui luist
Quand le iour faict place à la nuict,

³⁹ Ph. Delorme, *op. cit.*, Livre II, chap. IX, f. 46 r^o.

Quoy que trois teste on luy donne,
Mais une qui luyt icy mieux
Par sa vertu, que dans les cieux
Cette la qu'enfanta Latone⁴⁰.

Associés à l'idée d'immortalité et de renouveau perpétuel, les jardins semblaient être le lieu essentiel du domaine, comme si « la demeure n'était en somme que le seuil somptueux⁴¹ », l'endroit à traverser préalablement avant d'être admis dans un périmètre magique.

Un autre poète et polygraphe s'est particulièrement intéressé au jardin d'Anet : Gabriele Symeoni, un Florentin qui circula d'Italie en Angleterre en passant par la France, toujours à la recherche d'un mécène, avant de se fixer à la cour de Philibert-Emmanuel de Savoie⁴². Il rechercha les faveurs de Diane de Poitiers, en lui dédiant notamment ses *Métamorphoses* illustrées, parues en italien chez Jean de Tournes en 1559. Il séjourna plusieurs fois à Anet et fit souvent allusion au château dans ses écrits. Il semblerait qu'il ait conçu un programme de décoration pour les jardins et qu'il ait cherché à en obtenir la commande. Ainsi, dans *Les illustres observations antiques du seigneur Gabriel Symeon en son dernier voyage d'Italie l'an 1557*, il raconte :

Partant ainsi de vostre maison [Meudon, demeure de Charles, cardinal de Lorraine], & me retrouvant pres du chemin d'Anet (car de tout temps j'ay esté amateur & curieux d'avoir & veoir toutes choses exquisés & rares) je me transportay jusques là, ou (il ne fault pas mentir) je fey une conclusion, apres avoir tout veu, que la maison doree de Neron n'eust sceu estre ni plus riche ni plus belle. Et par ce que je apperceu leans une fontaine qui ne parloit point, comme tout le demeurant faisoit, & que **en la basse gallerie du grand jardin estoient quelques places vuides**, j'entrepris en passant mon temps de faire la fontaine parler, & remplir la gallerie de semblables devises⁴³.

La fontaine « parle » en effet dans une épigramme et raconte comment, nymphe de Diane, elle fut transformée en fontaine pour avoir suivi *cosa mortale & vana*. Quant aux trois devises, ce sont des images allégoriques se rapportant à Anet, au roi et enfin à Diane qui est représentée sur une gravure aux côtés d'Apollon, terrassant des amours avec des flèches, avec au bas cette dédicace : « VICTRICI OMNIUM CUPIDINUM DIANAEE ». De la nymphe châtiée à la déesse victorieuse, le programme exalte la chasteté de Diane et sa vertu. L'épître dédicatoire de *La vita et metamorfoseo d'Ovidio* mentionne également la présence d'emplacements vides et en attente d'un décor dans le jardin. D'où l'ajout, à la suite des gravures et épigrammes illustrant les *Métamorphoses*, de « gl'effetti e corso della Luna per i XII segni del Cielo » destinés à venir « riempiere e ornare i luoghi, che l'anno passato, per

⁴⁰ O. de Magny, *Les Trois premiers livres des Odes de 1559*, éd. François Rouget, Genève, Droz, 1995, p. 230.

⁴¹ J. Balsamo, art. cit., p. 421.

⁴² Voir V. E. Graham, « Gabriel Syméoni et le rêve impérial des rois de France », *Culture et Pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, op. cit., p. 299-209.

⁴³ *Les illustres observations antiques du seigneur Gabriel Symeon en son dernier voyage d'Italie l'an 1557*, Lyon, Jean de Tournes, 1558, p. 96-97. Consultable sur Gallica : ark:/12148/bpt6k8555485

mancamento di subietti, io viddi voti nelle loggie del suo gran Giardino⁴⁴ ». L'épître liminaire est datée de 1559. Un an auparavant, donc, dans les jardins d'Anet, douze compartiments n'avaient toujours pas reçu leur décor. Pouvait-il s'agir de celui conçu par Pontus de Tyard, qui tardait à être réalisé ? Ou peut-être n'avait-il pas été retenu par Diane ? L'organisation en douze séquences du texte de Symeoni, la référence astrologique, la mention de la Lune et de ses *effets*, sont autant de points communs avec le programme de Tyard qui permettent de supposer que Diane de Poitiers avait peut-être donné des instructions générales pour un décor qu'elle souhaitait voir orner une galerie de son jardin. Tyard, Symeoni, d'autres peut-être, auraient fait des propositions en tenant compte des attentes formulées. En tant qu'astrologue, Symeoni aurait inventé un cycle strictement fondé sur le zodiaque, aisément compréhensible du fait même de son caractère systématique. Tyard aurait opté pour une iconographie moins évidente, où la Lune n'apparaît qu'à la fin comme l'un des noms de la déesse Isis mais sans la mention de Diane, où la chasteté est un thème présent mais non exclusif, où la composante astrologique est parfois convoquée mais ne constitue pas un principe organisateur, où le sens des fables représentées ne se résout pas dans un décodage terme à terme.

Où était cette basse galerie qui présentait des espaces vides à combler ? Il pouvait s'agir du cryptoportique, une galerie semi-enterrée que Delorme avait conçue pour remédier à la différence de niveau qui existait entre la cour d'honneur où se dressaient les bâtiments, et le jardin qui s'étendait en contrebas. F. Bardon, cependant, exprime des doutes à ce sujet car « l'état ancien de la construction, les niches nombreuses, les bandeaux de pierre et les voûtes naissant bas ne laissaient pas d'espace pour un grand nombre de fresques. La formule pourrait désigner la galerie qui entourait le jardin en contrebas, derrière le château ; c'était un lieu de promenade⁴⁵. »

Gohory évoque un endroit de ce genre dans le chapitre 37 d'*Amadis*. Beaucoup de pages se sont écoulées depuis la description inaugurale du château de Diane et Phébus. Et pourtant, à la faveur d'une visite rendue par la reine Cléofile qui découvre les lieux avec émerveillement, l'auteur reprend un détail déjà évoqué au chapitre 2, celui des scènes historiées qui décoraient plusieurs endroits du château :

Beaucoup y vid de choses qui lui plurent, mesmement **les fables et histoires figurées tant es verrieres et fenestragés qu'es murailles des cabinetz et galeries**. Mais une sur toutes retint et arresta longuement son œil et son entendement aussi, qui estoit en **une longue**

⁴⁴ *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato & abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabriello Simeoni. Con altre stanze sopra gl'effetti della luna, il ritratto d'una fontana d'Overnia & un' apologia generale nella fine del libro*, Lyon, Jean de Tournes, 1559, p. 5. Consultable sur le site de Gallica : ark:/12148/bpt6k72174q

⁴⁵ F. Bardon, *op. cit.*, p. 61.

galerie du jardin, d'autant qu'elle estoit nouvelle et non veüe ailleurs, voire non encores avenue. Car **le grand Cinistides l'ayant preveuë et connuë par ses artz astrologiques l'avoit fait peindre en ce lieu** si apparent en l'honneur d'une Diane qu'il savoit estre à venir es siecles lointains et en region fort distante, laquelle ne tiendroit le monde en moindre admiration de son excellence que la Diane de Guindaye⁴⁶.

Ce qui apparait aux yeux de la reine Cléofile ne ressemble pas à ce que racontent les *Fables* de Tyard mais en possède à la fois le caractère astrologique, prophétique et allégorique appelant un déchiffrement : derrière Diane se cache une autre Diane ; derrière le « siècle » et la « région » représentés, il est question d'une autre géographie à laquelle on doit transposer le sens de l'ensemble.

On peut également penser que Tyard conçut un décor sous le signe de l'eau non pour une galerie déambulatoire dans un jardin sillonné de canaux, mais pour des étuves, un endroit dédié aux bains, comme le suggèrerait la mention du « lavatoire » dans la dernière fable. Le château décrit par Gohory comporte un tel endroit, raccordé au pavillon de Vénus, l'un des deux corps de logis latéraux qui flanquent le corps central dédié à Diane :

Mais quand la Princesse estoit lasse du plaisir de la chasse, elle alloit passer le temps au logis de Venus, qui estoit fort recreatif en jardinages garnis de toutes fleurs avec allées couvertes de berceaux de roses muscades et jossemains, souef fleurans et petites fontaines ruisselans par lieux touffus ombragez d'arbres fruitiers, et en un endroit la belle volière pleine de tous oyseaux rares et estranges. Les peintures des fenestres et ovales de cheminées estoient de divers deduis et plaisirs d'amours, et la principale de Venus mesme avecques Mars quand Vulcain les print sur le fait par la subtile ret d'acier. Là dedans estoit le cabinet des eaux de naf, de damas, de perfuns, d'onguens precieux et de mille artifices de fars, combien que la Princesse n'eust aucun besoin de s'en servir. Aussi en ce logis estoient les baignoires et estuves autant industrielles que celles de la royne Eleuterilide⁴⁷.

Ce lieu est bien sûr en conformité avec sa déesse tutélaire, tout entier voué aux plaisirs des sens, qu'ils soient offerts par la nature sous la forme de fleurs, senteurs, oiseaux et fruits, ou bien de l'ordre de l'artifice avec la série des cosmétiques. C'est un endroit intermédiaire, inclus dans un circuit et un rituel quotidien qui, de la chasse, mène au jardin et au délassement des bains, et se poursuit dans le pavillon voisin de Mercure par la bibliothèque « remplie d'autant de livres en toutes langues et sciences que jadis celle de Ptolémée Filadelfe en Alexandrie ». C'est là que la princesse « lisoit ou escoutoit ceux qui pour l'heure luy venoient plus à gré ». Les étuves et la librairie apparaissent comme deux lieux symétriques et complémentaires qui accompagnent alternativement les chasses quotidiennes de Diane. La conjonction de Mercure et de Vénus, d'Hermès et d'Aphrodite, de la perfection physique et spirituelle, fait l'objet de la 9^e fable de Tyard où les deux divinités regardent depuis le ciel

⁴⁶ *L'Onzieme livre d'Amadis de Gaule*, f. 64-65.

⁴⁷ *Ibid.* f. 3 v^o.

leur fils Hermaphrodite doté d'une divine complétude depuis qu'il a été étreint par la nymphe Salmace.

La disposition pensée par Gohory qui, des bains placés sous le signe de Vénus, fait une sorte d'antichambre de la bibliothèque d'Hermès, le lieu préalable où on purifie le corps pour ensuite orienter l'esprit vers la contemplation du savoir et des vérités divines, est une configuration néoplatonicienne qui n'était sans doute pas pour déplaire à Pontus de Tyard. Dans les *Fables*, l'idée de purification par l'eau initie et clôt le cycle, associé dans la première fable à une apothéose, et dans la dernière à une descente aux enfers. La première fable raconte la naissance de Bacchus sauvé par une nymphe du feu qui anéantit sa mère Sémélé :

Au piteux accident Clytorie arriva
Qui *secourant* le Dieu, de larmes le *lava*,
Estainant à l'entour la vive flame empreinte⁴⁸.

Au verbe *laver* fait écho, dans le 12^e sonnet, le substantif *lavatoire* qui apparaît à la même place, dans le premier tercet :

[...] ô Isis soyez moy *secourable*.
Vien (dit Isis) descens dedans mon *Lavatoire*,
Et ne crains les horreurs de la region noire⁴⁹.

Le verbe *laver* est associé, dans le cas de Clytorie, à l'action de secourir, et dans le sonnet 12 on trouve, à la fin du huitain, dans la plainte de Garmathone, son dérivé adjectival *secourable*. Dans les deux cas, donc, une scène d'ablution aboutit à un salut grâce à la pitié émue chez le dieu : Jupiter, dans la première composition, doit s'élever dans le ciel en jetant sur Sémélé un « *piteux regard* », pitié qui dans le sonnet se trouve déplacée chez la nymphe Clytorie. Dans la 12^e fable, la narration explique que le deuil de Garmathone « esmeut tellement la Deesse Isis à *pitié*, pour luy avoir esté devote et officieuse⁵⁰ », que celle-ci intercédait en sa faveur auprès de son frère Osiris ; dans le sonnet, cette pitié est à nouveau mentionnée : « La sainte Lune Isis, son Soleil amiable / Osiris, par *pitié* fit aux Enfers descendre ». Les deux fables liminaires établissent un rapport entre l'immersion purificatrice et le lien affectif établi avec un dieu.

Dans cette optique, le chiffre douze peut revêtir une valeur religieuse ; c'est aussi un chiffre sacré, celui-là même qui servait de principe structurant dans la chapelle circulaire conçue par Philibert Delorme. Des niches abritaient des statues des douze apôtres attribuées au sculpteur Germain Pilon. On dénombrait aussi, de part et d'autre du maître autel, douze grands émaux de Léonard Limousin offerts par Henri II. Ainsi, le choix du chiffre douze

⁴⁸ Première fable du fleuve Clytorie, p. 610.

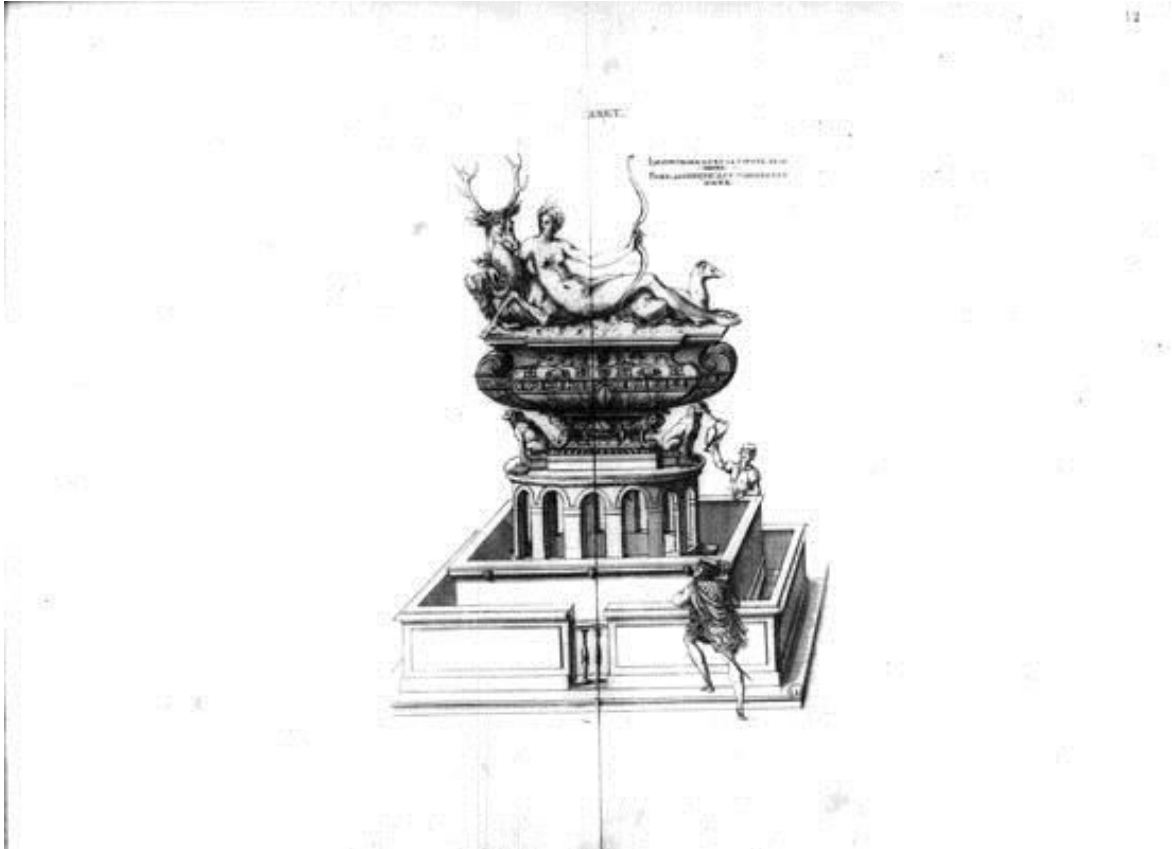
⁴⁹ Douzième fable du lavatoire d'Isis, p. 632.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 630.

suggère d'envisager le lieu des *Fables* par rapport à la chapelle. Les douze compartiments garnis par les sujets de Tyard pourraient délimiter dans le jardin un lieu à valeur sacrée, en symétrie ou du moins en résonnance avec la rotonde de Delorme. Car ce dont nous parlent les *Fables*, ce sont bien de miracles accomplis par des eaux aux vertus extraordinaires, jusqu'à une résurrection, miracle suprême, qui a pour cadre de temple d'Isis. On pense alors à la sculpture de Diane au cerf posée sur un sarcophage qui surmontait une fontaine dans l'une des deux cours latérales. Cette fontaine aujourd'hui exposée au Louvre conserve tout son mystère⁵¹. C'est Du Cerceau qui nous renseigne le mieux à son sujet dans ses différents dessins. Sur une vue globale du château d'Anet, on la distingue dans la cour opposée à l'aile est de la chapelle, du côté ouest qui, à en croire le traité de Philibert Delorme⁵², est le mieux à même de convenir à des bains et étuves. La fontaine abritait peut-être un bassin dont s'inspirerait Tyard lorsqu'il parle du lavatoire dans la Fable 12. Dans un autre dessin de Du Cerceau, des silhouettes humaines révèlent les proportions monumentales de l'ensemble ; la forme arrondie de l'édifice ouvert sur l'extérieur par ses arcades fait écho à celle de la chapelle avec sa coupole et son péristyle, comme si le Tempietto de Bramante avait servi de modèle à l'une et à l'autre.

⁵¹ Son attribution (Germain Pilon ? Pierre Bontemps ? Jean Goujon ?) est encore incertaine. Voir H. Zerner, *op. cit.*, p. 392-394.

⁵² Ph. Delorme, *op. cit.*, f° 52, Livre III, chap. 1, « Des parties et membres du logis qui se doivent faire dedans les terres, entre les fondements, comme sont caves, celiers et autres. »



La fontaine était-elle le lieu auquel Tyard pensait en concevant ses fables et tout particulièrement la douzième ? On peut en tout cas supposer qu'il cherchait par le chiffre 12 à sanctuariser un espace pour le dédier, à l'instar de la fontaine et en contrepoint à la chapelle qui exaltait la perfection divine, à la splendeur immortelle du couple que formaient le roi et sa favorite.

Le cadre architectural que constituait le château d'Anet invite donc à envisager les *Fables* dans une série de tensions et de rapports, entre faste et recueillement, entre prolongement de Fontainebleau et fondation d'un nouveau lieu pour la monarchie, entre intérieur des appartements et extérieur des jardins, entre mystère sacré de la chapelle et magie païenne des fontaines aux eaux aussi intarissables que la jeunesse de Diane semblait être éternelle.

II. Le fonctionnement de la représentation : continuité et perturbations, diversité apparente et unité dissimulée

Il faut à présent à examiner plus précisément l'organisation interne du cycle des *Douze fables*. Ce qui frappe au premier abord, c'est l'absence de toute référence mythologique ayant trait à Diane, ce qui tranche dans l'ensemble de la production encomiastique qui se déploie autour de la duchesse de Valentinois. C'est pourquoi, d'ailleurs, F. Bardon n'inclut pas les *Douze Fables* dans son étude. En l'absence d'épître liminaire d'Etienne Tabourot, rien n'indiquerait au premier abord, si ce n'est la douzième séquence, que le cycle est en rapport avec la favorite.

1. Isis et Osiris

Tyard choisit donc une mythologie rare qui se démarque d'une utilisation déjà galvaudée du mythe de Diane, consistant à superposer la favorite et son homonyme mythologique⁵³. A la place, il fait intervenir une pluralité de divinités, masculines et féminines, et parmi elles, dans la 12^e fable, l'équivalent égyptien de Diane : la déesse Isis⁵⁴. Tyard ajoute tous les renseignements, dans les instructions données au peintre, pour que la déesse soit aisément identifiable à la Lune, donc à Diane⁵⁵ : « Elle doit avoir au haut du front, un croissant : Car

⁵³ Voir les actes du colloque *Le Mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, (E.N.S. Bd Jourdan, 29-31 mai 2001), réunis par Jean-Raymond Fanlo et Marie-Dominique Legrand, *Cahiers d'Aubigné*, Niort, 2002, Diffusion Librairie Honoré Champion.

⁵⁴ Isis était une figure très prisée à la Renaissance, à une époque où l'Égypte et ses hiéroglyphes passionnaient érudits et humanistes. De même qu'il existait un mythe de l'Hercule gaulois, de nombreuses spéculations alimentaient le mythe d'une Isis française. La légende est relayée par G. Corrozet dans *Les antiquitez, histoires, chroniques et singularitez de Paris*, 1561. Il y aurait eu un temple d'Isis à l'emplacement de Saint-Germain des Prés, et on en aurait conservé une statue. Une étymologie de Paris ramenait ainsi le nom de la capitale à la déesse Isis (« *par/Isis* », lieu fondé près du sanctuaire d'Isis). Voir à ce sujet J. Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées*, t. 3, *La quête d'Isis*, Paris, Flammarion, 1995, « Les Isis de Gilles Corrozet, premier historien de Paris », p. 81-111.

⁵⁵ Diane, dans sa version céleste, était identifiée à la Lune, dans sa version terrestre à Artémis divinité de la chasse, et dans sa version infernale à Hécate. Voir Natale Conti, *Mythologia*, Chapitre 18 « De la Lune » p. 247 : « Elle estoit bien versee en sorcellerie, parce que les Planetes desposees en certain rang et ordre ont de merueilleuses forces et proprietz. Mais pource qu'elle mesme est aussi nommee Diane, nous en discourrons au chapitre suivant. » Chapitre 19 : « De Diane » p. 248 : « Combien que la Lune, Hecate et Diane ne soient qu'une mesme chose, si est-ce que les facultez et vertus qui sont entendues par tels tiltres, ne sont pas comprises en un seul nom, encore qu'elles descendent d'une mesme source ». (*Mythologie, ou Explication des fables, oeuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture. Cy-devant traduite par J. de Montlyard. Exactement reveüe en cette dernière édition, & augmentée d'un Traitté des Muses ; de plusieurs remarques fort curieuses ; de diverses moralitez touchant les principaux dieux ; et d'un Abbrégé de leurs images, par J. Baudouin*, Paris, Pierre Chevalier, 1627. Consultable sur Gallica ark:/12148/bpt6k1173801. (1551 pour la première édition, en latin, à

Isis représente la Lune, comme Osiris représente le Soleil. » (p. 632). On revient à la représentation traditionnelle de Diane.

Assimilée à la Lune, traditionnellement associée à l'élément liquide, Isis est la divinité appropriée pour un cycle sous le signe de l'eau et des fontaines. Toutes les fables précédentes peuvent converger vers cette figure mythologique. Derrière Isis, il faut donc voir une référence à la maîtresse de « ce lieu » si humide qu'était Anet : « la vertu du lavatoire est assez commodement rapportée à ce lieu » (p. 632). La description des habits d'Isis vient ancrer plus fermement encore la représentation dans un projet encomiastique. La robe de la déesse, explique Tyard, doit être

peinte de diverses couleurs, comme blanc, bleu, rouge, et sur tout de noir, selon qu'est descrite par les anciens. Je suis toutesfois d'avis (et me semble l'avoir leu en bon auteur) qu'Isis se peut vestir de couleur blanche et noire, ou d'une longue estole ou robe blanche, et d'une noire plus courte en façon de surpelis qui seroit sur la blanche. (p. 631)

L'aspect chatoyant et multicolore de la robe d'Isis correspond en effet à la description qu'en donne Plutarque dans le traité qu'il consacre aux significations allégoriques de la mythologie égyptienne, *Isis et Osiris* :

Passons aux vêtements sacrés. Ceux d'Isis sont multicolores : c'est que son pouvoir concerne la matière, qui devient tout et reçoit tout, lumière et ombre, jour et nuit, feu et eau, vie et mort, commencement et fin⁵⁶.

Tyart ne précise pas l'autorité qui lui permet de proposer au peintre l'alternative du noir et du blanc *seuls*. Mais cette suggestion est destinée à rapprocher plus explicitement la divinité égyptienne et la destinataire du décor car le noir et le blanc étaient les deux couleurs emblématiques de Diane de Poitiers. On les retrouve notamment sur son tombeau en forme de sarcophage dans la chapelle funéraire. En outre, ces deux teintes antithétiques correspondent à la nature binaire d'Isis en tant que personnification de la matière selon Plutarque (« lumière et ombre, jour et nuit, feu et eau, vie et mort »).

L'inscription grecque que Tyard commande au peintre de reproduire à l'entrée du temple d'Isis, avec sa traduction latine « *Meum peplum nullus mortalium retexit* » (« Nul mortel n'a soulevé mon voile »), est directement tirée du texte de Plutarque⁵⁷. Elle était censée se trouver à Saïs, au pied d'une statue d'Athéna identifiée à Isis. Au-delà des correspondances fluctuantes entre mythologie grecque et égyptienne, le voile d'Isis fait allusion à la fois à un

Venise chez Aldo Manuce : *Natalis Comitum mythologiae, sive explicationum fabularium, libri decem : in quibus omnia propé Naturalis & moralis philosophiae dogmata continentur. Eiusdem libri quatuor de Venatione.*)

⁵⁶ Plutarque, *Isis et Osiris. Moralia*, Tome V, 2^e partie, trad. Christian Froidefont, Paris, Les Belles Lettres, 1988, 77, 382 c.

⁵⁷ *Ibid.*, 9, 354 c.

mystère et à un caractère virginal, élément en totale adéquation avec l'image que Diane de Poitiers aimait à projeter à son propre sujet.

Dans la mythologie égyptienne comme dans la 12^e fable de Tyard, Isis est indissociable d'Osiris dont elle est à la fois l'épouse et la sœur. D'où l'assimilation allégorique du couple à celui que forment la Lune et le Soleil : « certains disent explicitement qu'Osiris est le soleil et que les Grecs l'appellent Seirios, mais que l'adjonction de l'article a rendu ce nom méconnaissable pour les Egyptiens ; et qu'Isis n'est autre que la lune⁵⁸ ». Ce sont deux principes opposés et complémentaires, l'un masculin et l'autre féminin. Ainsi, Plutarque assimile Isis à l'aspect féminin de la nature, la matière, qui reçoit sa forme d'Osiris, l'Intelligence ou Raison :

Isis est le principe femelle de la nature, celui qui reçoit toute génération, d'où les noms de « nourrice », d'« universel réceptacle » que lui donne Platon, et celui de « myrionyme » (« aux mille noms ») qu'on lui donne le plus souvent, parce que, sous l'action de la Raison, elle subit des *métamorphoses* et revêt *toutes sortes de formes et d'apparences*. Elle aime d'un amour inné l'Être premier, le souverain de l'Univers, qui n'est autre que le Bien, elle le désire et le recherche alors qu'elle fuit et repousse ce qui est du domaine du Mal⁵⁹.

Le caractère protéiforme d'Isis, ses noms multiples, en accord avec son habit multicolore, sa propension à la métamorphose nous incitent à identifier certains personnages féminins qui apparaissent dans les autres fables comme autant de figures d'Isis, de ce principe féminin qui renvoie tout à la fois à l'eau, à la terre, à la lune. Diane/Isis se diffracte dans les *Fables*, et le surnom que mentionne Plutarque, celui de « nourrice », autorise à établir un lien entre Isis, la dernière figure féminine des *Fables*, et celle de la première fable, la nymphe Clytorie qui assiste à la naissance le jeune Bacchus et le sauve des flammes de Jupiter qui ont consumé sa mère. Ce rôle bénéfique est d'ailleurs conforme à celui qu'on attribuait à la Lune. Le mythographe Natale Conti le rappelle : « En outre on l'a nommée Lucine, parce que la Lune à demy pleine, les humeurs croissans, facilite l'enfantement des femmes, et fait venir leur enfant en lumière⁶⁰. » De la nymphe qui accueille l'enfant, à l'épouse et sœur qui accompagne le dieu Osiris dans les mystères de l'au-delà : n'est-ce pas là l'évolution même de Diane auprès du roi, elle qui présida d'abord à son éducation de prince avant de devenir sa maîtresse et presque son égale ? De Clytorie à Isis, en passant par la sœur de Narcisse, par Callirhoé ou par la nymphe Salmace qui étreint Hermaphrodite, derrière la multiplicité des noms et des récits, le cycle des *Fables* serait en fait traversé par plusieurs représentations d'une même divinité féminine et de son pendant masculin, l'Osiris de la fable 12. Et ce couple décliné sous

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.* . 53, 372 e.

⁶⁰ Conti, *Mythologia*, trad. cit., « De la Lune » p. 247.

plusieurs identités mythologiques parle du couple que la favorite forme avec le roi, placé au-dessus du commun des mortels.

Parallèlement aux avatars d'Isis disséminés dans les *Fables*, Osiris peut se reconnaître dans un certain nombre de tableaux où figurent Bacchus et Apollon. Dans la tradition mythographique, Osiris et Bacchus sont considérés comme une seule et même divinité. Il suffit par exemple d'observer l'organisation d'un manuel comme celui de Gyraldi pour voir s'établir clairement le parallèle : la huitième section s'intitule « De Baccho et Osiride et Priapo » (p. 231) et la douzième traite « De Diana, Luna, Hecate, Iside »⁶¹. Cette identification est développée par Plutarque :

Pendant son règne, Osiris commença par délivrer les Egyptiens du dénuement et de la sauvagerie, leur fit connaître l'agriculture, leur donna des lois et leur apprit à honorer les dieux, puis il s'en alla par toute la terre apporter la civilisation, sans avoir, sinon rarement, à recourir aux armes, amenant presque toujours les volontés à ses desseins par le charme de sa parole persuasive et par toutes les ressources du chant et de la musique. Telle serait la raison de son identification à Dionysos par les Grecs⁶².

Dieu universel reconnu par plusieurs cultures, il est surtout un dieu civilisateur associé à la paix et à la fécondité. Telle est la signification donnée à son ivresse qui n'a rien d'une débauche. Son rapport au vin est d'ailleurs étendu à un rapport privilégié aux sources et à l'élément humide en général, ce qui accentue encore son rapprochement avec Isis/Diane et la pertinence de sa présence dans un cycle sur les « fleuves et fontaines » :

Quant au fait que les Grecs considèrent Dionysos comme le souverain et le principe non seulement du vin, mais de toute nature humide, Pindare l'établit suffisamment par ces vers : « Veuille, dieu d'allégresse, faire pousser les vergers, / Pur éclat de l'automne ». C'est pour cette raison qu'il est défendu aux adorateurs d'Osiris de détruire un arbre fruitier ou d'obstruer une source. Les Egyptiens, d'ailleurs, donnent non seulement au Nil mais, d'une façon générale, à tout ce qui est de nature humide le nom d'« émanation d'Osiris »⁶³.

Dans la perspective d'une allégorie naturelle, Bacchus/Osiris est même un principe originel : « C'est que le dieu est un principe originel (*arché*), et tout principe multiplie, par son pouvoir fécondant, ce qui procède de lui⁶⁴. » C'est ce qui facilite, malgré la contradiction apparente,

⁶¹ Gyraldi, *De Deis Gentium ; sive syntagmata XVII*, 1548. Une version lyonnaise de 1565 est consultable sur Gallica : ark:/12148/bpt6k108646w. Gyraldi est un mythographe que Pontus de Tyard connaît bien : F. Yates a remarqué que les informations qu'il donne dans le *Solitaire premier* sur les Muses, les Grâces, Apollon sont empruntées presque mot pour mot à son ouvrage. (*Les Académies en France*, « L'imagerie des académies », p. 179).

⁶² *Isis et Osiris. Moralia*, 13, 356 B. Voir aussi Diodore de Sicile, chez qui Pontus a puisé plusieurs sujets de fables. *Mythologie des Grecs, Bibl. Hist. Livre IV*, trad. Anahita Bianquis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à livres », 1997. p. 16, I.6. Diodore commence son exposé sur la mythologie par la figure de Dionysos « parce qu'il est tout à fait ancien et qu'il a rendu de très grands services au genre humain. Nous avons mentionné [...] que certains des peuples barbares se disputent l'origine de ce dieu. Les Egyptiens, en effet, affirment que le dieu nommé chez eux Osiris est celui qui est appelé chez les Grecs, Dionysos. Ils racontent aussi qu'il a parcouru toute la terre habitée, qu'il a enseigné aux hommes, après avoir inventé le vin, à planter la vigne. »

⁶³ Plutarque, *op. cit.*, 35-36, 365 A et B

⁶⁴ Plutarque, *op. cit.*, 36, 365 B

son identification avec le Soleil, que Tyard rappelle dans la fable 12⁶⁵. Que ce soit l'humidité ou le Soleil, Bacchus/Osiris représente une force de croissance et de fertilité, comme le rappelle Natale Conti :

car Dionyse n'est autre chose que la vertu du Soleil duisible pour la generation, qui tient place de masle és œuvres de nature, pour cette cause disent-ils que le phalle ou membre viril luy fut consacré, et cette solennité qu'on appelloit Feste des Canéphores⁶⁶.

La complémentarité entre Bacchus/Osiris et Diane/Isis est totale, jusqu'à la multiplicité des noms que peut revêtir le dieu : Conti rappelle que les Egyptiens

disent que Bacchus (qu'ils ont aussi nommé Osiris, Soleil, Phoebus, Apollon, Pluton, Apis, Anubis, et d'autres infinis tiltres et qualitez, contenant sous cette escorce les plus grands secrets et mysteres de nature) fut nourri à Nyse ville d'Arabie heureuse⁶⁷.

Ces différentes appellations en font un dieu extrêmement ambigu, solaire et infernal, lié à la fécondité autant qu'au royaume des morts, à la clarté comme à l'obscurité, à la chaleur et à l'humidité. Ainsi, non seulement le Bacchus qui ouvre les *Douze fables* et l'Osiris qui les ferme ne sont qu'un ; mais en outre, lorsque dans les fables 5, 6 et 10, Bacchus laisse la place à Apollon, c'est encore de la même divinité qu'il est question. Les rapports entre Bacchus et Apollon sont tantôt présentés chez Plutarque comme des rapports de filiation⁶⁸, tantôt sous l'angle d'un culte conjoint :

Les Egyptiens, nous l'avons dit, montrent en plusieurs endroits des tombeaux d'Osiris : or, de leur côté, les Delphiens croient que les restes de Dionysos reposent chez eux, près du siège de l'oracle, et les Saints lui offrent un sacrifice secret dans le temple d'Apollon chaque fois que les Thyiades réveillent le Dieu au Van⁶⁹.

Pontus de Tyard lui-même, dans le *Solitaire premier*, parle de la « fraternité estimée entre Denis et Apollon⁷⁰ ».

Bacchus était, au début des années 1550, un dieu prisé des poètes⁷¹. Son ivresse légendaire en faisait l'une des figures de l'inspiration ; il représentait une forme de vigueur créatrice, aiguillon de l'imagination capricieuse

Par toi, Pere, chargés de ta douce ambrosie,
Nous elevons au ciel l'humaine fantasie,
Portés dedans ton char, et d'homes vicieux

⁶⁵ Conti la mentionne également : « Les autres ont pensé que Bacchus ne fust autre que le Soleil mesme, ainsi que Cerés et la Lune ne font qu'un. » *Mythologia*, trad. cit., p. 491.

⁶⁶ Conti, *Mythologia*, trad. cit., livre X p. 1065.

⁶⁷ *Ibid.* p. 492

⁶⁸ Voir Plutarque, 12, 356 A : « Isis et Osiris s'aimèrent avant même que de naître et s'unissaient furtivement dans l'obscurité du sein maternel. De cette union, selon certains, serait né Arouéris qui reçut des Egyptiens le nom d'Horus l'Ancien, et des Grecs celui d'Apollon. »

⁶⁹ *Isis et Osiris* 35, 365 A (voir aussi *De E apud Delphos* 388 E). Le van désigne le berceau d'osier où reposait Dionysos enfant.

⁷⁰ Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, Ed. S. Baridon, Genève, Droz, 1950, p. 45.

⁷¹ Voir Ronsard, « Les Bacchanales ou le folastrissime voyage d'Hercueil » parues à la suite du *Cinquième Livre des Odes* en 1552 ; les « Dithyrambes » dans le *Livret de folastries* en 1553 ; également l'« Hinne de Bacus » dans les *Meslanges* de 1554.

Purgés de ta ligueur osons monter aus cieus
Et du grand Jupiter nous assoir à la table⁷².

On l'invoquait dans une veine enjouée, voire bouffonne. Toutefois, comme le note Terence Cave,

Ronsard's Bacchic poems, and those of his contemporaries, are more than a recasting in classical terms of the *esprit gaulois*. It is by now well established that the mythological figures handled by the Pléiade were invested with a series of allegorical or metaphorical meanings [...]. Within this tradition, the image of Bacchus, like that of Venus, Apollo or Mercury, had acquired new implications of a moral and metaphysical order ; it had been associated with certain cosmic processes: and furthermore, it had been linked with the nature of poetry, music and the dance⁷³.

En 1552, Pontus de Tyard lui aussi a composé une ode en l'honneur de Bacchus, publiée conjointement avec le *Solitaire premier* : « Au jour des Bacchanales⁷⁴. » Le poète rend hommage à Bacchus triomphant montré comme un dieu qui apaise les soucis et les passions, aussi bien la cupidité et l'ambition que l'amour et la mélancolie :

Loin l'enflée ambition
Loin, loin, celle affection
De l'avare fils de Chryse,
Qui d'assembler en tresor
**Les pasles monceaux de l'or,
Feit la premiere entreprise.**
Loin les hautes pensers, qui font
Que sous un severe front
L'un sourcil l'autre repousse.
Loin l'aveugle Archer vainqueur,
Qui d'un tret m'ouvrit le cœur,
Le plus doré de sa trousse.
Maintenant ne me voit-on
Baisser le triste menton,
Avecques songearde mine :
Jà, meurt en moy tout souci :
Jà le libre Dieu voici,
Qui m'enflamme la poitrine (v. 1-18).

Sorti d'un contexte lyrique, Bacchus est réutilisé par Tyard au service d'une célébration du pouvoir royal pacificateur et c'est dans la 2^e fable, où on le voit entouré de tout son cortège de silènes et de bacchantes, que le dieu se rapproche le plus de cette représentation sous le signe de l'enjouement. On trouve en outre certaines reprises littérales de la première strophe de l'ode de 1552 dans la « Diziesme fable du fleuve Chrysoroas dedans lequel se trouve l'or » qui développe la même légende. Il y est question de Chios, fils d'Apollon (ou, dans l'ode de

⁷² « Hinne de Bacus », Lm VI, v. 277-281.

⁷³ Terence Cave, « The Triumph of Bacchus and its interpretation in The French Renaissance », *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, ed. A. H. T. Levi, New York, Manchester Univ. Press-Barnes and Noble, 1970, p. 249.

⁷⁴ Intégrée ensuite au *Livre des vers lyriques* en 1555 (Ode II). Voir *Œuvres complètes*, éd. cit. p. 390-393.

1552, petit-fils d'un grand prêtre d'Apollon également nommé Chrysé), qui meurt pour avoir voulu dérober « de l'or en monceaux⁷⁵ » stocké dans le palais du richissime Crésus :

Chios, pour se bannir de la nécessité,
Dessus l'or de Croesus *conçoit une entreprise* :
Mais en l'exécutant sa malice est surprise,
Dont il fuit, s'assurant de sa legereté.
[...]
Pour se sauver il pert avecques soy son or
Dedans Chrysoroas : qui va roulant encor'
En son fond *les monceaux de la pasle richesse*.

C'est la même passion, dont le caractère néfaste est appuyé par l'adjectif « pasle » qualifiant l'objet de la convoitise⁷⁶, que Bacchus, dans l'ode, est capable de dissiper, et qui fonctionne comme repoussoir et contrexemple dans la fable 10.

Anet était pour Henri II, on l'a dit, un lieu de repos, de retrait, peut-être de méditation à l'écart de l'agitation de la capitale. La figure de Bacchus/Osiris/Apollon convenait mieux, dans ce contexte, que d'autres représentations de la souveraineté que pouvait fournir la mythologie dans une veine plus martiale ou plus officielle, par exemple Hercule, Jason, ou Jupiter. Incarnation d'un principe masculin originel et bénéfique, Bacchus permettait en outre de travailler sur la complémentarité avec un principe féminin symétrique identifié à Diane⁷⁷. Mais ce que donne à comprendre le choix de cette mythologie rare et complexe, c'est que le décor de Tyard ne fonctionne pas comme une simple transposition des personnages historiques du roi et de sa favorite, bien plutôt comme une représentation des aspects et significations possibles de leur couple envisagé dans une perspective sinon abstraite, tout au moins spirituelle et quasiment mystique. La série des *Douze fables* ne peut se décrypter terme à terme ; elle est fondée sur des effets énigmatiques de variations et de décalages qui invitent à s'interroger sur des correspondances, à déceler des rapports et des rapprochements, à établir un réseau de convergences au-delà de la diversité apparente des fables.

⁷⁵ Description pour la peinture p. 626-627.

⁷⁶ Dans l'épigramme de Narcisse, un adjectif synonyme qualifie la personnification de la mort : « la Parque blesme ».

⁷⁷ Voir encore Pontus de Tyard, *L'Univers, ou Discours des parties et de la nature du monde*, Lyon, Jean de Tournes, 1557, p. 130 : « Osiris et Isis, c'est-à-dire le Soleil et la Lune, ont été estimés les deux premiers Dieux par les Egyptiens. » Consultable sur Gallica <ark:/12148/bpt6k527112>.

2. Ordre affiché et perturbé : l'agencement des *Fables*

Les quatre premières fables semblent réparties selon un principe strict d'antithèse et de symétrie. Les sous-titres sont explicites : « Qui a force de desenyvrer » (1) / « Qui a force d'enyvrer » (2) ; « Qui efface la passion d'amour » (3) / « Qui engendre le réciproque amour ». Ces deux paires peuvent s'apparenter à l'illustration poétique et visuelle d'un discours cosmographique qui procèderait au relevé anecdotique des vertus magiques de certaines eaux. On en trouve plusieurs exemples dans des traités de l'époque, notamment chez un Italien, Francesco Patrizzi, dont les écrits furent diffusés en France à partir de 1544 et qui, d'après D. Crouzet, « beaucoup plus que Machiavel, fut à l'origine des constructions des images princières du XVI^e siècle⁷⁸ ». Ses ouvrages furent regroupés et traduits par Gilles d'Aurigny⁷⁹. Au VII^e livre, « Institution de la chose publique », Patrizzi réfléchit au meilleur endroit pour implanter une cité. La proximité d'une forêt est importante, celle de la mer aussi mais surtout, plus généralement, celle de l'eau. Il énumère alors, sur plus de quatre pages, des noms de fontaines ou de cours d'eau réputés pour leurs propriétés particulières :

Ils se trouvent de merueilleuses et d'innombrables vertus d'eaues, dont la raison en partie est manifestee, et en partie aussi latente et cachee, ainsi comme on dit de la fontaine d'Arcadie, *que les habitants appellent Clitoire*, qui fait enhayr le vin à tous ceulx qui boivent de l'eau d'icelle.

Vitruve dit qu'en Paphlagonie il y a une fontaine qui semble estre mixtionnee de vin, et ceulx qui en boivent deviennent yvres. [...] (f. 100 v^o)

Conséquemment Pomponius cosmographe recite qu'en une des isles fortunees, il y a deux fontaines, dont si aucuns boivent de l'une, ilz riront tousjours : mais pour estre guery de cette maladie, et pour cesser de rire, il ne faut qu'en boire de l'autre qui est aupres.

(f. 101 r^o)

Les vertus mystérieuses des eaux, parmi lesquelles on retrouve la source Clitorie, sont régies par un principe binaire (« enhayr le vin » / « devenir yvres » ; « rire » / « cesser de rire »). Tyard lui-même, dans son traité paru en 1557, *L'Univers ou Discours des parties du monde*, mentionnera certaines de ces sources merueilleuses, en des termes parfois proches et selon la même logique antithétique entre deux sources ou discriminante au sein d'une même source :

Et en Dodone tant fameuse entre les Anciens, est un fleuve qu'ils tenoient sous la tutele de Jupiter, duquel l'eau est froide, et **esteint** les torches allumees si on les y plonge : mais plus admirablement elle **allume** celles qui y sont plongees toutes esteintes : outre ce qu'au midi son eau **defaut**, et demeure quasi à sec, **recroissant** selon qu'approche la minuit, qu'il est plein à toute rive, recommençant à defaillir jusques au midi, puis continuant ainsi son ordinaire cours suivant l'absence ou presence solaire. Voudriez vous ouir plus

⁷⁸ D. Crouzet, *La Nuit de la Saint Barthélémy*, op. cit., p. 214.

⁷⁹ Sous le titre : *Le Livre de Police humaine, contenant brieve description de plusieurs choses dignes de memoire. Extraicts des grandz volumes de François Patrice de Senes en Italie, evesque de Caiete, par maistre Gilles d'Aurigny, advocat en Parlement : et traduit de Latin en François, par maistre Jehan Leblond*, 1554. Consultable sur Gallica ark:/12148/bpt6k1168780.

incroyable effet, que d'un sourgeon d'eau en Sicile, où les oiseaux et autres animaux **esteints**, plongez **ressuscitent** ? ou de la fontaine sacree de la mesme region, dedans laquelle ils reconnoissoient les paroles **vrayes**, des parjurees et **mensongeres**, avec telles ceremonies qu'a escrit Aristote ? Vous avez en memoire Cephisse, et Melas, fleuves de Beotie, desquelz le premier **blanchit** les moutons noirs, et l'autre **noircit** les blancs⁸⁰.

Les rapports paradoxaux de l'eau et du vin, ses pouvoirs de résurrection, de révélation ou de transformation semblent avoir suscité l'intérêt de Tyard et de ses contemporains. Les *Douze fables* en proposent une étiologie poétique afin de dépasser le simple constat ; la manifestation prodigieuse appelle l'invention d'un récit explicatif qui va permettre de mettre en relation la topographie et la mythologie, les deux traditions se trouvant réunies et condensées dans le jardin d'Anet.

Dans les fables 1 et 2, l'antithèse porte sur l'ivresse, et sur l'amour dans les fables 3 et 4, mais la récurrence d'une même opposition, à la fin des quatre épigrammes, entre « éteindre » et « allumer » suggère que ces deux paires sont superposables :

Elle, fondant en pleurs, de son nom fait un fleuve,
Qui rend l'ardeur du vin, pour enyvrer, estainte. (Epigramme du fleuve Clytorie)

Ceste eau cy soit vineuse, et d'elle en ta memoire
S'enyvrent les dévots de mes saints Bacchanales. (Epigramme de la fontaine d'Andre)

Et pour l'oubly d'amour, Venus en eau l'escoule
Qui lave et qui estaint tout amoureux martyre. (Epigramme du fleuve Selemne)

Son sang avec son nom laisse en ceste fontaine,
Qui peut faire allumer une amour mutuelle. (Epigramme de la fontaine Callirhoé)

La seconde paire module la première et signale ainsi une analogie entre l'ivresse et l'amour, qui apparaissent comme deux variantes d'un même élément, le feu, contrebalancé par les effets de l'eau.

Toutefois, les effets d'antithèse commencent à se brouiller dans la paire suivante. Les deux histoires du fleuve Phase « qui assure les jaloux » et du fleuve Araxe « où se preuve si la fille est vierge », sont moins symétriques que redondantes. Leurs vertus respectives consistent à produire une plante qui préserve la chasteté conjugale et une pierre qui révèle la pureté virginale. Les échos entre les chutes des deux épigrammes reposent donc moins sur une opposition que sur un glissement de l'épouse à la jeune fille :

Car quiconque au Printemps en son lit cachera
Ceste plante trempee en Phasis : trouvera,
Que jamais sa Venus ne sera desrobee. (Epigramme du fleuve Phasis)

Car si l'herbe est cueillie et de la main tenue

⁸⁰ *L'Univers, op. cit.*, p. 93. On retrouve des considérations similaires dans *Mantice, ou Discours de la vérité de divination par astrologie*, Lyon, Jean de Tournes, 1558, p. 79. Consultable sur Gallica : ark:/12148/bpt6k793201.

D'une par qui Venus n'aura été connue
Soudain elle se fene et sa verdure change. (Epigramme du fleuve Araxe).

Vénus apparaît dans les deux cas dans un emploi métonymique, la première fois pour désigner l'épouse, et la seconde les plaisirs de l'amour. La pierre et l'herbe ont en commun un pouvoir de révélation, marqué dans la cinquième épigramme par la dialectique des deux verbes à la rime, « cachera » / « trouvera », et dans la sixième par le paradoxe de la plante qui dépérit au contact de la pureté virginale.

On voit cependant réapparaître la question de la chasteté dans la 7^e fable, comme si aux deux binômes précédents se substituait en fait un trinôme. La « Fable du fleuve Inde où vient la pierre qui conserve les vierges contre la violence des ravisseurs » semble un pendant encore plus net que la précédente à la fable 5 du fleuve Phasis qui détourne les femmes de l'adultère :

Cette pierre, l'honneur des vierges tient en garde,
Et l'impudic vouloir alentit et retarde,
Rendant des ravisseurs la vigueur molle et froide. (p. 622)

Les fables 5 et 7 sont liées par le motif de la pierre protectrice, et la 6 et la 7 par le thème de la virginité attaquée et restaurée. L'antithèse feu/eau, allume/éteint qui traversait les fables 1,2,3,4 a changé de nature, remplacée par une opposition entre le froid et le feu. La mention du froid est récurrente dans la 5^e épigramme (« En celle région, où la froide ceinture, / Se trace au bort du Ciel [...]. / Remede à jalousie en un froid cœur tombée » p. 619), renforcée par la recommandation donnée au peintre de représenter « un paysage hyvernal » (p. 618). Au contraire la fable 6 est sous le signe du feu, aussi bien dans l'*ekphrasis*, qui juxtapose les deux bûchers où meurent les filles de Mnesalce et d'Araxe, que dans le sonnet où la disposition en diptyque investit les quatrains, chacun racontant successivement les deux scènes de sacrifice, et chacun comportant le verbe « brusler » : « Les bruslant sur l'autel, pour se rendre propice / Le Dieu [...]. / [...] et les corps morts en un pareil feu brusle » (p. 620). Les deux éléments de l'antithèse sont ensuite réunis dans la 7^e épigramme : l'« ardeur » et le « chaud vouloir » d'Inde dans le 1^{er} quatrain sont conjurés à la fin du second tercet par l'action de la pierre qui rend « des ravisseurs la vigueur molle et froide ».

Au-delà de l'unité qu'elle forme avec les deux précédentes, la fable 7 présente par ailleurs une analogie de situation avec la fable 10 : tout commence par une faute qui consiste pour Inde comme pour le jeune Chios à s'approprier un bien de manière indue : la fille du roi Oxialce, les biens du roi Crésus. L'action malhonnête entre la poursuite du fautif par une troupe, et la fuite se solde par la noyade dans un fleuve :

Du vieil Pere Oxialce une troupe hastive
Poursuit le ravisseur : qui le pas viste alonge,
Et en fin dans Mausol, de peur se jette au plonge
Quand il sent faillir sa vistesse fuitive. (2^e quatrain de l'épigramme du fleuve Inde).

Comme il fuit chargé d'or d'une vistesse pronte,
Ja ja il se voit choir en la peine et la honte,
S'il ne devance tost la suitte qui le presse. (1^{er} tercet de l'épigramme du fleuve Chysoroas)

Les propriétés qui résultent de la métamorphose en pierre et en or sont paradoxales puisque c'est le voleur, Inde, qui devient une pierre garante de la vertu des vierges, et le voleur qui se mue en fleuve charriant à profusion le métal qu'il voulait dérober. Leur mort agit comme une sorte de rédemption, de conjuration du mal qu'ils ont commis de leur vivant.

Or leurs fautes respectives, la lascivité et l'avarice, sont fréquemment mises en relation dans les *Dialogues d'amour* de Léon L'Hébreu que Tyard traduisit en 1551 : ce sont deux formes d'amours intempérants et déshonnêtes. Ils font partie des maux qui frappent les hommes après le péché originel, « à savoir maintes cautèles et notices appartenantes à la lasciveté et avarice, de quoi ils étaient auparavant privés »⁸¹. Ils sont aussi les deux passions qu'incarne le dieu Cupidon, « dieu d'amour, dieu voluptueux, délectable et propre à la luxure » mais, au-delà du seul désir sensuel, « entendant par celui-ci la cupidité de richesses, qui est amour de l'utilité et profit qui rend les hommes légers, voire les fait quasi voler, pour acquérir des biens et des possessions ». La qualité mentionnée par Léon pour décrire les effets de la convoitise, la légèreté proche d'un envol, caractérise dans la 10^e fable Chios « s'assurant de sa legereté » malgré le poids de l'or qu'il transporte. On comprend qu'ici la légèreté est peut-être davantage qu'un élément narratif et peut revêtir une valeur symbolique, et qu'alors il en va de même pour l'entrave soudaine qui annule la vitesse de Chios et d'Inde et les pousse à se jeter dans le fleuve. Car si la légèreté correspond à l'élan du désir illicite, elle ne peut être qu'éphémère : d'après Léon L'Hebreu, la vivacité caractérise au contraire l'amour honnête alors que la lenteur est le signe de l'intempérance :

Par cettui [l'autre dieu Amour, jumeau de Cupidon] est signifié l'amour honnête et tempéré en toute nature d'acquisition : soit de chose corporelle utile ou de chose délectable [...]. Desquelles choses l'honnêteté gît en ce que l'amour soit plus ardent et véhément qu'il peut être : **et l'intempérance et déshonnêteté n'est autre que quand l'amour d'icelles choses est lent et lâche**⁸².

Les fables 7 et 10 fonctionnent comme les deux volets d'un même enseignement moral : cela est confirmé par la disposition similaire des deux tableaux correspondants. Les

⁸¹ Léon Hébreu, *Dialogues d'Amour*, traduction de Pontus de Tyard (1551), texte établi par Tristan Dagron et Saverio Ansaldi, introduction et notes explicatives de Tristan Dagron, Paris, Vrin, 2006, Dialogue III p. 246.

⁸² Dialogue III, p. 217-220.

instructions de Tyard sont claires : la juxtaposition des quatre plans est la même dans les peintures 7 et 10. Le plan le plus éloigné expose un contexte, de registre bucolique dans les deux cas : des fêtes bachiques dans la fable 7, avec des prêtres portant « quelques vases remplis de miel, les autres de lait, et les autres de vin ; et les autres tenant des chevreaux et des boucs » (p. 621), et la scène pastorale d'« Apollon gardant les bœufs sur le rivage d'un fleuve » dans la fable 10 (p. 626). Le plan suivant représente l'objet de la convoitise : « En un autre endroit seroit Damalcide, laquelle Inde forceroit » (fable 7 p. 621) ; « En un autre endroit de veue plus prochaine, seroit le palais de Croesus » (fable 10 p. 626). Dans ce même plan central, on voit aussi le roi effectuant un geste d'autorité : « Oxialce feroit un signe de commandement à quelques hommes armez d'arcs et de fleches, ou autres armes barbares » (fable 7) ; « un Roi accompaigné d'hommes, au devant de l'ouverture feroit signe, comme d'un commandement, pour faire prendre Chios » (fable 10 p. 627). Quant au premier plan, celui de la noyade, il vient confirmer que les deux séquences sont conçues selon un déroulement similaire :

et celle troupe suivroit le Jeune Inde, qui se verroit precipité, et se noyant dans le fleuve, duquel le cours seroit représenté roide et violent. (fable 7 p. 622)

[Chios] seroit suivi à la file, de plusieurs hommes courans : et faudroit qu'il fust chargé d'or, à la discretion du peintre tombant dans le fleuve. (fable 10 p. 626).

Les deux détails précisés par Tyard, l'aspect « roide et violent » du fleuve d'une part, et le chargement de Chios d'autre part, semblent aller dans le même sens, celui d'une forme de pesanteur, l'idée d'une entrave en opposition visuelle avec la vitesse suggérée par la scène de poursuite.

Entre l'histoire d'Inde et celle de Chios, les fables 8 et 9 consacrées à Narcisse et Hermaphrodite vont visiblement de pair, reliées par le thème de la gémellité. Elles sont centrées sur des figures mythologiques plus familières, bien que l'histoire de Narcisse telle que la présente Tyard ne soit pas la version la plus fréquente⁸³. L'amour réciproque de Narcisse et sa sœur, « cette couple belle » que le miroir de l'eau permet de réunir, et l'étreinte définitive d'Hermaphrodite avec la nymphe Salmace, servent de contrepoint aux deux histoires de rapt qui les encadrent. La situation d'équilibre qu'elles mettent en scène se dit par le polyptote qui, dans le sonnet 8, fait ressortir l'adjectif « semblable » :

De semblable beauté est ceste couple belle,

⁸³ Il préfère à celle d'Ovide qui, dans les *Métamorphoses*, campe un Narcisse amoureux de son propre reflet et mourant du fait de sa propre méprise, la version de Pausanias où Narcisse porte le deuil de sa sœur jumelle. Dans un cas Narcisse est aveuglé par un amour vain, dans l'autre il est trompé par son affection fraternelle et une ressemblance physique avec sa sœur.

Et semblable est le feu qui fait que l'un l'autre ayme, (Epigramme de la fontaine de Narcisse)

et par la figure de dérivation qui, dans le sonnet 9, rapproche à la rime la forme verbale « s'assemble » et l'adverbe « ensemble » :

Si faut-il qu'à jamais ton corps au mien s'assemble.
Soit ainsi (dit Venus) mais aussi vray sera
Que quiconque en ton fleuve, ô Salmace, entrera
Aura, comme vous deux, les deux sexes ensemble. (Epigramme de Salmace)

Alors que la séquence des fables 1 à 4 s'organisait selon un principe ostentatoire d'oppositions binaires, la séquence des fables 7 à 10 constituerait un chiasme que le spectateur ne pourrait véritablement déceler que rétrospectivement, d'abord dérouté par l'unité ternaire que forment les fables 5, 6, 7.

Toutefois, ce chiasme n'est pas un ensemble étanche et parfaitement clos sur lui-même au sein des *Douze Fables*. Les fables enchâssées invitent le spectateur à établir des liens avec d'autres fables ; ainsi la chute du sonnet de Narcisse présente un net écho lexical avec celle du sonnet de Selemne (fable 3), la fontaine du premier et le fleuve du second présentant la même propriété, celle d'apaiser « tout amoureux martyr » (p. 614). La fable 9 incite elle aussi à regarder vers la 3^e, qu'elle reprend sur un mode antithétique : Argyre est la nymphe inconstante qui repousse celui qu'elle a d'abord aimé ; au contraire Salmace est la nymphe qui enlace d'une indéfectible étreinte. Face à ces deux figures féminines opposées, les deux personnages masculins se ressemblent par leur beauté et leur jeunesse innocente :

En celle fleur des ans qu'une toison doree
Le menton et la joue à Selemne frisoit
[...]
De mainte Nymphé fut sa beauté desirée (Epigramme du fleuve Selemne p. 614)
A peine avoit seize ans, de la belle Venus
Et du Cyllenien la jeune et chère race, (Epigramme de Salmace p. 625)

Dans les deux cas, l'histoire se résout sur une intervention de Vénus qui modifie la nature des eaux.

Les effets d'analogie ou d'opposition dessinent donc des structures au sein du cycle mais ces structures sont brouillées et mouvantes car multiples et superposées à d'autres schémas qui les contredisent en partie⁸⁴. Ainsi, on l'a vu, la fable 7 peut aussi bien constituer le premier volet d'un chiasme sur l'intempérance, ou le 3^e élément d'un trinôme sur la chasteté composé par les fables 5, 6, 7. De la même manière, la fable 10 qui referme le

⁸⁴ Sur les effets d'écho d'une fable à l'autre et la structure globale qui peut s'en dégager, voir H. Marek, « Narcisse et Salmacis. Le thème de l'unité et de la diversité dans les Douze fables de fleuves ou fontaines de Pontus de Tyard », dans *Sources et fontaines du Moyen Age à l'Age baroque*, Actes du colloque tenu à l'Université Paul-Valéry 28-30 novembre 1996, Paris, Champion, 1998, p. 285-299, et *Le Mythe antique dans l'œuvre de Pontus de Tyard*, Paris, Champion, 2006, p. 257-315.

chiasme peut aussi fonctionner comme le premier élément d'une série de trois fables, 10, 11, 12, reliées par la question du deuil. La perte d'un ami et celle d'un fils rassemble les deux dernières fables. La fable 11 reprend de *l'Iliade* l'histoire de l'amitié entre les Troyens Rhésus et Strymon, qui poussa Strymon à se jeter dans un fleuve après la trahison dont mourut son ami. La fable 12 est centrée sur le deuil d'une mère, la reine égyptienne Garmathone qui vient implorer Isis. Les échos lexicaux entre les épigrammes respectives sont nets : les eaux du Strymon roulent une pierre, le pausilype, qui « [...] mise dans la main du plus desolé homme / [...] peut consoler un deuil inconsolable » (Epigramme du fleuve Strymon p. 629), tandis que Garmathone se présente à Isis « plaignant d'un deuil inconsolable » (Epigramme du lavatoire d'Isis p. 632).

Quel rapport entre ces deux fables et la 10^e ? Le fils de la reine explorée se nomme Chrysooroas, ce qui est aussi le nom du fleuve de la fable 10 et signifie étymologiquement : « qui charrie de l'or ». On est là face à une double anomalie. Lorsque Plutarque, dans le *De Fluviis*⁸⁵, raconte la légende du Nil et de la reine Garmathone, l'enfant mort s'appelle Chrysochoa : Tyard a donc légèrement modifié le prénom, qui renvoie ainsi au fleuve de la fable 10. La nomination du fleuve de la fable 10 constitue la seconde anomalie : dans la narration, Tyard raconte que Chios « se jetta dedans un fleuve, avec son or : dont le fleuve print son nom, dedans lequel depuis s'est toujours trouvé de l'or abondamment. » Pour que les choses soient cohérentes, il faut comprendre que l'antécédent de « dont » n'est pas Chios, mais l'or qui sombre en même temps que lui dans le fleuve. Pour la première fois dans les *Fables*, le fleuve ne tire pas son nom du personnage qui y meurt ou qui se métamorphose. De plus, contrairement à Plutarque qui, dans le *De Fluviis* (7.2) mentionne que le nom du fleuve se changea en Pactole, Tyard en reste à cette désignation-là, comme s'il tenait absolument à créer par le biais de l'onomastique une passerelle entre les fables 10 et 12. Ainsi, il y aurait identité entre le jeune homme, fils d'Apollon, qui meurt dans le fleuve Chrysooroas en Thessalie, et l'enfant qu'Osiris ramène des Enfers dans la fable 12. On voit se dessiner dans ces trois fables un cycle de mort et de résurrection, mais aussi de faute et de pardon, puisque le jeune voleur de la fable 10 est d'abord condamné et se noie pour échapper à « la peine et la honte » (Epigramme p. 627), tandis que l'enfant homonyme de la fable 12 est sauvé, donc gracié. Plus que la question du deuil, les fables 10, 11 et 12 seraient ainsi traversées par la question du vice et de certains moyens magiques pour en conjurer les dangers. La fable 10

⁸⁵ Le traité du Pseudo-Plutarque, traduit du grec en latin, fut publié à Paris par Charles Estienne en 1556 : *Plutarchi libellus de fluviis et montium nominibus*. En 1560, le texte fut également traduit par N. Conti. Pour une traduction française moderne, voir l'édition de Ch. Delattre sous le titre *Nommer le monde*, édition bilingue grec-français, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

met en scène le désir cupide de Chios, mais sa mort engendre des eaux mirifiques qui permettront à quiconque d'échapper à la pauvreté et à la vénalité qui l'accompagne. La fable 11 raconte « De l'espion Troyen la mal-caute malice » (Epigramme p. 629), c'est-à-dire la trahison de Dolon, mais la mort de Strymon donne lieu à une pierre qui permet, à défaut d'éradiquer toute forme de trahison, d'apaiser la douleur qu'elle peut répandre autour d'elle. Quant à la dernière fable, on constate que ce dont préservent les eaux du lavatoire d'Isis, à savoir la peur des « larves ombreuses », « des malins esprits » et des « chiens aboyans vainement à la Lune » (p. 632), peut aussi bien renvoyer aux esprits de l'au-delà qu'évoquer métaphoriquement une attitude très répandue parmi les hommes, la médisance et l'envie, autre sorte de « cautèle » qui viendrait ainsi former une série avec les deux précédentes, avarice et lâcheté.

L'envie et la calomnie sont un lieu commun à la fois du discours amoureux de Tyard et ses contemporains mais aussi de la poésie de ces années-là qui, dans le sillage de la *Deffence*, se représente comme une poésie militante, engagée contre l'ignorance et la médiocrité. Ainsi les médisants font l'objet de plusieurs sonnets des *Erreurs* ; les victimes en sont Pasithée et son amant. La métaphore des chiens n'y apparaît pas mais le qualificatif « mordante » oriente la représentation de l'envie dans ce sens⁸⁶. Ronsard, en 1552, dédie une ode à « Madame Marguerite » (V, 3) en remerciement du soutien que la sœur du roi lui a apporté dans sa querelle avec Mellin de Saint-Gelais. On y trouve cette fois la métaphore des chiens aboyant à la lune :

N'est-ce pas toy, Vierge tresbonne,
 Qui ne peult souffrir que personne
 Devant tes yeux soit mesprisé :
 Et qui tant me fuz *favorable*
 Quant par l'Envieux miserable
 Mon œuvre fut Mellinisé ?
 Lors qu'un blasmeur avec ses roles,
 Pleins de mes plus braves parolles,
 Et des vers qui sont les plus miens,
 Grinçoit la dent envenimée,
 Et aboyait ma renommée,
*Comme au soir la Lune est des chiens*⁸⁷ (v. 139-150)

La princesse Marguerite, elle aussi divinisée sous les traits d'une vierge, Pallas, remplit à l'égard du poète en bute avec les envieux le même rôle bienveillant et protecteur qu'Isis à l'égard de Garmathone terrorisée par les puissances infernales qui pourraient la dissuader de poursuivre sa quête et de ramener son fils à la lumière :

⁸⁶ Voir par exemple les *Erreurs amoureuses* de 1549, sonnet 47 (éd. cit. p. 123)

⁸⁷ Ronsard, *Le cinquième Livre des Odes*, 1552. Lm III p. 105-106).

Vien (dit Isis), descens dedans mon Lavatoire,
Et ne *crains* les horreurs de la region noire,
Pendant que tu auras ma *faveur* opportune. (p. 632)

Dans une ode philosophique publiée en 1552 à la suite du *Solitaire premier*, « Du Socratique », Tyard retranscrit la prière d'un disciple de Socrate et conclut que cet appel à la divinité permet au disciple de surmonter ses peurs et de dépasser l'entrave que représentent les bassesses humaines, et tout particulièrement la médisance dont Socrate fut une victime emblématique :

Ainsi les erreurs reprend
De l'humaine race ingrate,
Un disciple de Socrate :
Qui, *peu craintif, entreprend*
Des hauts secretz, qu'il apprend,
Comme son Daimon l'incite,
Guerroyer les vicieux,
Malgré d'Anite, et Melite,
*Le parler calomnieux*⁸⁸.

Il y aurait ainsi, dans les fables 10, 11, 12, une allégorie du dépassement du vice grâce à une force supérieure et bienveillante, accompagnée de la mise en scène d'une dialectique de la perte et de la consolation, de la faute et du salut, du péché et la grâce.

Il est difficile, malgré ce qui peut s'apparenter à des indices, de dégager avec certitude une compréhension de l'agencement du cycle et de l'enchaînement des fables. Un premier type de fonctionnement deux à deux, trop évident, est rapidement rompu. Des analogies et des échos appellent d'autres types de rapprochements, plus complexes. L'intelligence des fables est une intelligence des rapports mais ces rapports se ramifient et se densifient au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture du cycle. Dans cette perspective, le choix du nombre 12, multiple de 2, 3, 4, 6, permet de dessiner presque à l'infini des ensembles, des combinaisons, des croisements, des correspondances. « Douze : nombre dans lequel sont contenues les proportions parfaites, triples, doubles, autant et demy, et autant et tiers »⁸⁹.

3. Le texte et l'image

Pareille complexité n'est pas spécifique à l'ensemble conçu par Tyard pour Anet. La galerie François 1^{er}, par exemple, offre un tel écheveau d'allégories et de représentations imbriquées

⁸⁸ « Du Socratique », v. 118-126, *Livre de Vers lyriques*, éd. cit., p. 394-398.

⁸⁹ *Mantice*, p. 164.

qu'aucune ligne interprétative absolument satisfaisante n'en a encore été dégagée⁹⁰. A l'instar de l'inventeur du programme bellifontain, Tyard, en humaniste érudit, mobilise des fables très savantes et très variées pour proposer un décor saturé de références. De même que, dans la galerie François 1^{er}, les motifs et scènes périphériques insérés dans les encadrements viennent jeter sur la composition centrale un éclairage qui en modifie le sens, le nuancent, l'enrichissent en jetant des passerelles vers les autres travées, de même les tableaux et les sonnets imaginés par Tyard interagissent d'une manière toujours renouvelée, jamais systématique. Le résumé préalable du mythe, exposé au début de chacune des douze séquences malgré ses redondances avec l'*ekphrasis* et l'épigramme, permet de mieux mesurer ces effets de modulation, de décalage et de reprise entre sonnet et image, mais aussi d'une image à l'autre et d'un sonnet à l'autre.

Epigramme et peinture sont deux transpositions d'une même fable. Elles ont en commun de gommer les rapports de causalité et de temporalité, très précis dans le récit préalable, ou du moins de les rendre implicites par le recours à la juxtaposition des plans dans les tableaux, et à la parataxe dans les sonnets. Il s'agit de faire surgir, à la place, des rapports d'une autre sorte. On a eu précédemment un aperçu de la façon dont fonctionnent les sonnets vis-à-vis des tableaux dans le cas des quatre premières fables : ils suggèrent des rapprochements que l'image seule n'aurait pas suffi à établir. Entre la représentation de Bacchus sauvé par Clytorie du feu qui consume sa mère, et celle de Silène tiré de l'eau par une bacchante et un satyre hilares, entre Selemne mort montré du doigt par la nymphe juchée sur un triton, et Callirhoé agonisante au pied du bûcher où s'est jeté Corèse, le spectateur n'identifierait pas forcément des correspondances et des oppositions. C'est grâce aux sonnets qu'il décrypte les antithèses. Ainsi le sonnet n'est pas là seulement pour rappeler un contenu mythologique à un spectateur dont l'érudition serait défaillante, et l'image n'est pas là seulement pour illustrer une histoire racontée dans le sonnet. Le sens se dégage d'un va-et-vient entre l'image et le poème, et se complexifie par divers échos d'une séquence à l'autre.

Peinture et poème n'attirent pas l'attention exactement sur les mêmes éléments. Si on examine la première fable, on constate que, à la différence du récit préalable qui n'omet aucun des éléments du mythe, depuis la généalogie de Sémélé jusqu'à la ruse de Junon en passant par le rôle de la nourrice Béroë, le tableau sélectionne et met en évidence trois moments clés :

⁹⁰ Pour des propositions d'interprétation de ce cycle, voir D. et E. Panofsky, *Etude iconographique de la galerie François 1^{er}*, Brionne, Monfort, 1992 ; P. et F. Joukovsky, *A travers la Galerie François 1^{er}*, Paris, Champion, 1992, W. McAllister-Johnson, « Le Programme monarchique » dans *La Galerie François 1^{er} au château de Fontainebleau*, *Revue de l'Art*, n° 16-17, 1972, p. 153-164.

le bûcher où meurt Sémélé, l'apothéose de Jupiter et la métamorphose de Clytorie tenant Bacchus dans ses bras. Le tout est organisé selon un axe vertical (« un feu *tombant* du ciel » ; « un Jupiter, qui *remontant* au ciel, *jetteroit* un piteux regard sur elle » p. 610). Cette disposition assure l'impact visuel et dramatique de la représentation. Le sonnet apporte un commentaire sur les implications morales de cette configuration visuelle : il donne au foudroiement de Sémélé la double valeur d'un châtement (« Pour caresse amoureuse *indignement* cherchée » ; « receut la *peine dure* » p. 610) et d'une méprise tragique fondée sur l'interversion entre la « *caresse* amoureuse » espérée et « la plus *aigre* mort » reçue à la place. A cette tension entre la douceur désirée et la brûlure mortelle s'ajoute la simultanéité entre deux actes contraires, celui d'engendrer (« de Bacchus *accouchée* ») et celui d'anéantir (« Dans un feu *foudroyé* d'une tempeste obscure »). Finalement c'est l'enfant, « *mollement* lesché » par les flammes, qui reçoit la caresse et la douceur interdites à sa mère. De cette série de paradoxes ressort finalement l'idée d'une transmission du feu de Jupiter à Bacchus qui se fait par-delà la perte de Sémélé : « lui *laissant* quelque part de sa force et pointure ». Cet héritage divin que reçoit Bacchus, cette passation de pouvoir, est une interprétation que le sonnet confère à la disposition verticale du tableau. Par l'écho qu'il établit entre le vers « De ce feu sans dommage est mollement léché » et la devise de François 1^{er} qui accompagnait toujours l'emblème de la salamandre, « *Nutrisco et extinguo* », le sonnet confirme l'articulation étroite entre le cycle de Fontainebleau et celui d'Anet : la figure paternelle de Jupiter transmet à son fils le feu qui le caractérise, l'ardeur dont il brûle sans se consumer. Le feu assure la continuité d'un règne à l'autre, d'un décor à l'autre⁹¹.

Dans la cinquième fable, le tableau juxtapose deux plans qui correspondent à deux époques différentes : l'ambiance mignarde d'une scène familiale et paisible (« Phebus avec Ocyroe : et auprès d'eux leur petit Phasis » p. 618), puis l'ambiance funeste d'un meurtre tout juste perpétré, et associé à un suicide, une fois que Phasis est devenu adulte. Dans le sonnet, ces deux plans donnent lieu à deux quatrains. Entre les deux, le fleuve Arcture est un élément de continuité, tout en faisant ressortir le revirement tragique : dans le premier quatrain, il sert de cadre aux amours de Phébus⁹², alors que dans le second il sert de « sépulture » à Phasis. Le second quatrain resserre au maximum la tension par l'utilisation des synecdoques qui permettent de souligner la faute de la mère « D'un adultere bras [...]

⁹¹ L'hypothèse d'une allusion dynastique en ce début de cycle peut être confirmée par l'hommage que Bacchus, dans la fable suivante, rend à une autre figure paternelle, Silène : « Pere (jure Bachus) par les eaux Stygiales / [...] Ceste eau cy soit vineuse, et d'elle en ta memoire / S'enyvrent les devots de mes saints Bacchanales ». C'est bien de mémoire et de filiation qu'il s'agit ici et le serment à Silène correspond aussi à l'inauguration d'un nouveau règne sous le signe de la jovialité et de l'abondance.

⁹² « Phebus sentit Amour ardoir en sa pensee / Pour la belle Ocyroe auprès du fleuve Arcture », p. 618.

embrassée » puis le geste du fils « [...] d'un glaive vangeur l'ayant morte laissée » (p. 618). Dans les instructions données au peintre, Tyard insiste sur un aspect particulier : non seulement il « faudrait peindre un paysage hivernal », mais cette scène « pourroit être nocturne. Et représenteroit la face du Ciel aux régions de la plus Septentrionale elevation » ; suit la description de la configuration astrale que le peintre doit reproduire. Le sonnet ne s'attarde pas sur cet aspect, même s'il désigne la Scythie comme « celle Région, où la froide ceinture, / Se trace au bord du Ciel, par l'Ourse plus haussée ». Cette périphrase, prise isolément, permet de situer la fable dans un contexte de froid particulièrement rigoureux, exactement comme, dans l'Épigramme de Salmace, la périphrase « au temps que Phébus son plus long chemin trace » associe l'étreinte de la nymphe et d'Hermaphrodite à un contexte estival et riant. Considérée dans sa relation avec le tableau représentant l'histoire de Phasis, la périphrase prend une autre valeur. Le « paysage hivernal » d'abord prescrit au peintre serait un sème suffisant pour indiquer la froideur ; ce que rajoute la configuration céleste propre « aux régions de la plus *Septentrionale* elevation, ayant l'estoile *Polaire* verticale, et les autres estoiles des Ourses et autres figures *Septentrionales* » (p. 618), c'est l'idée qu'il ne s'agit pas seulement d'un froid saisonnier mais d'un froid perpétuel, intrinsèque, constitutif. Le sonnet va alors permettre, grâce à la disposition des adjectifs, d'associer cette froideur à la notion de chasteté et de continence. La notation climatique de « *froide* ceinture » est réinterprétée dans un sens moral lorsqu'il est question au premier tercet du « *froid* cœur » absolument intransigent à l'égard des amours illicites et dépravées. Par la rime, la froideur découlant de la configuration astrale est mise en parallèle avec le tempérament de Phasis « de *chaste* nature », tempérament qui se transforme ensuite en propriété physique d'une plante, le « *chaste* arbrisseau ». La fleur « Leucophile » que le spectateur aurait pu confondre avec un détail pittoresque du tableau (« croissant par le fleuve, comme les joncs par nos rivières »), devient ainsi révélatrice de la nature intègre, presque virginale de Phasis confronté aux dérèglements de l'adultère et du désir. Le jeune homme est, comme l'indique le nom de la plante, épris de blancheur et de pureté. Sans le sonnet, un spectateur mal averti aurait pu interpréter le tableau comme la représentation d'un matricide et ne voir en Phasis que le meurtrier de sa mère, ce qu'il est en effet mais le sonnet occulte largement cette dimension. En s'achevant sur l'idée de larcin, (la plante permet de garantir à un époux « Que jamais sa Venus ne sera desrobée » p. 619), le sonnet désigne dans le tableau le personnage « fuyant et se sauvant à cachette » (p. 618) comme le véritable coupable. Le fauteur de trouble, la source du désordre, ce n'est pas le jeune homme qui se précipite dans le fleuve pour expier son crime mais celui qui a été pris en flagrant délit d'adultère. La mention de la saison

printanière, dans le dernier tercet, comme période d'efficacité de la plante, a de quoi surprendre après tant d'insistance sur l'hiver et le froid ; elle souligne *in fine* que le geste de Phasis contre sa mère n'est ni monstrueux ni contrenature mais qu'il est au contraire étroitement lié avec une forme de régulation des rythmes naturels.

Il arrive que la description pour la peinture insiste sur un détail qui ne figure absolument pas dans le sonnet, et dont on comprend difficilement l'importance et la symbolique. C'est le cas dans la fable 3. Le sonnet est centré sur le pathétique de la mort de Selemne victime de la cruauté de la nymphe Argire. La dimension pathétique ressort notamment de la désignation de Selemne sous le terme de « pauvre » qui alterne avec les épithètes négatives conférées à Argire dont le pouvoir de séduction est tel

Que la liberté fut au *pauvre* empiree.
Elle estait (*l'inconstante*) en peu de temps sa flame
Quant plus plus le *pauvre* la sent croistre en son ame :
Elle *ingrante* se rit de ce dont il soupire. (Epigramme du fleuve Selemne p. 614)

Une tension s'établit ainsi, soutenue par l'utilisation des comparatifs de gradation (« empiree », « plus plus ») ; la gradation cesse lorsque la douleur atteint son point culminant noté par l'adjectif « soul » et son dérivé verbal dans le dernier tercet (« Luy enfin *soul* d'aymer, de vivre aussi se *soule*. »). La construction en chiasme et l'adverbe « enfin » marquent le moment où la tension, parvenue à son comble, se dénoue simultanément ; un équilibre est restauré par l'action bénéfique de Vénus venant compenser la cruauté de la nymphe. Telle qu'elle est retranscrite dans le sonnet, la fable du berger Selemne et de la nymphe Argire apparaît emblématique de l'aliénation amoureuse causée par un désir qui se heurte à l'indifférence et à la cruauté. C'est dans ce même sens que Tyard l'emploie dans le *Troisième Livre des Erreurs amoureuses* paru en 1555. Dans le sonnet 17, Pasithée est ainsi interpellée :

N'imite, hélas, la Nympe aux froides eaux,
La trop fragile, et peu constante Argire.
Si ton desir ne veut au mien répondre,
Tu me verras, comme Selemne, fondre
Et mes deux yeux s'escouler en riviere :
Où tout Amant delaissé de sa Dame,
Venant noyer son amoureuse flame,
Recouvrera sa liberté premiere⁹³.

Il s'agit d'un sonnet pétrarquais où la représentation sublimée de la dame, avec ses métaphores attendues (les yeux comme « deux Zaphirs », les lèvres assimilées à des coraux) appelle en miroir la métamorphose de l'amant dont les « deux yeux » se dissolvent en une

⁹³ *Œuvres complètes*, éd. cit. p. 329

« rivière » antithétique des « deux brillants flambeaux » mais réactivant le motif du corail. C'est un semblable amour sans réponse que déplore l'épigramme du fleuve Selemne, à ceci près qu'Argire reprend au jeune homme des faveurs qu'elle lui a d'abord laissé goûter. Dans cette optique, on comprend mal ce qu'apporte l'élément qui prévaut dans le tableau : un triton auquel Tyard consacre les trois quarts de sa description pour le peintre. Que vient faire cette créature qui tient à la fois de la grenouille, de l'homme, de la bête sauvage, du poisson, du coquillage, du dauphin ? S'agit-il d'une sorte d'abrégé de la création et de la fécondité de la nature ? Il est pourtant associé à la nymphe responsable de la mort d'un jeune homme qui semblait le vivant symbole de la saison printanière, d'une jeunesse apollinienne et prometteuse : « En celle fleur des ans qu'une toison doree, / Le menton et la joue à Selemne frisoit » (p. 614). Ce triton est mentionné comme une référence littéraire, une citation de « Pausanias en sa Beotie ». L'histoire de Sélemne et Argire est en effet tirée de la *Description de la Grèce*. Mais Pausanias la mentionne dans le chapitre XXIII du livre VII consacré à l'Achaïe. Il n'y est pas question d'un triton, dont la description intervient deux livres plus loin, au chapitre XXI du livre IX sur la région de Béotie. Tyard a donc rassemblé deux moments du livre de Pausanias et rapporté à l'histoire d'Argire un triton qui n'en faisait pas partie initialement. Dans les observations sur la Béotie, la description du triton et, plus largement, l'ensemble du chapitre XXI, constitue une digression entre les chapitres XX et XXII tous deux consacrés aux alentours de Tanagre, une parenthèse amenée par la mention d'une statue de triton dans un temple de Tanagre. Le triton inaugure alors une énumération d'animaux extraordinaires et hybrides annoncés dans le titre du chapitre : « Tritons. Taureaux éthiopiens. Alcé. Martiora ou Androphage. Serpents ailés. »

J'AI vu parmi les curiosités de Rome un autre Triton, qui n'est pas aussi grand que celui des Tanagréens. Ces Tritons ont la forme suivante : ils ont sur la tête une chevelure semblable à l'ache des marais, tant par la couleur que parce que vous ne sépareriez pas facilement un cheveu de l'autre. Le reste du corps est couvert d'écailles minces et rudes comme une lime. Ils ont des branchies au-dessous des oreilles, un nez d'homme, mais la bouche beaucoup plus large, avec des dents de bêtes féroces ; leurs yeux sont vert de mer, à ce qu'il me semble ; ils ont des mains, des doigts et des ongles qui ressemblent à l'écaille supérieure des huîtres ; sous la poitrine et sous le ventre ; au lieu de pieds, sont des nageoires pareilles à celles des dauphins⁹⁴.

La description de Tyard suit d'assez près celle de sa source grecque. Et il est intéressant qu'il ait sélectionné, dans un autre livre que celui dont il tire sa fable, un animal qui est associé à Bacchus et à l'ivresse :

⁹⁴ Pausanias, *Description de la Grèce*, La Béotie (Livre IX), chapitre XXI, 1. (Trad. M. Clavier, 6 volumes, Paris, 1814-23).

Il y a dans le temple de Dionysos une statue de ce dieu qui mérite d'être vue ; elle est en marbre de Paros ; c'est un ouvrage de Calamis. Une chose encore plus merveilleuse est le Triton qu'on y voit. Il existe deux traditions sur ce Triton ; suivant la première qui est la plus pieuse, les femmes les plus considérables de Tanagre, célébrant les mystères de Dionysos, descendirent à la mer pour se purifier ; pendant qu'elles se baignaient, ce Triton fondit sur elles; ces femmes alors invoquèrent le secours de Dionysos, qui entendit leur prière et vainquit le Triton ; [5] la seconde tradition est moins imposante que la première, mais elle est plus vraisemblable. On dit qu'un Triton épiait tous les bestiaux qu'on conduisait à la mer et les enlevait ; il attaquait même les petits bâtiments. Les Tanagréens, pour s'en délivrer, mirent sur le bord de la mer un vase rempli de vin ; le Triton s'approcha aussitôt, attiré par l'odeur, et ayant bu, il s'endormit étendu sur la plage ; alors un Tanagréen lui coupa la tête avec une hache. C'est pour cela qu'il n'a point de tête ; et comme ce fut l'ivresse qui le livra, on attribue sa mort à Dionysos⁹⁵.

En se reportant à la source qu'indique Tyard, on voit se dessiner la logique qui a peut-être présidé au choix de la fable de Sélemne et Argire et à son emplacement à cet endroit-là du cycle. Le triton de Pausanias fait figure d'indice. D'après Pausanias, le triton était un fléau venu de la mer qui empêchait les rituels de purification ; c'était donc une forme de souillure et une persécution dont Dionysos a délivré les habitants. Il y a là quelque chose qui se situe à l'opposé de ce qui est mis en scène dans la fable suivante de la fontaine Callirhoé :

Denis à la prière de son prestre, envoya sur son peuple Calydonien une si grande et miserable maladie, qu'ils estoient tous elangourez, et comme gens yvres, transportez d'esprit. (p. 615)

Dans un cas, l'ivresse envoyée par Dionysos au triton est salutaire puisqu'elle permet de délivrer le peuple de Tanagre d'une créature nuisible ; dans l'histoire de Coresus et Callirhoé, l'ivresse envoyée par Dionysos est un châtement et doit être conjurée par un sacrifice réparateur.

De la seconde tradition mentionnée par Pausanias à propos du triton, Tyard semble avoir retenu le motif du bétail confronté à la malveillance de l'animal marin. Les bœufs sont mentionnés dans la description du tableau, qui doit montrer « Selemne mort, et presque transformé en fleuve, auprès duquel paistroit un troupeau de bœufs et d'autre betail » (p. 614), ainsi que dans le sonnet qui situe les amours de la nymphe et du jeune homme dans un contexte pastoral, « Quant aux pastis herbus ses beufs il conduisoit ». Au premier abord, c'est un détail qu'on ne remarque pas forcément parce qu'il semble découler directement de la fonction de Selemne, un berger. Mais à la lumière du passage de Pausanias auquel Tyard fait référence, on voit apparaître une opposition entre deux types de créatures, l'une surgie de la mer, inquiétante par son hybridité et particulièrement menaçante (dans la lignée de Pausanias, Tyard mentionne ses « dents comme une beste brute » p. 613), et les bœufs, animaux terrestres, domestiques, familiers et placides. Ainsi le triton aux dents féroces ne vient pas

⁹⁵ Pausanias, *ibid.* chapitre XX, 4-5.

seulement surenchérir sur la cruauté de la nymphe qui le prend à témoin de la mort de Sélemne et en fait le complice de sa moquerie cruelle. Créature à la fois mignarde⁹⁶ et monstrueuse, sorte de dragon des mers « revestu d'une escaille aspre » (p. 614), il vient attirer l'attention sur le heurt et la confrontation entre un univers marin et un univers pastoral, entre l'eau et la terre, entre la vivacité et la lenteur. Il se peut aussi que les bœufs de Sélemne tirent leur sens non pas de leur rapport d'opposition avec le triton, mais de leur récurrence dans l'ensemble du cycle : le troupeau de Sélemne succède à l'âne de Silène. Faut-il y voir un écho à la promesse de Bacchus ainsi formulée dans le sonnet :

Pere (jure Bacchus) par les eaux Stygiales
Jamais aucun bestail icy ne viendra boire :
Ceste eau cy soit vineuse, et d'elle en ta *memoire*
S'enyvrent les devots de mes saints Bacchanales. (Epigramme de la fontaine d'Andre
p. 613)

Dans un cas, le bétail est exclu d'une fontaine devenue sacrée et vouée à un rituel de commémoration. Dans la fable suivante, le bétail est associé à la métamorphose consolatrice du jeune homme en fleuve d'oubli. Il y a là un effet de contrepoint. Les bœufs apparaissent aussi dans la fable 10, associés à la déchéance d'Apollon condamné à garder les bœufs du roi de Thessalie, et à la pauvreté que son fils va chercher à fuir. En outre, on retrouve indirectement le motif du troupeau dans la fable 5 où il est question de la constellation du bouvier, le fleuve Arcture « tirant sa dénomination de l'Estoile qui est entre les jambes de Bootes, constellation Septentrionale » (p. 617). Quel sens donner à ce type de détail ? Les bœufs ont-ils à chaque fois la même valeur ? Sont-ils liés ? Faut-il y voir une récurrence purement fortuite ou au contraire des signes dispersés à l'attention d'un destinataire averti ? A moins qu'ils ne soient présents simplement pour situer les personnages du décor dans un âge de l'humanité marquée par le pastoralisme, c'est-à-dire une humanité d'après la chute ou d'après l'Age d'or, mais pas encore complètement corrompue ni séparée d'une nature habitée par les divinités.

4. Le voile chatoyant des fables

Si Pontus de Tyard a mis en exergue le triton dans sa description alors qu'il ne joue aucun rôle dans l'histoire de Sélemne et Argire, c'est parce qu'il a vu dans ce que raconte Pausanias à son sujet le moyen de rapprocher cette fable de celles qui l'environnent dans le cycle, et de

⁹⁶ Voir les « petits ailerons », les « petites coquilles » qui recouvrent ses mains, « le reste du corps finissant en forme menue et gresle ».

lui donner une valeur autre que sa seule signification amoureuse. Le lien établi par Pausanias entre le triton et Dionysos légitime la place de la fable d'Argire au sein d'un premier groupe de fables se rapportant toutes à Bacchus et à la thématique de l'ivresse. Mais ce rapprochement se fonde uniquement sur un implicite et ne fonctionne que si le spectateur est un érudit, un lettré qui connaît ce que dit Pausanias sur le triton. Sans cette connaissance préalable, le triton n'a qu'une valeur ornementale. Relié à cette connaissance, il acquiert une fonction mémorielle : il est un élément que Tyard extrait de la tradition mythologique et qui, projeté au premier plan, va cristalliser comme une métonymie un ensemble de références et de significations possibles. En ce sens, il est emblématique du fonctionnement général des *Douze fables*.

Sonnet et tableau offerts simultanément au spectateur n'ont pas une fonction strictement narrative mais invitent à un parcours qui tient à la fois du recueil d'emblèmes et d'un *ars memoriae*. L'intérêt n'est pas de dérouler une histoire ; on n'a pas affaire à un récit. Il s'agit de disposer, dans l'espace très resserré de l'image et du sonnet, des vignettes, des signes qui vont immédiatement faire revenir en mémoire les éléments clés d'un arrière-plan mythologique déjà connu, au moins vaguement. Chaque tableau, chaque sonnet est la version condensée de cet arrière-plan, de cette tradition, et en synthétise tout le potentiel de signification. Sous deux formes différentes, le sonnet et l'image accomplissent la fonction que Léon L'Hébreu, dans ses *Dialogues d'amour*, assigne au mythe de manière générale. A Sophie qui s'exclame, après avoir entendu le commentaire du mythe de Persée et la Gorgone : « C'est une chose admirable pouvoir mettre en si peu de paroles d'une histoire tant de sens pleins de vraie science », Philon confirme que « rien n'est plus utile à la conservation des choses en la mémoire que la *brièveté*, faite exprès avec un tel artifice qu'au souvenir d'un cas historial, tous les sens doctrinaux enclos dessous revinssent en mémoire »⁹⁷. Telle est la fonction du triton et plus généralement de chacune des douze fables : d'un fragment (telle scène, tel détail) va naître le souvenir d'une histoire qui va se recomposer dans le va-et-vient entre sonnet et image pour convoquer, au-delà de la simple narration, une série de sens possibles.

Tyard est tributaire à cet égard d'une conception, héritée des spéculations néoplatoniciennes, de la fable envisagée comme potentialité de significations multiples⁹⁸. Il avait pu notamment se familiariser avec cette herméneutique des fables en traduisant les

⁹⁷ *Dialogues d'amour*, éd. cit. p. 180.

⁹⁸ Voir T. Chevolet, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, « Jeux de voiles » p. 135-167.

Dialogues d'amour de Léon l'Hébreu. Issu de la communauté juive expulsée d'Espagne à la fin du XV^e siècle, installé en Italie, nourri des considérations kabbalistiques aussi bien que de la philosophie des académies, Léon l'Hébreu fit paraître son texte en italien en 1535 ; l'ouvrage fut reçu dans les milieux intellectuels comme un véritable manifeste des théories néoplatoniciennes, dans la lignée de Marsile Ficin. Au cours des trois dialogues, le personnage de Philon est plusieurs fois amené à développer pour son interlocutrice, Sophie, des analyses allégoriques extrêmement denses sur de nombreux mythes grecs et certains passages de la Bible. Le principe est celui de la stratification :

Les anciens Poètes n'ont caché souz leurs poétiques escrits une seule mais plusieurs intentions, qu'ilz appellent sens : car premierement au sens **litteral** comme escorce interieure ilz descrivent l'histoire de quelque personne avec ses façons & gestes notables & dignes de memoire: apres en celle mesme fiction ilz mettent, comme plus interieure escorce & prochaine de la moelle, le sens **moral** utile à la vie active des hommes, approuvant les vertus & blasant les vices. En oultre, souz ces mesmes paroles ilz couchent quelque vraye intelligence des choses **naturelles**, ou **celestes**, astrologales ou **theologiennes** : & quelquefois souz une mesme fabuleuse narration sont deux voire trois scientifiques sens compriz, comme les moelles du fruit dessouz l'escorce, lesquelz sens moelleux sont nommez allegoriques⁹⁹.

Si on examine les explications allégoriques que Philon dévoile à Sophie sur des mythes dont la structure semble voisine de ceux représentés dans les *Douze fables*, on se rend compte qu'il est difficile de trouver des clés ou une méthode fixe et univoque, transposables d'un mythe à l'autre. Prenons par exemple la fable d'Apollon amoureux de Daphné qui s'obstine à le fuir et se transforme finalement en laurier pour lui échapper, grâce à l'aide de son père le fleuve Pénéée. De là vient le fait que le laurier est une plante associée à Apollon et, partant, à la poésie. D'un amour non réciproque naît une métamorphose et une propriété qui demeure attachée au résultat de la métamorphose en souvenir de la situation originelle. On est proche des fables 3, 4, 7, 9. Philon en donne à Sophie une première interprétation d'ordre moral, mais relativement vague et pouvant concerner tout le répertoire de la mythologie grecque : « Par ceci est manifesté combien est grande et universelle la force de l'amour atteignant jusques au plus hautain et puissant dieu de tous les célestes ; à savoir le Soleil ». De cette assimilation entre Apollon et le Soleil découle une interprétation naturelle plus précise sur les rapports entre le Soleil et l'humidité incarnée par Daphné :

Apollon aima Daphné fille du fleuve Pénéée, c'est-à-dire l'humidité nature de la terre procédante des fleuves qui passent par icelle : laquelle est tant aimée du Soleil qu'il envoie en elle ses rais ardents tâchant de la tirer à soi, et l'exhalant en vapeurs : la fin de laquelle exhalaison, peut-être, n'est autre chose que la nourriture des célestes. Car les poètes tiennent que les célestes se nourrissent des vapeurs qui montent de l'humidité du globe de la terre : *Mais étant encore ceci métaphorique*, il est à entendre que le Soleil et les astres

⁹⁹ *Dialogues* p. 176.

soient principalement maintenus en leur propre office, qui est de gouverner et soutenir le monde inférieur et conséquemment tout l'univers, moyennant l'exhalation des humides vapeurs, et pource aime le Soleil l'humidité pour la convertir à son besoin : mais elle fuit le Soleil, à cause que naturellement tout chose fuit ce qui la consomme : et pour autant les rais solaires font pénétrer l'humidité par les pores de la terre, la faisant fuir de la superficie dont le Soleil la résout : et quand elle est déjà dedans la terre, ne pouvant plus fuir du Soleil, se convertit en arbres et en plantes avec l'aide et influence des dieux célestes générateurs des choses, et avec l'aide des fleuves qui la restaurent, secourent et délivrent de la persécution et compréhension du Soleil.

La fable d'Apollon et Daphné serait la représentation imagée du processus de génération à l'œuvre dans la nature et commandé par l'action des astres, en particulier la chaleur du soleil. Dans la même optique, on pourrait chercher à substituer, dans les *Fables*, à Bacchus et Apollon le soleil, aux nymphes aquatiques l'humidité, ou peut-être la lune, aux liens de filiation des processus d'engendrement naturel, aux liens amoureux des rapports d'attraction ou de répulsion entre éléments, ou entre les astres et la végétation, ou plus généralement entre le monde céleste et le monde inférieur, suivant que les personnages sont des mortels ou des dieux. Pourtant, ce genre de systématisme n'aboutit à rien de décisif tant les possibilités de figuration d'une même instance ou d'un même processus sont variables et étendues.

Ainsi, la puissance générative à l'œuvre dans la nature peut être aussi bien figurée, dans les exposés de Philon, par Pan à la poursuite de Syrinx que par la naissance de Vénus après l'émasculatation d'Ouranos par Saturne. Philon énonce successivement les deux mythes, sans pour autant s'arrêter sur leurs redondances ni sur leurs contradictions. Pan apparaît comme une figure du cosmos dans son entier, réunissant le monde inférieur et les sphères célestes : « Pan (signifiant « tout », en grec) est la nature universelle ordonnante de toutes les choses mondaines : et ses deux cornes dressées jusques au ciel, les deux pôles arctique et antarctique »¹⁰⁰. Ses caractéristiques physiques, suivant le principe de l'analogie entre microcosme et macrocosme, dessinent une sorte de géographie cosmique. Elles présentent un certain nombre de similitudes avec la description de Silène dans la 2^e fable :

La peau *marquée et tachée en maints endroits* signifie la huitième sphère pleine d'étoiles. La face ignée et ardente nous représente le Soleil, avec les autres planètes qui sont sept, comme encore les organes de la face sont pareil en nombre, deux yeux, deux oreilles, deux ouvertures du nez et la bouche : qui signifie, comme nous avons dit, les sept planètes. Les rais du Soleil et des sept planètes qui descendent pour faire toute génération et mixtion au monde inférieur, sont entendus par les cheveux et barbe longue pendante sur la poitrine. Les membres bas, rudes et grossiers, sont les éléments et les corps inférieurs, rudes et grossiers eu égard à la petitesse des célestes. Les pieds de chèvre représentent les pieds, mouvement et transformations du monde inférieur, qui (ainsi que la chèvre désordonnement saute ores ici, ores là de travers sans tenir droit chemin), fait ses transmutations, desquelles impolies et rudes ordonnances les corps célestes sont privés.

¹⁰⁰ *Dialogues d'amour*, p. 207-208.

Quant à Syrinx poursuivie par Pan, c'est-à-dire l'univers, le cosmos, elle est « la vierge pure et non corrompue, c'est-à-dire l'ordre stable et incorruptible des choses mondaines : car nature aime et suit le meilleur et le plus parfait ». Syrinx, contrairement à Daphné dans l'allégorie précédente, n'incarne pas une instance naturelle comme l'humidité, mais illustre plutôt une aspiration de la nature, le principe abstrait qui régit le fonctionnement cosmique : tendre vers la perfection et l'éternité. Sa fuite permet d'expliquer pourquoi cette éternité est refusée au monde inférieur, terrestre, et réservée aux sphères célestes :

mais elle fuit pource que ce monde est inférieur et instable, et tant inordonnément muable avec pied de chèvre. La fuite de la vierge fut arrêtée du fleuve Ladone, qui signifie le ciel (courant comme fleuve continuellement) auquel est arrêtée l'incorruptible stabilité fuyante les corps générables du monde inférieur.

Dans l'histoire de Daphné et Apollon, dont le schéma actantiel est pourtant très proche, le fleuve adjuvant, Pénée, renvoyait à l'humidité des rivières venant compenser le processus d'évaporation et permettre la croissance des plantes. Ici, le fleuve, non plus adjuvant mais opposant à la fuite de la nymphe, se rapporte au ciel, métaphore inattendue puisque l'écoulement fluvial est traditionnellement une image de la mutabilité des choses terrestres et du temps corrupteur. C'est pourquoi Léon L'Hébreu prend soin de se justifier en détail :

Car combien que le ciel par son continuel mouvement local soit continuellement instable, cette instabilité est ordonnée et sempiternelle vierge sans corruption, et ses déformités et divers mouvements sont par une ordonnée et harmonieuse correspondance [...] les chalumeaux des cannes du fleuve en quoi fut Syrinx transformée.

Léon l'Hébreu ne retient de la symbolique du fleuve que le mouvement, pas la corruption ni l'érosion du temps. Et la parfaite stabilité de l'éternité incarnée par Syrinx s'exprime par la musique des sphères célestes, justifiant ainsi la métamorphose en flûte.

Dans le mythe de la naissance de Vénus, le monde terrestre, sublunaire, représenté précédemment par les membres inférieurs de Pan, est métaphorisé par la mer :

Saturne, c'est le temps portant, par le moyen de Vénus, génération du ciel en *ce monde inférieur, qui est appelé mer à cause de la sienne continuelle mutation* d'une en autre forme, avec la continuelle génération et corruption, ce qui doit être entendu par l'incision des génitoires : car moyennant la corruption se fait en ce monde la génération. Aussi que la propre nature de Saturne est de corrompre, et celle de Vénus d'engendrer : cette est cause de la naissance, et celui cause de la mort. Ainsi donc Saturne avec sa faux (de laquelle il détruit et corrompt tout) tailla les génitoires du Ciel, son père, et les jeta en *cette mer mondaine* font fut engendrée Vénus donnant aux inférieurs une vertu générative, mêlée avec la puissance corruptible par l'incision desdites génitoires du Ciel.

Il faut donc se montrer prudent pour interpréter une fable dont les ressorts ne sont pas explicités comme le fait Léon l'Hébreu. De même qu'un fleuve peut renvoyer à lui-même, à l'action générale des rivières, ou alors métaphoriser le ciel, de même la mer peut représenter

l'étendue marine en soi, par opposition à la terre, ou au contraire fonctionner comme métaphore du monde terrestre mouvant et instable. En outre, les sens sont réversibles :

Finale­ment, elle [Vé­nus] nage en mer, pource que l'amour gé­né­ratif *s'étend par tout ce monde*, qui continuel­le­ment est muable comme mer : *ou, non impertinemment*, pource que l'amour rend les amants sans repos, *inconstants*, douteux, vacillants, troublés et tempestatifs comme la mer.

L'association de Vé­nus avec les flots fonctionne aussi bien comme une image d'universalité que de discontinuité et d'intermittence, selon qu'on se place dans une perspective morale ou « scientifique ». Les deux aspects sont également recevables, et peu importe visiblement qu'ils se fondent sur des connotations divergentes au lieu du strict parallélisme sémantique qu'on pourrait attendre. Il ne s'agit pas exactement de superposition des sens, mais plutôt de reflets variés émis par une même source narrative, de lumières chatoyantes plutôt que de stratification et d'un jeu d'équivalences à différents niveaux. Le sens moral et le sens scientifique peuvent obéir à des logiques interprétatives différentes, mais ils sont aussi indissociables et indépendants que les deux faces d'une même feuille. C'est ce qu'affirme Philon à propos de l'histoire de Mars et Vé­nus surpris en plein adultère : « L'allégorie en est non seulement scientifique, mais aussi très utile, démontrant que l'excessive lasciveté charnelle endommage et *empire* toutes les puissances et vertus, et énerve les forces du corps humain. » Dans cet ensemble d'interprétations sur la figure et l'action de Vé­nus, on trouve des échos avec la 3^e des *Douze fables*, placée sous le patronage de Vé­nus ; cela incite à en reconsidérer les hypothèses de sens. Argire « sortant de la mer » pourrait être un avatar de la déesse. Son action qui semblait funeste pour Sélemne pourrait, dans une perspective physique, être en fait l'allégorie de « l'amour gé­né­ratif » indissolublement lié à la corruption des êtres. Argire serait alors la figuration de cette coexistence de la vie et de l'anéantissement qui caractérise la nature sublunaire. La mer ne serait pas, dans ce cas, à comprendre dans une opposition avec la terre mais comme l'image de la mutabilité terrestre. Ce qui n'empêcherait nullement de lire l'inconstance de la nymphe dans un sens moral, et le tragique destin de Sélemne comme un avertissement sur les dangers de la sensualité, piège par lequel « la liberté fut au pauvre *empiree* ». Dans un cas Argire incarne une puissance de vie, un processus qui simultanément fait croître et dépérir ; dans l'autre elle est un danger redoutable.

Les détours interprétatifs que Philon met en œuvre dans les *Dialogues* sont parfois tellement sinueux qu'ils peuvent autoriser toutes les élucubrations ; ils ne constituent donc qu'un modèle incertain et risqué, sans garantie. Mais ils montrent en tout cas que tout peut faire sens, même le moindre détail passé d'abord inaperçu ; qu'un même élément peut faire

sens dans des directions différentes, à partir de connotations opposées ; qu'inversement un même sens peut être figuré mythiquement par des personnages ou des motifs très différents. Léon l'Hébreu, par la voix de Philon, admet d'ailleurs que le décryptage des fables implique des approximations et des variations importantes, des possibilités d'interprétations multiples et fluctuantes. Ainsi au sujet des amours de Junon et de Jupiter :

et selon l'allégorie aucuns entendent par Junon l'eau et la terre, et par Jupiter l'air et le feu : d'autres mettent Junon pour l'air, et Jupiter pour le feu, entre lesquels il semble avoir fraternité et conjonction. Encore de plusieurs est Junon prise pour la lune, accommodant la fable d'elle chacun à son opinion¹⁰¹.

Peu importent les variantes et les contradictions : on n'est pas dans un discours scientifique au sens actuel du terme. Pierre Hadot parle d'une « physique poétique » qui se prolonge de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, par le biais des néoplatoniciens :

Les néoplatoniciens seront évidemment fidèles à la tradition platonicienne qui considère la Nature comme une réalité dérivée, inférieure, sensible et, à cause de cela, difficilement connaissable. Proclus répétera plusieurs fois que la *physiologia*, l'étude de la *phusis*, est une *eikotologia*, un discours vraisemblable. Qu'il s'agisse des corps terrestres, soumis au devenir, ou des corps célestes, nous devons nous contenter de l'approximatif, parce que nous sommes logés bien loin et bien bas dans l'univers¹⁰².

C'est seulement à partir du 17^e siècle que la science cherchera à se constituer en science exacte, à expliquer les phénomènes physiques par des modèles mathématiques vérifiables empiriquement grâce à l'observation et l'expérience. Dans l'Antiquité et encore à la Renaissance, la physique est un discours conjectural et non une pratique expérimentale. C'est pourquoi la vraisemblance prime sur la vérité : un même phénomène observable peut générer plusieurs explications qui sont toutes recevables, pourvu qu'elles soient vraisemblables, c'est-à-dire cohérentes et en accord avec ce qui est perçu par les sens. C'est ce qui légitime la diversité des fables et des allégories autour d'un même sujet.

Dans une conception néoplatonicienne du monde, dont Léon l'Hébreu se fait le relais, et avec lui son traducteur, le discours mythique sur la nature est d'autant plus acceptable qu'il coïncide parfaitement avec son objet. Qu'elle soit désignée comme une écorce, ou comme un voile, l'allégorie mythologique est comprise comme l'enveloppe d'une vérité inaccessible hors de ce truchement, car dépassant les capacités cognitives de l'homme. Or, une enveloppe, c'est aussi ce qu'est la nature elle-même, en tant que réceptacle des réalités invisibles qui ont chu dans la matière. A défaut d'apporter une connaissance directe

¹⁰¹ *Dialogues d'amour* p. 219.

¹⁰² Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris, Gallimard, « NRF essais », 2004, p. 171.

et totale de la nature, la fable est, au même titre que les rites et les mystères, un moyen mimétiquement approprié pour entrevoir les secrets de la nature¹⁰³.

Ainsi, l'inscription du temple d'Isis dans la 12^e fable, « Nul n'a jamais soulevé mon voile » peut être comprise à plusieurs niveaux : elle peut certes être reçue comme une variante de l'aphorisme d'Héraclite, « La Nature aime à se cacher » : dans ce cas, à la féminité chaste et mystérieuse de Diane se superposerait une allégorie de la nature, dont Pierre Hadot rappelle que la déesse Isis était une personnification courante¹⁰⁴. Mais on peut aussi la comprendre comme une désignation des fables elles-mêmes, de leur rôle de voilement/dévoilement à l'égard des mystères du monde ; le voile multicolore renverrait à leur inépuisable diversité. Cela confirmerait le caractère réflexif de cette 12^e fable qui, d'une part, contient en abyme la représentation du cadre où s'inscrit le cycle dans son entier mais, en outre, désignerait l'ensemble des fables comme un dispositif recherchant le mystère tout en invitant au décryptage. De la naïve Sémélé qui meurt d'avoir voulu voir Jupiter tel qu'en lui-même, sans aucun écran entre elle et la divinité, à Narcisse l'exploré qui conjure la disparition de sa sœur grâce au miroir de l'eau, jusqu'à Isis l'initiée et initiatrice qui dissimule des secrets sous son voile chatoyant, le décor de Pontus de Tyard suggère une révélation ou du moins un accès à la connaissance à laquelle la fable doit servir de propédeutique, sans quoi elle demeure inaccessible ou dangereuse.

III. Le mystère des fables : dans les arcanes de la souveraineté

1. Un dispositif de mystère

Les douze séquences sont saturées d'indices ponctuels aussi bien que structurels : ils appellent une herméneutique et invitent à dépasser l'impression de disparate pour considérer la diversité apparente comme la manifestation paradoxale d'une unité mystérieuse. Cette dialectique de l'unité et de la diversité a quelque chose de typiquement néoplatonicien, qui rappelle le mouvement de l'unité primordiale se déployant dans les multiples particularités de la matière et cherchant à revenir vers sa perfection originelle. Léon l'Hébreu utilise à ce sujet la métaphore de l'arc-en-ciel :

¹⁰³ Voir P. Hadot, *op. cit.*, notamment le chapitre 7 p. 82-94 : « Le génie du paganisme ».

¹⁰⁴ Voir P. Hadot, chapitre VI, 3 sur la « pudeur de la nature » de la nature et 19 sur « Artémis et Isis ».

Regarde le Soleil quand il s'imprime aux nuées et fait l'arc, en quantes couleurs il se transfigure dans les nuées qui le reçoivent, ou dans l'eau, ou dans le miroir : bien qu'il soit une simple clarté, sans couleur propre, mais excédant et contenant toutes les couleurs. Ainsi la divinité, estant une formalité tres simple, ne se peut transfigurer sinon avec quelque lumiere reverberante et formalité multipliée¹⁰⁵.

Il semble que cette multiplicité trouve une représentation privilégiée dans le nombre 12 choisi comme structure organisatrice des *Fables* : dans *L'Univers*, Pontus de Tyard explique que

les Pythagorées, suivis en cela par Platon [...] ont cru l'Ame du monde estendre ses offices en douze Ames particulieres, diverses et respandues par le Firmament en douze Estoiles singulieres : chacune principale en chacun Signe, comme cueur de l'Animal qui est là signifié. Et ont les Grecs estendu ce mistere à leur mode.

Suit une correspondance entre les douze signes du zodiaque et les principaux dieux de l'Olympe : elle dessine une cosmogonie dont le cycle annuel réitère le déroulement. Ainsi, le fait que l'année commence sous le signe du bélier associé à la figure de Pallas montre que le monde « tire son commencement de la sapience divine representée par Pallas ».

Le nombre douze est donc l'indice d'une diversité émanant d'une unité, d'un principe mystérieux. A quelle unité mystérieuse les *Douze fables* renverraient-elles ? On pense bien sûr à une signification astrologique : l'importance conférée à la Lune et au Soleil dans la fable 12, la constellation détaillée dans la Fable 5 engagent à suivre cette piste, sans qu'on puisse pourtant établir de correspondance exacte entre les fables et le système du zodiaque. D'autres indices peuvent également orienter l'interprétation vers une allégorie naturelle sur le déroulement de l'année et des saisons. La fable 5 évoque la succession de l'hiver et du printemps, la fable 9 situe l'étreinte d'Hermaphrodite et Salmace en été, la scène bachique de la fable 2 pourrait fonctionner comme une représentation des vendanges et de l'automne. Pourtant ces fragments saisonniers ne viennent s'insérer dans aucun schéma calendaire global. S'agit-il de fausses pistes délibérément ébauchées par Tyard, où de pistes réelles qu'on ne parvient pas à suivre jusqu'au bout faute de certaines clés érudites et propres à l'époque de Tyard ?

H. Marek pense à une signification alchimique¹⁰⁶, en se fondant sur des traités de l'époque dont elle trouve des échos dans la succession de la fable 8 (Narcisse et sa sœur mystérieuse, proche de la *soror mystica* dont parlent les alchimistes et qui les assiste dans leur ouvrage), 9 (Hermaphrodite, un être androgyne à l'image du produit de l'alliage ultime obtenu par les procédés secrets des alchimistes), 10 (Chrysoroas, le fleuve qui charrie de l'or, et qui peut être mis en rapport avec le nom de la nymphe Argyre, signifiant « argent », de la fable n°3), et 11 (la pierre Pausilippos, évocatrice de la pierre philosophale). Heidi

¹⁰⁵ Dialogue III p. 217.

¹⁰⁶ *Le Mythe antique dans l'œuvre de Pontus de Tyard, op. cit.*, p. 277-284.

Marek cite également un recueil d'emblèmes alchimiques où l'une des étapes de la fabrication de la fameuse pierre est représentée par une étreinte entre deux personnifications de la lune et du soleil plongées dans un fleuve: on est là entre la fable de Salmace et celle d'Isis et Osiris. Pour aussi séduisante qu'elle soit, l'approche ne permet pas de rendre compte du décor globalement. Comme les autres tentatives herméneutiques, elle laisse de côté certaines fables et certains aspects du cycle.

Ce qui est incontestable, en revanche, c'est que Tyard joue clairement avec les traditions occultes et la pensée magique très en vogue à l'époque depuis la traduction du *Corpus Hermeticum* par Marsile Ficin ou les écrits de l'emblématique Corneille Agrippa de Nettesheim qui hantait dans les années 1520-1530 les cours européennes de France et du Saint-Empire. Les métamorphoses qu'il met en scène à la fin de presque toutes les fables sont tributaires d'une approche magique de la nature qui postule une porosité et une communication entre les règnes, les éléments et les espèces que ne sépare aucune véritable étanchéité, mais que relie au contraire un réseau d'analogies : le plomb peut devenir or, l'eau peut devenir vin, les propriétés d'une plante peuvent se communiquer à l'eau du fleuve où elle pousse, l'eau et le feu peuvent se conjuguer, un astre peut agir sur un corps, ou sur la partie du corps qui lui correspond, *etc.* Tyard s'inscrit dans la tradition des *mirabilia*, des merveilles, de la science qui ne veut pas en rester à l'étonnement contemplatif mais cherche à pénétrer les secrets de la nature, à découvrir les vertus secrètes des êtres, leurs rapports, leurs propriétés magiques, afin de s'assurer une certaine maîtrise sur les forces secrètes dont l'homme est entouré. La médecine même est nourrie de ces théories sur les correspondances et les énergies à l'œuvre dans la nature ; dans cette perspective, les eaux sont créditées de vertus curatives. Les *Douze Fables* s'inscrivent dans cet esprit général : elles parlent d'eaux parées de vertus magiques. Le décor de Tyard était peut-être destiné, nous l'avons vu, au jardin d'Anet, traversé par des canaux et jalonné par des fontaines, habité par une femme dont la beauté, défiant le passage des ans, suscitait l'admiration de ses contemporains. Anet était un lieu imprégné de magie : les fontaines, les automates, tout était fait pour contribuer à une atmosphère d'envoûtante solennité. Le jardin constituait un lieu privilégié pour méditer sur le pouvoir des eaux, sur le rôle essentiel qu'elles jouent dans les mystérieux processus naturels de croissance, de dépérissement et de régénération, et sur la façon dont l'homme peut agir sur ces secrets à condition d'être initié à leur connaissance.

Dans les *Douze fables*, chaque tableau ou presque fait figurer au premier plan du tableau une scène de métamorphose qui ne déparerait pas dans un Ovide illustré. La chute du

sonnet correspondant, en revanche, insiste moins sur le processus de métamorphose que sur la nouvelle propriété qui en découle et qui s'accompagne d'une renomination :

Elle, fondant en pleurs, de son nom fait un fleuve,
Qui rend l'ardeur du vin pour enyvrer, estainte. (Épigramme du fleuve Clytorie p. 610)

Son sang avec son nom laisse en ceste fontaine,
Qui peut faire allumer une amour mutuelle. (Épigramme de la fontaine Callirhoé p. 616).
C'est également le cas dans le sonnet 5, 6, 7, 8, 11. La nouvelle nature du personnage engendre pour l'eau une nouvelle propriété qui est inséparable d'un nouveau nom, comme si le nom véhiculait l'essence de l'eau et ne pouvait se maintenir lorsque la source ou le fleuve acquiert une nouvelle vertu. Cette perspective cratylienne est précisément celle qu'adopte Pontus de Tyard dans son traité d'étymologie, *De recta nominum impositione*. Le nom n'est pas arbitraire : il est étroitement lié à la réalité qu'il désigne. C'est cohérent avec la pensée magique qui se dégage des *Fables* : si tous les niveaux de réalité communiquent, il n'y a pas non plus d'étanchéité et de séparation ontologique entre la réalité et le langage. Dans le cas de Clytorie, on passe même directement du nom au fleuve : le nom ne dit pas seulement quelque chose de la réalité qu'il désigne, il donne naissance au fleuve, il lui communique son essence purificatrice et tempérante.

Pierre Hadot explique que, dans l'Antiquité, la nature était perçue comme un vaste processus de métamorphose et que l'aphorisme d'Héraclite, traduit par « La Nature aime à se cacher », peut être compris comme le constat de cette perpétuelle mutation du vivant à condition qu'on comprenne le terme de *phusis* dans le sens de « processus de croissance et de formation des choses » et le verbe *kruptesthai* au sens de « faire disparaître » ; on aurait alors l'énoncé d'un paradoxe : la même force qui fait naître et croître les êtres tend à les faire disparaître, ou encore : « ce qui fait naître tend à faire mourir ».

Cet aphorisme exprimerait donc l'étonnement devant le *mystère de la métamorphose*, de l'identité profonde de la vie et de la mort. Comment se fait-il que les choses se forment pour disparaître ? Comme se fait-il que ce soit à l'intérieur de chaque chose que le processus de production soit indissolublement processus de destruction, que le mouvement même de la vie soit le mouvement même de la mort, la disparition apparaissant ainsi comme une nécessité inscrite dans l'apparition, dans le processus même de production des choses¹⁰⁷.

C'est exactement ce cycle de corruption/génération que Pontus de Tyard souligne dans *L'Univers* lorsqu'il s'interroge sur la nature et les origines des eaux des fleuves et rivières : dans certains cas, ce peut être tout simplement les eaux de pluie qui leur ont donné naissance. Mais dans d'autres cas, c'est le long processus qui a créé des eaux aux pouvoirs particuliers:

¹⁰⁷ P. Hadot, *Le Voile d'Isis* p. 29.

les autres ont affirmé que l'Air encloz dans les cavernes froides et ombreuses, puis *reduit en une espesueur* comme paresseuse, est *transmué en vapeur* distilable, et goute à goute *rechet en liqueur*, d'où s'accroit telle abondance d'Eaus, savoureuses de divers gout, selon la qualité des vapeurs desquelles *la metamorphose leur sert de cause, et la corrupcion de generacion*¹⁰⁸.

Un même élément, l'air en l'occurrence, passe d'un état à l'autre, solide, gazeux, liquide, autant de métamorphoses qui sont indissociablement corruptrices (l'air est dégradé) et créatrices (une eau est engendrée, qui tire ses vertus des détériorations successives de l'air). C'est ce que Tyard semble traduire dans ses fables : d'une catastrophe naît un miracle, d'une mort tragique naît une eau aux vertus régénératrices ou protectrices, d'un sacrifice ponctuel naît un bienfait généralisé. A l'échelle du cycle dans son entier, se dessine une semblable alternance qui nous mène d'une naissance à des morts qui s'enchaînent pour aboutir finalement à une renaissance dans la fable 12 : on voit déjà comment cette interprétation mythique du cycle naturel peut tendre vers un contenu moins profane et moins païen.

Toutefois, si les *Fables* brassent des questions de type encyclopédique et tout un matériau à consonance néoplatonicienne, philosophique et magique, elles ne constituent pas un traité mais bien un décor. C'est pourquoi, si on ne peut qu'approuver la conclusion d'Heidi Marek,

Quel que soit l'angle sous lequel nous abordons les *Douze fables*, nous aboutissons toujours à un seul et même thème central, celui de la conception platonicienne du monde visible comme allégorie de l'Intelligence insaisissable. Conformément aux lois rhétoriques de la *copia*, le sens du texte subit des métamorphoses constantes pour se déployer par analogie sur divers plans : érotique, cosmologique, politique, philosophique, magique, religieux et poétologique. [...] Selon le principe de la réfraction et du déploiement d'un *sensus mysticus* toujours inépuisé, le cycle tyardien sur les fleuves et fontaines reproduit le mystère orphique de la création du monde¹⁰⁹.

force est de constater que les *Fables* dispersent des indices de révélation sans véritablement en énoncer aucune. Elles sont la mise en scène d'un dispositif de révélation, mais ce dont elles parlent en réalité, c'est peut-être moins des secrets de la nature, que de ceux qui y sont initiés. Le mystère qu'elles célèbrent, c'est le mystère relatif au souverain et au couple qu'il forme avec sa favorite. Lorsqu'ils apparaissent sous les traits égyptiens d'Isis et d'Osiris, ils sont vêtus d'un habit moins royal que pontifical : « une longue robe blanche » pour Osiris, et pour Isis la longue robe multicolore ou son alternative : « une longue estole ou robe blanche et [...] une noire plus courte en façon de surpelis qui seroit sur la blanche. » Or Plutarque rappelle, dans le chapitre d'*Isis et Osiris* consacré à l'inscription du temple de Saïs, que la particularité des Egyptiens était de choisir les rois

¹⁰⁸ *L'Univers, op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁹ H. Marek, *Le Mythe antique, op. cit.*, p. 308.

parmi les prêtres ou parmi les guerriers, classes qui jouissaient de l'estime et de la considération, l'une pour son courage, l'autre pour sa sagesse. Un roi issu de la classe des guerriers entrait dès sa désignation dans la classe des prêtres et s'initiait à leur philosophie, dont l'essentiel se dissimule sous des mythes et des récits¹¹⁰

Si Henri II passait pour un roi guerrier, un roi chevalier, Pontus de Tyard privilégie dans les *Fables* l'autre aspect, plus conforme à la perspective égyptienne, celui du roi prêtre qui cumule le *regnum* et *sacerdotium*. Cette représentation, Kantorowicz le rappelle, est au cœur de la notion des « mystères de l'Etat » et plus largement d'une théologie politique sur laquelle s'est appuyée l'idéologie absolutiste dès la fin du Moyen Age¹¹¹. Denis Crouzet va dans le même sens en expliquant que Charles IX (mais c'est valable pour l'ensemble des Valois, si proches des milieux humanistes)

est absolu parce que simultanément absolu de connaissance, unique détenteur du secret de l'ordre d'un monde qu'il a la mission de reproduire dans l'ordre de son royaume. [...] Il faut en effet bien comprendre que le roi, avant même que le problème de la scission religieuse n'envahisse le champ de l'expression poétique, est exalté comme le point de réceptivité et d'action de la force du monde, l'âme platonicienne du monde¹¹².

C'est ce qui pourrait bien être le vrai sujet du décor tyardien : le mystère du « roi initié aux secrets de l'univers et régissant l'ordre de la république terrestre en fonction de la possession de ces secrets¹¹³ » et le rôle de Diane dans cette initiation.

2. Le mystère d'une royauté initiée

Alors que les fables 3 et 4 sont centrées sur la thématique amoureuse, les trois suivantes insistent sur la question de la chasteté. Bien plus, elles mettent en scène des châtements qui viennent frapper ceux qui se laissent aller à un amour intempérant (Inde, Ocyroé) ou qui portent atteinte d'une façon ou d'une autre à l'intégrité virginale (Araxe, puni dans son amour paternel pour avoir sacrifié à son ambition belliqueuse les deux filles d'un de ses sujets). Après cela, les fables 8 et 9 reviennent à la thématique amoureuse et sont consacrées à deux couples fusionnels. Cette organisation pourrait répondre à la nécessité de distinguer deux types d'amour et de définir celui qui unit le souverain et sa favorite : la condamnation de l'intempérance souligne que la relation d'Henri et Diane ne s'apparente nullement à une forme d'amour charnelle et inférieure mais relève plutôt d'une attirance épurée et

¹¹⁰ Plutarque, *Isis et Osiris*, op. cit., 9, 354 C.

¹¹¹ Voir notamment « Mystères de l'Etat. Un concept absolutiste et ses origines médiévales (bas Moyen Age) », dans *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, Fayard, 2004.

¹¹² *La nuit de la Saint Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Fayard, 1994, p. 216.

¹¹³ *Ibid.* p. 213.

spiritualisée, sous le signe de la Vénus chaste et non de la Vénus lascive entre lesquelles Léon l'Hébreu établit une distinction dans son second dialogue. Cet amour est d'ailleurs si peu charnel et si véritablement « honnête » qu'une amitié peut tout aussi bien lui être substituée : en témoigne, dans l'avant-dernière fable, l'amitié de Strymon pour Rhésus « duquel il estoit compaignon et amy entierement » (p. 628) : le lien est total et indissoluble au point qu'il pousse les deux amis à se rejoindre dans la mort. A cet égard, on peut signaler encore une fois un détail du tableau qui, à l'instar du triton ou de la constellation relevés précédemment, ne figure ni dans le sonnet, ni dans la narration du mythe. Le récit mentionne simplement que « Ulysse alla surprendre Rhesus en son quartier et le tua en dormant », c'est-à-dire pendant son sommeil, formulation reprise dans le sonnet : « De l'espion Troyen la mal-caute malice / Fit tuer en dormant le jeune Roy de Thrace ». La description de la peinture rajoute le détail suivant : « Diomedé couperoit la gorge à Rhesus, endormy entre ses chevaux blancs ». La précision ne figure pas dans *l'Illiade* mais ne peut que ressortir dans ce tableau sanglant où plusieurs chevaux sont mentionnés, mais aucun de couleur blanche¹¹⁴. Or le cheval blanc, que ce soit dans le *Phèdre* de Platon ou dans le *Commentaire sur le Banquet* de Marsile Ficin, le cheval blanc, par opposition au cheval noir qui représente « l'imagination confuse et l'appétit sensuel »¹¹⁵, figure l'âme cherchant par la contemplation à rejoindre la perfection originelle¹¹⁶. Le sommeil de Rhesus est plus qu'une marque d'innocence et un moyen d'accuser la rouerie d'Ulysse : le cheval blanc est là pour lui adjoindre la valeur d'un état de contemplation ; Rhésus endormi est déjà en train de s'élever vers le divin.

L'interpénétration constante, dans les fables, entre la thématique du deuil et celle de l'union, entre celle de l'amour et celle du châtement, tout en se conformant à l'esthétique générale d'Anet, prend aussi une valeur mystique qu'on retrouve également, par exemple, dans le tableau de Titien au titre contesté, *Amour sacré et amour profane*. Dans l'analyse qu'il propose du tableau de la galerie Borghèse, E. Wind note que la vasque de la fontaine où s'appuient les deux femmes, une fontaine d'amour dans laquelle un petit Cupidon trempe la main, est ornée de bas-reliefs qui représentent des scènes de châtement : un homme flagellé, une femme tirée par les cheveux, un cheval débridé qui se laisse entraîner par la crinière. Le

¹¹⁴ « En un autre endroit se verroit Diomedé parmy des chevaux et des chariots, et des hommes couchez, desquels aucuns seroient morts de coups d'espee. Ulysse tireroit un mort par les jambes à quartier, comme l'ostant du chemin, pour crainte que les chevaux, lesquels il vouloit emmener, n'eussent peur. » (p. 628)

¹¹⁵ M. Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956, Discours VII, chap. 14.

¹¹⁶ Voir aussi la première strophe de l'Ode de Tyard, « De ses affections », dans le *Livre des Vers Lyriques*, éd. cit., p. 399 : « Au plus haut de l'humain chef / Sied l'Ame de la raison, / Tentant de voller derechef / En l'éternelle maison, / S'ou jadis le Cheval noir, / (Cheval rebour) la fait choir, / Malgré l'autre aux blanches aesles. »

cheval débridé, rappelle-t-il, est un symbole platonicien de la passion sensuelle ou de l'amour bestial et les scènes de châtement indiquent donc comme il convient de châtier et de brider la passion animale. Peut-être les fables 5, 6, 7, ont-elles une valeur morale équivalente, insérée entre des séquences qui représentent des figures amoureuses. Mais à en croire Wind, le motif du châtement n'est pas seulement un avertissement moral :

Pic et Ficin professaient tous deux savoir que dans les rites initiatiques d'amour païens, la première phase consistait à se purifier de la passion sensuelle au terme d'un douloureux rituel de purification par lequel l'amant se préparait à sa communion avec Dieu. Si les reliefs de la fontaine prouvent donc que la passion animale a été exorcisée, il s'ensuivrait que l'eau de la fontaine d'amour est pure, quand bien même elle est doucement remuée par Amor ; et il s'ensuit par surcroît que les deux femmes qui conversent à la fontaine en présence du dieu représentent l'une et l'autre un amour au-dessus du profane, leur dialogue s'élevant à ces *casti misterii amorosi di Platone*, qui permettent deux formes d'amour châtiées, *Amor celeste e umano*.¹¹⁷

Ainsi, les fins tragiques représentées dans les fables 5, 6, 7 pourraient correspondre à des épreuves propitiatoires dans le cadre d'une initiation mystique à l'Amour et la Beauté. C'est pourquoi les fables suivantes constitueraient alors une nouvelle étape dans cette initiation, l'accès à une unité. Cette unité, ou « conjonction » ou « divine copulation » pour reprendre les mots de Léon l'Hébreu dans leur traduction tyardienne, prennent la forme de la gémellité de Narcisse et sa sœur (qui annonce celle d'Isis et Osiris) puis de l'Hermaphrodite : ces deux couples sont disposés suivant un ordre de progression dans l'union fusionnelle préalable à la connaissance de l'unité suprême qu'est Dieu. Alors que l'amour de Sélemne pour Argyre, et de Corèse pour Callirhoé ne pouvait que déboucher sur la mort faute d'être suffisamment purifiés, les couples suivants, Narcisse et sa sœur, Hermaphrodite et Salmace, Strymon et Rhésus incarnent au contraire « l'honnête amitié » qui, à en croire Léon l'Hébreu, ouvre à une vie supérieure :

Aussi le Philosophe [Platon] dit l'amy estre un autre soymesme pour donner à entendre que, qui est joint à quelqu'un en vraye amitié, il ha double vie constituée en deux personnes : en la sienne et en celle de son amy, tellement que l'amy luy est un autre et second soymesme ; et chacun d'eux en ceste sorte embrasse et jouit de deux vies ensemble, [...] et conservant en elles autant curieusement l'une des vies que l'autre. [...] Laquelle union, [...] par sa spiritualité et alienation de la matiere terrestre et abstraction des conditions corporelles, ne leur laisse rien de divers ou de different que les deux corps, engendrant en leurs ames une union et propre Essence mentale conservée avec un savoir et avec un Amour et volonté commune à l'un et à l'autre, sans souffrir entre eux deux aucune diversité ou differece, comme si le sujet de tel Amour fust vrayement une seule Ame et Essence, conservée en deux personnes et non multipliée en elles. Somme, je conclu et du que l'honneste amitié fait d'une personne deux, et de deux, miraculeusement une¹¹⁸.

¹¹⁷ E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 1992, p. 162-163.

¹¹⁸ *Dialogues* Ed. Jean de Tournes, p. 54.

H. Marek fait remarquer à quel point ce passage offre une résonnance avec la fable 8 où Narcisse avec sa sœur « L'un en l'autre se sent estre un second soymesme » et avec le tableau suivant où Salmace « nue tint ledit Hermaphrodite embrassé » et où Vénus, dans le sonnet, annonce « Que quiconque en ton fleuve, ô Salmace, entrera, / Aura, comme vous deux, les deux sexes ensemble ».

Tyard propose là une sorte de réécriture du mythe platonicien de l'androgyné, qu'on trouve détaillé chez Léon l'Hébreu. Il y aurait eu au départ trois genres d'hommes : les hommes (qui dépendent du Soleil), les femmes (qui dépendent de la Terre) et les androgynés (qui dépendent de la Lune, participante du Soleil et de la Terre). Puis les androgynés, à cause de leur arrogance, furent séparés en deux par Apollon sur ordre de Jupiter :

Aussi, dès ce temps en ça, fut l'amour, comme restaurateur et réconciliateur de l'antique nature, engendré ; et celui qui de deux refait un, est remède du péché qui fut cause que d'un furent faits deux¹¹⁹.

C'est une semblable dialectique qui conduit de la faute et de la division cruelle (Argyre montrant du doigt Selemne agonisant pour se moquer de lui) à la restauration d'une unité (l'union d'Hermaphrodite et Salmace permettant de conjurer la séparation de Narcisse et sa sœur).

Il est intéressant également de noter que Léon l'Hébreu place les androgynés, ces premiers hommes à la complétude incorruptible et parfaite, sous le signe de la Lune. Cela est cohérent avec le fait que la Lune soit souvent présentée comme une entité combinant les deux sexes : Tyard le mentionne dans *L'Univers* : « Les Egyptiens attribuaient à la Lune toute mondaine génération et l'estimaient masle et femelle¹²⁰. » Conti développe la signification naturelle de cette bisexualité :

Elle est masle et femelle, à cause qu'elle fournit aux animaux d'humeur et de nourriture, et parce que de nuit elle fait office de masle envoyant une certaine chaleur qui sert de beaucoup pour faire pourrir en terre et germer les grains et autres biens propres à l'entretien de cette vie. Pour cette raison les hommes lui sacrifioient habillez en femmes, et les femmes en hommes¹²¹.

Cette inversion des sexes dans le culte de la Lune, plus exactement cette abolition de la différence entre les sexes, est d'autant plus intéressante dans la perspective des *Fables* qu'elle concerne également Bacchus : « D'autre part Orphée, dans l'hymne de Nysé, dit que Bacchus avait les deux natures, de masle et de femelle¹²². » Ainsi la Lune et le Soleil, Isis et Osiris ne sont pas seulement les deux entités masculines et féminines complémentaires : cette

¹¹⁹ Dialogue III p. 226

¹²⁰ *L'Univers*, op. cit., p. 50.

¹²¹ N. Conti, *Mythologia*, op. cit., p. 247.

¹²² N. Conti, op. cit. p. 464.

complémentarité est telle que chacun incarne en fait la fusion des deux sexes. C'est ce qui fait d'eux des figures privilégiées d'initiateurs étant donné que, comme le rappelle Heidi Marek, la théorie de l'amour de Léon l'Hébreu, qui est aussi celle de Tyard dans ses propres dialogues, « est toujours une épistémologie. *Aymer* et *congnoistre* sont pour l'auteur deux actes très proches l'un de l'autre qui présupposent un travail intense d'identification et conduisent à l'Intelligible à travers la contemplation de la beauté du corps¹²³. » La Lune et Bacchus sont deux figures particulièrement accomplies de ce processus d'identification qui conduit à la connaissance des secrets de l'univers.

On comprend l'intérêt que représentait, pour Pontus de Tyard, dans le cadre d'un projet visant à exalter la personne du souverain et son couple illégitime, le processus néoplatonicien d'initiation à l'amour et à la connaissance. Considéré dans cette perspective mystique, « l'Amour est le contraire du désordre qu'impliquent les passions humaines, son règne est celui de l'harmonie universelle »¹²⁴. Et dans cette harmonie, le rôle exercé par Diane, par l'élément féminin, est crucial. C'est ce que cherchent à définir les *Fables* : elles constituent un décor destiné à justifier et célébrer le prestige de la favorite et son importance auprès du roi et dans le royaume. Dans la continuité de *Diana alma*, Diane est Clytorie, celle qui aide à naître, et Isis, celle qui aide à renaître, qui intercède auprès d'Osiris favorablement ; elle est la figure de l'intermédiaire bénéfique, de la conseillère privilégiée. On a déjà noté que, dans le sonnet, « les chiens aboyans vainement à la Lune », évoquaient une métaphore de la médisance, autrement dit l'opinion, fluctuante, imprévisible et potentiellement nuisible. L'influence de Diane bénéficie à tous, au roi comme aux sujets, qu'elle protège de la malveillance ambiante. L'esprit du décor tyardien reprend, développe, rehausse cette « théologie politique » dont Denis Crouzet rappelle aussi toute la dimension pragmatique : « Surtout, la sagesse commande l'ésotérisme comme fondement même de la politique, comme unique base d'un ordre stable dans le désordre apparent de l'histoire et de ce qui agit en superficie le monde de l'homme, l'opinion¹²⁵. » Comme a pu l'être l'autre sœur du roi, la véritable, Marguerite de France, Diane est montrée comme une figure de sagesse. Représentée sous les traits d'Isis, cette sagesse prend une dimension mystique, devient la marque d'une initiation. Dans les deux cas, Diane et Marguerite apparaissent comme garantes d'une forme de justice parce que leur sagesse les place au-dessus des désordres, des médisances, des turpitudes.

¹²³ H. Marek, *Le Mythe antique*, op. cit., p. 297.

¹²⁴ D. Crouzet, op. cit., p. 232

¹²⁵ *Ibid* p. 215.

Tout au long des *Fables*, l'équilibre généré par l'amour du roi et de la favorite prend une résonance cosmique, dans la lignée de ce que Plutarque énonce dans *Isis et Osiris* : « [Isis] aime d'un amour inné l'Être premier, le souverain de l'Univers, qui n'est autre que le Bien, elle le désire et le recherche, alors qu'elle fuit et repousse ce qui est du domaine du Mal¹²⁶. » Dès la première fable, la chute du sonnet souligne l'étroite complémentarité du principe masculin et féminin par un balancement pronominal :

Il est encor ardent à qui sans eau l'espreuve
Elle, fondant en pleurs, de son nom fait un fleuve,
Qui rend l'ardeur du vin pour enyvrer, estainte. (p. 610)

Clytorie représente une humidité bénéfique qui se conjugue à l'ardeur du vin pour en atténuer les effets potentiellement mortels. C'est le même type de complémentarité que Tyard prête à la Lune et au Soleil dans *L'Univers* :

Car si l'utilité du Soleil nous est prouvée par les insignes changemens des saisons, et par sa chaleur vigoureuse, qui nourrit et rend fertile la terre, et expressement les plantes et les animaux : toutefois defaillant la temperature que la Lune par son humidité donne à celle extreme chaleur, comme vous savez que le chaut, et l'humide, sont sources de vie, ce monde Elementaire seroit incontinent desseiché¹²⁷.

C'est pourquoi, explique le Curieux, la lune parcourt tout le zodiaque dans un sens inverse à celui du soleil : en été il est dans les signes d'hiver, et en hiver dans les signes d'été « pour temperer l'extremité de ces deux qualitez, et regetter ça bas avec admirable température les raiz empruntez du Soleil¹²⁸. » On est dans le cadre d'une *concordia discors* où la coexistence des contraires est un principe d'harmonie. Un passage du *Premier curieux*¹²⁹ montre bien ce que cette conception des grands équilibres cosmiques peut avoir comme implications politiques lorsque s'applique la pensée analogique :

Car telle est la discorde entre les Elements, Air, Mer et Terre qu'il ne faut s'estonner s'il advient entre eux des commoditez et incommoditez reciproques, apportant particulièrement aux choses la mort et la vie, c'est-à-dire la generation et la corruption succedantes l'une à l'autre, delivrant par ce moyen le monde de tout finissement, et témoignant assez que jamais il n'eut commencement. Et si quelqu'un s'esmerveille comme la mortalité de ce monde n'est ja dissoute, veu que la nature est composée de divers et contraires Elements, secs, humides, chauds, froids, qu'il remette en sa memoire **ceste comparaison, qu'en une ville se voit bien la multitude accordee, bien qu'elle soit assemblee de corps divers, contraires et inegaux** : les riches et opulens sont parmi les pauvres et necessiteux : les jeunes avec les vieux : les faibles en compagnie des forts : les vertueux entre les mechants : **tant admirable est la temperance de la raison Civile** : faire une de plusieurs : unies et toutefois faites semblables en son Tout : bien que les membres et parties de sa composition

¹²⁶ Plutarque 372 F

¹²⁷ *L'Univers, op. cit.*, p. 47

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Il s'agit de la version remaniée et augmentée de *L'Univers*, publiée à Paris en 1578 et dédiée à Henri III, désormais divisées en *Deux Discours sur la nature du Monde, et de ses parties. A sçavoir, le premier Curieux, traitant des choses materielles : et le second Curieux, traitant des intellectuelles*. Consultable sur Gallica ark:/12148/bpt6k52712d.

soient contraires et diverses : tellement qu'elle joint les naturels tendans à divers but, et les fortunes acheminées et aspirantes à diverse fin. Ne voit-on le naturel des contraires se fléchir l'un à l'autre de soimesmes¹³⁰ ?

Suivent plusieurs exemples, celui de la musique avec les notes, de l'accouplement des animaux mâles et femelle, de la peinture avec les couleurs, de la grammaire avec les lettres.

Aussi Nature a accordé comme une musique, et temperé les diversitez, et dissemblables Principes et Elements de tel balancement, que leur discorde accordee fait cette belle et parfaite masse du Monde, confondant, assemblant et meslant le sec à l'humide, l'ardant au gelé, le viste au tardif, le droit au courbe. Bref, elle joint toutes les choses diverses en un Tout, qui n'est qu'un, faisant que les Elements divers, par un certain consentement, engendrent entre eux concorde perseverante et amitié indissoluble¹³¹.

De cette théorie de la conjugaison des extrêmes émerge la notion morale de tempérance (en termes cosmiques, cela devient la *température*) et la comparaison filée avec la musique est intéressante parce que les travaux de Frances Yates ont bien montré à quel point les réflexions des Académies sur les effets de la musique pouvaient avoir des enjeux politiques et se rapporter à tout ce qui concerne la concorde civile, notamment à travers la question des fêtes. Comme la notion de *concordia discors*, la musique est au croisement de plusieurs plans, cosmique, politique, moral ; et la musique peut être aussi une représentation de la poésie lyrique. Lorsque Tyard, dans le *Solitaire second*, en résume les effets,

Somme, la Musique est maistresse souveraine à consoler un dueil, à rapaiser une ire, refreindre une audace, temperer un desir, guerir une douleur, soulager un ennuy de misere, conforter une langueur, et doucir une amoureuse peine¹³².

on ne peut qu'être frappé par les similitudes que ces formulations entretiennent avec certains titres des *Douze fables* et certaines expressions qui définissent les vertus de certaines eaux, depuis la pierre pausilippe du fleuve Strymon qui peut « consoler un dueil inconsolable » jusqu'à la fontaine de Narcisse dont le reflet le « repaist d'une vaine douceur, / Qui coulee en son cœur, lui amoindrit sa peine » et plus généralement procure « Quelque douce allegeance à l'amoureux martire », sans oublier le fleuve Phasis « qui assure les jaloux » et le fleuve Inde où s'est jeté « le jeune insolent » et qui désormais « l'impudic vouloir alentit et retarde ».

Les fables nous parlent d'eaux dont les vertus sont finalement les mêmes que celles de la musique ou de la poésie. Et ce sont aussi les valeurs associées à l'omniprésent Bacchus, dieu civilisateur qui apporte la paix avec lui en même temps que la vigne et la fertilité. Et ce n'est pas un hasard si, dans le *Solitaire premier*, Bacchus, comme Apollon, est le dieu qui conduit le cortège des muses. De l'eau à la musique, de la musique à la poésie, d'Isis à Bacchus, il y aurait finalement dans les *Fables* la mise en scène d'un même mystère, celui

¹³⁰ *Premier curieux*, 1578, f. 80 v°

¹³¹ *Premier curieux*, f. 81 r°.

¹³² *Solitaire second*, éd. C. M. Yandell, Genève, Droz, 1980, p. 192.

d'une circulation des influences apaisée, harmonieuse et bénéfique, entretenue à plusieurs niveaux par Dieu dans le cosmos, par le roi et la favorite dans le royaume, par la poésie également. Et Bacchus apparaît comme le dénominateur commun qui peut servir de point de comparaison aux trois niveaux.

3. De plus hauts mystères : le salut et l'immortalité

Des indices invitent à ne pas s'en tenir à sens profane dans les *Fables*. Cela n'aurait rien d'étonnant dans le cas d'un décor destiné à une favorite qui a toujours affirmé ses convictions catholiques et qu'on a même pu accuser d'avoir durci les positions du roi à l'encontre des réformés. La lecture de la mythologie païenne à la lumière de la foi chrétienne est possible. Léon l'Hébreu, juif converti, insiste dans son deuxième dialogue sur la concordance entre « l'ancienne sagesse » et la révélation biblique. C'est ainsi qu'il propose une interprétation de la naissance de Diane et Apollon qui en fait un récit de création suivant de très près celui de la Genèse. Sophie en conclut :

Cette allégorie conforme à la création décrite par la Sacrée mosaïque Ecriture : et celle continuation de l'ouvrage des six jours du travail divin m'a grandement plu : et trouve vraiment chose très admirable que sous le voile des charnelles amours de Jupiter puissent être choses si grandes et si hautes cachées¹³³.

Lorsque Tyard parle « du peuple qui se trompe en devote mensonge¹³⁴ » et de « la superstition des Egyptiens¹³⁵ », les marques dépréciatives invitent à considérer les cultes d'Isis et de Bacchus, tous deux cultes à mystères jadis réservés aux initiés, comme des mystères religieux faux à la lettre, sauf si on sait y voir, dans l'esprit de la *prisca theologia*, une préfiguration de la révélation chrétienne. Dans *L'Univers*, certains effets paradoxaux prêtés à la foudre ont retenu l'attention de Pontus de Tyard qui relève dans ces phénomènes naturels inexplicables pour les anciens des résonnances avec les Evangiles : les anciens eux-mêmes en avaient eu l'obscur intuition en les classant au rang des mystères religieux :

Car d'un vin congelé par la foudre, vous savez assez qu'il [Jupiter ? construction pas claire] peut, sans respandre le vin, mettre un vaisseau en pieces, et qu'il le congele, et encores que *trois jours apres* il retourne en liqueur : mais d'un tel vin, nul ne peut boire sans mourir bien tot, ou du moins souffrir une perturbacion de cerveau, et farouche transport d'entendement. Aussi de telz miracles, pour leur difficile preuve naturelle, ont esté inscrits entre les secrets misteres des anciennes religions¹³⁶.

¹³³ Léon l'Hébreu, Dialogue II, p. 227-228.

¹³⁴ Epigramme du fleuve Inde p. 622.

¹³⁵ Description pour la peinture de la 12^e fable p. 631.

¹³⁶ *L'Univers, op. cit.*, p. 86.

Il se peut que Tyard ait cherché à suggérer ce genre de rapprochements dans les *Fables* et les effets miraculeux qu'il décrit. Derrière les mystères et les sacrifices au culte de Bacchus que représentent certains tableaux, il faut alors percevoir une allusion aux mystères chrétiens.

Bacchus est une figure qui se prête particulièrement à la transposition d'un sens profane vers un sens sacré. Dans le *Solitaire premier*, Tyard explique que la fureur bachique correspond à « l'intelligence des mystères et secrets religieux¹³⁷. » Pas seulement des religions païennes : « A travers le symbolisme du vin, le *furor* dionysiaque se trouve christianisé, et les « misteres et secrets des religions sous Bacchus » ne sont, pour le Hieronime de Tyard [...] qu'un type enthousiaste de mysticisme chrétien, dont ils trouvent des préfigurations ou des équivalents dans les autres religions¹³⁸. » Ainsi, les faunes et bacchantes qui accompagnent Bacchus dans la fable 2 ne sont pas sujets à une ivresse triviale : il s'agit d'une ébriété supérieure. D'ailleurs, le serment solennel de Bacchus en fait une source sacrée, dédiée à un culte religieux, comme le suggère l'emploi du mot « dévots » : « Ceste eau cy soit vineuse, et d'elle en ta mémoire / S'enyvrent les devots de mes saints bacchanales » (p. 613). La fable de l'eau devenue vineuse, dans un contexte festif, n'est pas sans rappeler l'épisode biblique des Noces de Cana qui annonce dans l'Évangile de Saint Jean le mystère de l'Eucharistie. Ce lien se confirme dans la fable 4 lorsqu'on passe du vin au sang. Ces deux fables sont quasiment superposables et parlent en fait du même miracle, lié chaque fois au culte de Bacchus. Seule en est modifiée la tonalité : comique dans la fête bachique de la fable 2, elle devient tragique dans le sacrifice expiatoire de la fable 4 où l'amoureux qui avait demandé l'intercession de Bacchus pour parvenir à ses fins se sacrifie lui-même pour sauver son peuple. La récurrence du verbe « racheter », dans le récit et dans le sonnet¹³⁹ confère au geste de Corèse la valeur d'une rédemption en rapport avec le Salut que le Christ a offert à l'humanité en acceptant sa Passion.

En filigrane, c'est bien de spiritualité chrétienne qu'il est question, ce qui souligne à nouveau le rapport que pouvait entretenir l'espace configuré par le décor des *Fables* dans le jardin et l'espace sacré de la chapelle : deux sanctuaires mis en parallèles. Il y aurait là un rapprochement à établir avec l'aménagement de la Bâtie d'Urfé dans le Forez : la grotte où trône une statue de Bacchus constitue une sorte d'antichambre qu'on traverse pour se rendre à

¹³⁷ *Solitaire premier, op. cit.*, p. 19. Voir aussi ce que dit Conti à ce sujet dans *Mythologia, op. cit.*, p. 490 : « Ils disent qu'il avoit ordinairement les Muses en sa compagnie, parce que la chaleur du vin resveille l'esprit, et rend les hommes diserts et vaillans. On le pourtrayoit nud et tousjours jeune, d'autant qu'il *révèle les secrets* ».

¹³⁸ F. Yates, *Les Académies* p. 121.

¹³⁹ « et se tua soy-mesme pour victime et oblation à son Dieu, satisfaisant à l'Oracle, *rachetant* la vie de sa maitresse : et apaisant son Dieu, *restitua aux Calydoniens la santé* perdue » (p. 616). « Il faut (respond l'oyseau) que Callirhoe on donne/ Offrande pour Bacchus à sa premiere feste, / S'elle ne peut treuver qui sa vie luy preste/ Et pour la *racheter* en son lieu s'abandonne (p. 617).

la chapelle. Claude d'Urfé avait fait réaliser cette galerie, incrustée de coquillages, parée de mosaïques et hérissée de rocailles à l'occasion d'une visite du roi dans son domaine à la fin des années 1530. L'endroit était en outre décoré de dieux termes à la virilité ostentatoire, d'allégories de l'été et de l'hiver, d'une divinité marine mi-homme mi-poisson, sans doute Neptune muni trident ; la vigne était omniprésente, notamment sous la forme des feuillages qui garnissaient la grille en fer forgé ; la grotte était également animée par des jets d'eau dus à un mécanisme particulièrement élaboré. L'ensemble, inspiré des grottes italiennes, plut au roi et serait à l'origine de la mode rustique qui se répandit ensuite dans le royaume, à commencer par la grotte des Pins à Fontainebleau. D'Urfé était un familier de François 1^{er} qui l'envoya ensuite le représenter au concile de Trente en 1546. La décoration de la chapelle s'en fait l'écho puisqu'elle est consacrée à l'une des questions majeures dont le concile a réaffirmé la position centrale dans le dogme catholique, l'eucharistie¹⁴⁰. Les fresques illustrent essentiellement des épisodes de l'Ancien Testament qui préfigurent le culte du Saint Sacrement. Claude d'Urfé et Diane de Poitiers se connaissaient bien. Comme le signale I. Cloulas, il lui était même tout dévoué et, lorsqu'en 1550, il fut nommé par Henri II gouverneur des enfants royaux, position que Diane elle-même avait en partie occupée auprès des enfants de François 1^{er}, la favorite s'enquit régulièrement auprès de lui de l'éducation qu'ils recevaient. Diane s'est-elle rendue dans le Forez ? Connaissait-elle la fameuse grotte ? En tout cas, si les *Fables* furent bien conçues pour le jardin d'Anet, on retrouve le même principe organisateur que chez d'Urfé : l'extérieur, qu'il soit aménagé sous la forme d'un jardin ou d'une grotte, lieu apparemment païen, dévolu au rafraîchissement, à l'eau, à la sensualité, à la célébration de la fécondité de la nature, n'est pas, en fait, de nature différente ou antithétique du lieu de dévotion attenant. Il n'y a pas d'opposition de type païen/chrétien, profane/sacré, divertissement/recueillement, mais deux lieux en continuité, dont l'un introduit à l'autre, sanctuaire avant le sanctuaire. La grotte de la Bâtie d'Urfé comme l'espace circonscrit par le décor tyardien font de Bacchus, dieu du vin, un introducteur aux mystères de la foi chrétienne. Pour se rendre à la chapelle d'Urfé, située au rez-de-chaussée de la demeure, on ne traversait la grotte que si on venait des étages de la maison. Le visiteur extérieur qui venait assister à l'office pouvait entrer directement dans la chapelle depuis la cour d'honneur. En revanche, s'il était un hôte du propriétaire, le visiteur avait été accueilli par un sphinx sculpté au bas de l'escalier monumental menant à l'étage noble, où la première pièce rencontrée était la bibliothèque. Le sphinx désignait un mystère. Plutarque le rappelle dans le

¹⁴⁰ P. Madinier, « Le sacrifice eucharistique dans la chapelle de la Bâtie d'Urfé », *Studiolo, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 6-2008, p. 17-33.

chapitre d'*Isis et Osiris* où il décrit le temple de Saïs : il parle de la « philosophie » des Egyptiens

dont l'essentiel se dissimule sous des mythes et des récits qui reflètent et laissent transparaitre obscurément la vérité, comme le suggèrent à coup sûr les Egyptiens eux-mêmes, en plaçant des sphinx à l'entrée des sanctuaires : place bien choisie, avec l'idée qu'ils ont que leur théologie contient une sagesse énigmatique¹⁴¹.

Finalement, entre le sphinx à l'entrée du sanctuaire et l'inscription « Nul mortel n'a encore soulevé mon voile », il y a une équivalence, la même désignation d'un secret, le même avertissement et la même invitation au déchiffrement. Et cette initiation au mystère, dans la chapelle d'Urfé comme dans celle de Diane, passe par la connaissance du savoir antique, dont sont dépositaires les *Fables* dans un cas, et la bibliothèque familiale réputée dans l'autre. Le sphinx d'Urfé surmonte un bas-relief représentant un soldat vêtu à l'antique et portant la Croix. C'est une manière d'indiquer au visiteur qui est le maître des lieux : à la fois un catholique militant, soldat de la foi, et un humaniste, pétri de culture classique. Le sphinx indique l'accès à la bibliothèque et la conduite à adopter dans ce lieu depuis lequel on descend dans la grotte avant d'entrer dans la chapelle : il faut non seulement connaître la sagesse antique mais en percer l'énigme, ou en soulever le voile, pour accéder à une révélation supérieure. La Bâtie d'Urfé inscrit, dans sa configuration spatiale, la place essentielle et préalable du savoir antique pour accéder aux mystères de la foi catholique. Bacchus, son mythe, sa vigne constituent une initiation avant d'entrer dans le lieu où se célèbre le mystère suprême de la foi catholique, l'eucharistie, la transformation du vin en sang.

A Anet, le mystère chrétien qui est au cœur des *Fables* et de la décoration entière du château, est moins celui de l'eucharistie que celui de l'immortalité, tout aussi essentiel dans la problématique du Salut. En outre, c'est une question qui fait converger les spéculations néoplatoniciennes et chrétiennes sur le devenir de l'âme. Diane de Poitiers semblait particulièrement préoccupée de cette question et se l'était personnellement appropriée. Peut-être était-ce dû à la divinité antique et lunaire dont elle portait le nom, liée au domaine de l'au-delà qu'on pouvait rapprocher de l'Enfer chrétien :

Déesse de la vie et de la mort, la Lune a été investie depuis l'Antiquité d'un rôle eschatologique amplement traité dans les *Moralia* de Plutarque et, en particulier, dans le *De facie in orbe lunae*. [...] La Lune apparaît donc comme la matrice et la destination ultime de la circulation spirituelle. Diane-Cérès gouverne le cycle naturel tandis que Diane-Proserpine gère la palingénésie des âmes¹⁴².

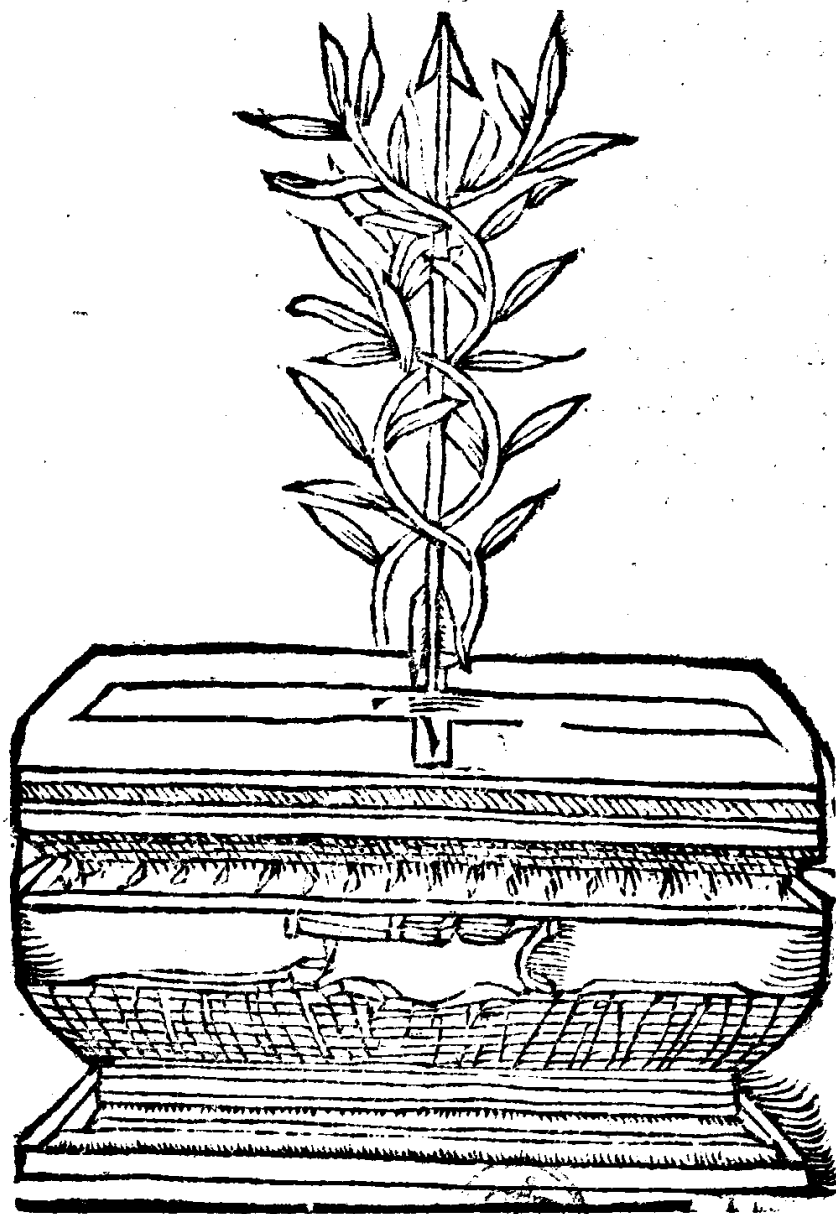
¹⁴¹ *Isis et Osiris, op. cit.*, 354 C

¹⁴² Luisa Capodiceci, « Le roi, la lune et l'amour dans la salle de bal à Fontainebleau », *Renaissance en France, renaissance française ?*, sous la direction d'H. Zerner et M. Bayard, Paris, Somogy / Académie de France à Rome, Coll. D'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 2009.

L'une des devises de la favorite signale particulièrement l'intérêt que Diane portait à la question de la résurrection et du triomphe sur la mort corporelle. Claude Paradin la fait figurer dans un recueil qu'il cosigne avec Gabriel Symeoni : il la décrit et l'interprète ainsi :

L'espérance que Madame Diane de Poitiers, illustre duchesse de Valentinois, a de la resurrection, et que son noble esprit, contemplant les cieus, en cette vie parviendra en l'autre apres la mort : est possible signifié par sa devise, qui est d'un cercueil ou tombeau, duquel sort un trait, accompagné de certains syons verdoyans¹⁴³.

D E V I S E S
Sola viuit in illo.



¹⁴³ *Les devises héroïques, de M. Claude Paradin, chanoine de Beaujeu, du seigneur Gabriel Symeon et autres auteurs, chez la veuve de J. Stelsius (Anvers), 1563, p. 30. Consultable sur Gallica ark:/12148/bpt6k71787g.*

L'image fait directement écho à la fontaine d'Anet où le groupe que forment Diane et le cerf repose sur un sarcophage, les rameaux enlacés autour de la flèche rappelant d'ailleurs les bois du cerf. Ce que veut montrer la fontaine, dans cette association surprenante d'une étreinte amoureuse et d'un symbole de mort, rejoint ce qu'explique E. Wind au sujet de l'Eros funèbre. L'Amour fut souvent identifié à la Renaissance comme un dieu qui initiait à la mort, c'est-à-dire aux mystères de la vie après la vie terrestre.

Le fait que les hommes de la Renaissance, imprégnés des mystères de Plotin, aient découvert les mythes antiques dans un cadre sépulcral, celui des sarcophages romains plutôt que sur des vases grecs, en a sans doute orienté leur compréhension. Ils y ont vu, peut-être légitimement, non pas de pures fables, mais des allusions aux mystères de la mort et de l'après-vie, conçues en termes néo-platoniciens.

[...] Familiers avec l'idée qu'Eros est une force qui détache ou brise les chaînes qui lient l'âme au corps, les antiquaires de la Renaissance avaient sans doute aussi une plus juste intelligence de l'Eros funèbre que certains grands archéologues du passé récent qui [...] opinèrent que dans un contexte funéraire Eros ne représentait que la "vie après la mort", "les joies des bienheureux". La Renaissance l'identifia avec la Mort même, en son aspect douloureux non moins qu'en son aspect joyeux, ainsi qu'on le voit si clairement sur les sarcophages romains qui représentent les épreuves qu'infligea Eros à Psyché en prélude à leur ultime étreinte¹⁴⁴.

Le corps éternellement jeune de la nymphe, effigie d'une favorite de cinquante ans qui semblait alors jouir d'une beauté intacte et surnaturelle, constitue l'affirmation resplendissante de ce que la mort, loin d'être une corruption ou une dégénérescence inscrite dans le cycle même de la nature, s'apparente à une union extatique avec la divinité.

Il est intéressant à cet égard de constater en lisant les mythographes que Bacchus avait comme particularité de jouir d'une jeunesse éternelle, particularité que la Lune avait souhaité obtenir pour Endymion : Conti explique pourquoi le lierre était l'arbre dédié à Bacchus :

Les autres disent que c'estoit pour ce que l'Hierre porte un fruit approchant du raisin : ou d'autant qu'il est *toujours verd, et ne vieillit point, ains qu'on peignoit ce Dieu toujours jeune*, ou parce que cet arbre appliqué sur la teste, estant de sa nature et qualité froid, rembarre et rebousche les fumées du vin et empesche les hommes de s'enyvrer¹⁴⁵.

Si, comme le fait remarquer P. Hadot, le motif de la métamorphose constitue une représentation possible du cycle perpétuel de la génération et de corruption, il apparaît significatif que la 2^e et la 12^e fable soient les seules à ne pas mettre en scène une métamorphose mais, dans un cas, une préfiguration de l'eucharistie et, dans l'autre, une résurrection : on peut penser qu'elles se répondent par-delà les multiples métamorphoses pour suggérer un itinéraire eschatologique qui transcende le cycle naturel et païen de la génération/corruption. Dans la 2^e fable, Bacchus instaure un rituel autour d'une fontaine

¹⁴⁴ E. Wind, *Mystères païens*, op. cit. p. 174.

¹⁴⁵ N. Conti, op. cit., p. 478.

vineuse, dans laquelle communieront désormais ses « devots ». Dans la 12^e, il accomplit, sous l'identité d'Osiris et à la demande de sa sœur amante Isis, le miracle suprême de la résurrection. Il ne se contente pas de convoquer une âme, de la faire apparaître de manière éphémère, de la faire apparaître. Il fait ce qu'Orphée n'a pas réussi à faire, mais ce que fait le Christ dans les Evangiles : il ramène un enfant d'entre les morts.

Osiris/Bacchus est tout à la fois une figure christique, ou du moins une figure qu'on peut utiliser comme un détour pour introduire au mystère du Christ et du Salut, et une représentation possible du roi : l'*ekphrasis* de la fable 2 insiste particulièrement sur son bâton, le thyrses, tandis que le 4^e tableau détaille la couronne bachique dont est coiffée Callirhoé après être devenue, en versant son sang, l'amante mystique de Corese et vraie disciple de Bacchus. Ceux emblèmes de Bacchus sont évidemment deux emblèmes du pouvoir temporel exercé par le roi. Les *Fables* exaltent, en l'honneur de la favorite, un roi dont le pouvoir temporel acquiert une dimension spirituelle et sacrée grâce à l'influence de celle qui, plus qu'une conseillère, est montrée comme une compagne mystique par son étroite complémentarité avec le souverain. Derrière l'éternelle jeunesse de Bacchus et la victoire d'Osiris sur la mort, c'est de l'immortalité du roi qu'il est question : dans la perspective d'une royauté chrétienne et mystique, le roi n'est pas soumis à la mort, selon la formule « Le Roy ne meurt jamais » que E. Kantorowicz a largement commentée dans ses analyses sur le double corps du roi équivalent du double corps du Christ, matériel et spirituel : ce qui ne meurt pas, c'est sa Dignité, sa fonction, son corps politique, souvent comparé au Phénix. Les *Fables* mettent en scène cette immortalité dans une perspective encomiastique donc plus individuelle : c'est moins d'une royauté abstraite qu'il s'agit, ou d'une fonction générale, que de son accomplissement particulier dans la personne d'Henri II.

Conclusion

Le cycle des *Douze fables* fonctionne comme un ensemble allégorique mais sans système rigoureux : il permet de faire proliférer les interprétations. Les récurrences, les analogies appellent la glose à l'infini, dans un système ouvert. Le sens n'est pas dans l'image ou dans le poème, il se décèle dans la confrontation, toujours mouvante, de l'un et de l'autre. Derrière l'apparente discontinuité des douze séquences, derrière les multiples avatars païens d'une divinité masculine et féminine, le cycle tyardien explore et exalte le mystère que constitue le couple du roi et de sa favorite : la conjonction d'un principe masculin et féminin qui permet

l'exercice d'un pouvoir tempéré, émanation directe d'une harmonie cosmique mais susceptible également de recevoir une interprétation religieuse.

Pourquoi Tabourot, avec ou sans le consentement de Tyard, choisit-il de publier ce texte en 1585 alors que la monarchie est entrée dans une tout autre époque, que le personnage de la favorite était devenu un personnage très controversé et que le souvenir d'Anet et de son rayonnement s'était perdu dans le chaos des déchirements religieux ? Il serait tentant d'y voir un rapport avec les funérailles de Ronsard qui eurent lieu la même année et cristallisèrent un ultime sursaut du prestige de la Pléiade. Mais l'épître de Tabourot date de Toussaint 1585 et Ronsard mourut en décembre. Néanmoins, on se trouvait à une époque où les ambitions artistiques de la Pléiade étaient prolongées et réactivées par l'académie de Baïf¹⁴⁶.

Plus précisément, la publication des *Fables* pourrait faire écho à des réflexions sur la fiction et ses usages. Blaise de Vigenère, qui selon Frances Yates, aurait été le conseiller de cette académie, avait fait paraître quelques années auparavant, en 1578, sa traduction des *Eicones* de Philostrate, assorti de commentaires très développés sur les mythes représentés, qui venaient prolonger tout le travail des mythographes au tournant du siècle¹⁴⁷. Comme les *Images* de Vigenère, les *Fables* de Tyard publiées tardivement constitueraient une des dernières manifestations, au moment où il est en train de se perdre, d'un certain fonctionnement de la fable et d'un rapport à la fiction fondé sur sa richesse et à sa polysémie. Si, trente ans après, hors de son contexte architectural, comme le suggère Tabourot, le texte risque de ne plus être compris, c'est bien parce que la polysémie des fables n'est plus valorisée, et qu'on cherche à simplifier et codifier leur système sémiotique. En 1585, le mythe de Diane est ainsi utilisé dans le cadre d'une poésie mondaine, érotique, et le lien entre fable et mystère s'est perdu. Le foisonnement des mythes est régulé au service d'un usage allégorique très précis et d'une codification rationnelle qui n'est pas sans rappeler le travail qui sera fait sur la langue française dans le sillage de Malherbe. Il suffit d'ouvrir le traité du mythographe Cesare Ripa *Iconologia*, paru en 1593¹⁴⁸ : au lieu de partir de l'image ou de la fable pour explorer ses multiples significations, parfois contradictoires selon leur contexte et leur association avec d'autres images, C. Ripa part de la signification recherchée pour

¹⁴⁶ Voir F. Yates, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴⁷ *Les images, ou Tableaux de platte peinture de Philostrate Lemnien, mis en françois par Blaise de Vigenère, avec des arguments et annotations sur chacun d'iceux*. Pour une édition moderne, voir *Les Images ou Tableaux de platte-peinture*. Philostrate. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), présenté et annoté par F. Graziani, Paris, Champion, 1995, 2 vol.

¹⁴⁸ Et traduit en français en 1636 : *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences ... Tirée des recherches et des figures de César Ripa, dessinées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*. Consultable sur Gallica <ark:/12148/bpt6k130641h>.

expliquer la manière, univoque, de l'allégoriser. L'utilisation des fables devient alors complètement normée, grammaire des symboles et attributs à usage des peintres ou des faiseurs d'emblèmes, là où le cycle de Tyard constituait une mise en œuvre de la fable et de sa conception néoplatonicienne, celle d'une « semiosis illimitée¹⁴⁹ ».

Cette conception de la fable, qui repose sur la productivité herméneutique de celui qui la crée et de celui qui la déchiffre, est commune à Ronsard et Pontus de Tyard, avec toutefois des différences qui apparaissent si on rapproche l'*ekphrasis* de l'ode « Des peintures » (II, 28)¹⁵⁰ et l'ensemble formé par les *Douze fables*. Dans les deux cas, un ensemble complexe, où les images s'associent et se répondent, dans le cadre d'un palais chez Ronsard, d'un sanctuaire chez Tyard. La mythologie rare de celui-ci situe la poésie dans un espace clos, le château devenu temple, hors de la ville. Ronsard occupe encore la cour. A partir d'un jeu de figures diverses et plastiques invitant à rapprocher Henri et Jupiter dans une même vigueur à la fois imposante et légère, il met en scène la *terribilità* du prince telle qu'elle se manifeste dans l'Histoire et dans ses victoires. Pontus de Tyard évoque une divinité mâle et femelle invisible dans une poésie sentencieuse et plus scévienne¹⁵¹, qui se contente d'allusions très discrètes au souverain et invite avant tout à transcender les figures pour percevoir un au-delà infigurable derrière le voile chatoyant de la fable.

¹⁴⁹ U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, trad. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 383.

¹⁵⁰ Voir *supra*, chapitre 2.

¹⁵¹ Sur cette position médiane de Tyard entre deux groupes de poètes, et deux poétiques, voir F. Charpentier, « La Poétique de Pontus de Tyard entre Scève et la Pléiade », dans *Intellectual Life in Renaissance Lyon*, Ed. Philip Ford and Gillian Jondorf, Cambridge, 1993, p.173-191.

sur un plan séculier. Le mythe de l'Empire représente à l'échelle de l'histoire humaine ce que le Salut et la Jérusalem céleste représentaient pour les théologiens¹.

La poésie entend prendre en charge ce rêve en le transposant dans une forme littéraire idéale, l'épopée. Il s'agit d'inventer un récit concurrent de *l'Enéide*, mais conçu sur le même modèle : centré sur une révélation, relayé par une énonciation inspirée, il doit faire apparaître, derrière les aléas de l'histoire et sa discontinuité, un *continuum* qui témoigne d'une volonté divine à l'œuvre dans l'histoire et confère au roi la mission d'accomplir les décrets supérieurs. L'Histoire est ainsi comprise et rêvée comme une épopée menée par le souverain et orientée par le poète. Ronsard écrit ainsi ses poèmes de célébration monarchique par rapport au projet d'un Livre, œuvre somme où le langage trouverait une plénitude substantielle où tout serait nécessaire, livre évidemment toujours « à venir ».

A défaut de se réaliser d'emblée sous cette forme totalisante, le rêve s'esquisse à partir de moments historiques (telle ou telle grande circonstance), et de moments poétiques en rupture sur une continuité : des moments festifs. Le poème ménage en son sein des progressions vers une sacralité, ouvre sur un lieu ou sur une parole *autres*, temple ou source, mythe ou prophétie, qui recèlent un mystère. Quelle que soit la teneur du secret, quelle que soit la vérité à découvrir, la mise en scène du mystère pose l'existence d'un monde *plein* de sens, c'est-à-dire habité par un Dieu qui rend son *telos* accessible aux hommes par le biais de certains élus. Le présent actualise une prophétie, un état du monde voulu par Dieu. Le monde est un et son unité se réalise dans la monarchie en même temps qu'elle se représente dans une œuvre totale et parfaite préfigurée par les poèmes de circonstance.

Ce modèle textuel, cette poésie entée sur une providence, sont remis en question à la fin de la décennie. Les auteurs s'interrogent sur la capacité de leur art à révéler quoi que ce soit. Pour qu'il y ait révélation, il faut qu'il y ait un sens caché sous les événements, un ordre divin à décrypter derrière l'apparent désordre de l'Histoire. Or le doute gagne du terrain tandis que se fait de plus en plus prégnante une inquiétude nouvelle : la menace d'un vide, confortée par celle d'une vacance du pouvoir à partir de 1560, suggère la possible inanité d'une grande parole poétique.

Dès 1558, la publication consécutive, par Ronsard, de deux plaquettes liées aux événements militaires en cours, l'une contenant une « Exhortation au camp du Roy pour bien combattre le jour de la bataille », l'autre une « Exhortation pour la paix », suggèrent que la

¹ A cette différence près que le schéma du Salut implique une transfiguration, alors que celui de la *translatio* repose simplement sur l'idée qu'une même structure politique se reproduit dans des déplacements successifs, même si le mythe de l'Empire a pu prendre depuis le Moyen-Age des connotations millénaristes.

circonstance, qui jusque-là *inspirait* le poète, le laisse perplexe, comme si le sens des événements était devenu illisible, intraduisible. La palinodie signale, sinon une incohérence ou une absurdité, du moins une contradiction qui suspend la possibilité de révéler une transcendance à l'œuvre dans l'histoire. L'interrogation sur les principes qui ont régi la poésie pendant la décennie Henri II rencontre, au même moment, une certaine désillusion politique, qui se cristallise particulièrement sur la bataille de Saint Quentin. Son évocation est récurrente dans les textes de ces années-là, associée à une mise à l'honneur du thème de la Fortune, négation même de l'idée de Providence. Les opuscules de 1558 signalent la difficulté à lire l'histoire à partir d'un modèle épique et providentiel qui avait prévalu et fonctionné jusque-là. Le doute est dû à un essoufflement des modèles éprouvés (fête, mythe, prophétie) tout autant qu'à la tournure prise par les événements. La cohérence et l'orientation de l'histoire sont de moins en moins interprétables en termes épiques. Contrairement à l'euphorie du règne commençant, le présent, en 1558, ne se conçoit plus comme renouveau : c'est l'heure du bilan, et la sagesse lucide et inquiète remplace l'exaltation conquérante des débuts.

Trois textes témoignent tout particulièrement d'une interrogation des modèles éprouvés pendant la décennie finissante : le *Recueil des inscriptions* de Jodelle, le *Songe* de Du Bellay, le *Chant pastoral* de Ronsard pour le mariage de Marguerite de France. Tous trois peuvent se lire comme une interrogation « ironique » : ils reprennent des principes de représentation dégagés dans la partie précédente (topographie de la gloire dans le premier, vision prophétique dans le deuxième, enchâssement d'un récit mythique dans le troisième), mais ils en soulignent les limites, les reconsidèrent depuis une distance critique, ou même en subvertissent la portée.

Chapitre 5

De la consécration du héros

à l'échec du poète. *Le Recueil des inscriptions* de Jodelle

ou les leçons d'une fête poétique ratée

Formellement, le *Recueil des Inscriptions, figures, devises et masquarades ordonnées en l'Hostel de ville à Paris le Jeudi 17 de Febvrier 1558*¹ est un livret d'entrée : il rend compte du programme qui a présidé à une fête officielle organisée à Paris pour accueillir triomphalement le duc de Guise. Ce dernier venait de reprendre Calais aux Anglais. C'est pour honorer le vainqueur, le roi et, autour de lui, toute la cour rassemblée, que les autorités municipales demandèrent à Etienne Jodelle d'organiser une réception à l'Hôtel de Ville. Les enjeux politiques de cette fête étaient importants : la victoire de Calais devait faire oublier l'humiliation subie en Picardie, pendant l'été 1557, devant Philippe II d'Espagne². Calais était depuis deux siècles aux mains des Anglais, désormais alliés des Espagnols par le mariage de Philippe II et de Marie Tudor : cette victoire, remportée au terme d'une attaque éclair,

¹ Les références de pagination dans les citations du *Recueil* renvoient au t. II des *Œuvres complètes* d'E. Jodelle éditées par E. Balmas, Paris, Gallimard, 1965.

² François de Guise, revenu en toute hâte d'Italie avec ses troupes, n'avait pu alors empêcher une sévère défaite qui avait décimé les rangs de l'armée à Saint-Quentin ; beaucoup de chefs, dont le connétable de Montmorency, avaient été faits prisonniers. En outre, le duc de Savoie, allié des Espagnols, avait reconquis son indépendance par rapport au roi de France, repris possession de ses places fortes et interdisait désormais aux Français la route de l'Italie.

s'apparentait à une revanche éclatante. La célébration parisienne intervenait, en outre, quelques semaines avant les réjouissances prévues pour le mariage du dauphin François avec Marie Stuart, annoncées pour le 24 avril 1558, quinze jours après Pâques. La fête martiale devait donc servir de prologue aux célébrations pascales et nuptiales afin d'inaugurer un printemps de liesse pour le royaume. En faisant ses preuves lors de la venue de Guise en février, Jodelle pouvait espérer, pour sa propre carrière, se voir confier l'organisation des festivités d'avril. Il n'était pas un novice en matière de fêtes officielles et avait déjà fait ses preuves cinq ans auparavant en faisant jouer la première tragédie en langue française, *Cléopâtre captive*, lorsque le même duc de Guise était revenu triomphalement de Metz³. A cette occasion, Jodelle s'était acquis une réputation qui faisait de lui un membre éminent de la Pléiade⁴.

Pour la victoire de Calais, le poète élaborait un programme iconographique destiné à décorer la salle d'apparat de l'Hôtel de Ville et composa une mascarade sur le thème des Argonautes⁵. Mais cette fois la fête fut un échec, pour une série de raisons qui tenaient essentiellement à la précipitation des préparatifs et aux précipitations qui s'abattirent sur Paris ce jour-là. Les acteurs n'avaient pas eu le temps de bien apprendre leur texte, les artisans n'avaient pas eu la possibilité d'achever correctement les décors, qui de toute façon ne purent être déployés convenablement dans un espace étriqué : la pluie avait poussé la foule à s'agglutiner dans la salle et Jodelle ne disposa pas de toute la place prévue pour sa mascarade. Tout cela contribua à donner un caractère brouillon et inaudible à la représentation. Toutefois, les raisons de ce que Jodelle nomme lui-même son « désastre » (p. 219 et 223) ne sont pas seulement matérielles. Le poète s'en prend à l'« ignorance » que la Pléiade, depuis une

³ Sur la représentation de cette tragédie, qui par son prologue se rattache à la célébration du pouvoir dans les circonstances précises de la victoire de Metz, voir l'article de F. Cornilliat, « “Mais que dirai-je à César” ? » Eloge et tragédie dans la poétique d'Etienne Jodelle » dans *L'éloge du Prince de l'Antiquité aux Lumières*, I. Cogitore F. Goyet (dir.), Grenoble, PU, 2003, p. 223-250.

⁴ Pour de plus amples précisions sur la carrière poétique de Jodelle, voir la thèse d'E. Buron : « *Dessous un silence obstiné...* » : *Histoire des oeuvres et théorie poétique d'Etienne Jodelle*, thèse de doctorat, sous la direction de M. Simonin, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1997. L'épisode de la fête manquée et le *Recueil des Inscriptions* sont étudiés p. 249 sq, replacés dans leur contexte historique et biographique. Pour un aperçu à la fois synthétique et complet de la biographie de Jodelle, on pourra se reporter aux pages que lui consacre E. Buron dans le *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVI^e siècle*, Paris, Fayard / Librairie Générale Française, 2001.

⁵ Pour une analyse détaillée du contenu du *Recueil*, voir l'étude de V. Graham et W. McAllister Johnson, *Le Recueil des inscriptions. 1558. A literary and iconographical exegesis*, University of Toronto Press, 1972. L'ouvrage contient à la fois le *Recueil* dans son intégralité et le commentaire des auteurs rédigé en anglais. Outre les informations qu'il apporte pour éclairer le sens du travail de Jodelle, cet ouvrage présente l'avantage de constituer le volume de 1558 dont l'édition moderne d'E. Balmas a dispersé les différents volets. Le volume se composait initialement de deux élégies latines, l'une à Madame Marguerite, dédicataire du livre dans son ensemble, et l'autre à Claude de Kerquefinen, d'une inscription en latin dédiée à l'Europe, et d'un poème écrit en français « A sa Muse ». En outre, le *Recueil* comportait, juste après le compte-rendu de la fête, une collection de soixante-quatre devises, intitulées *Christianorum nostri temporis heroum, et heroinarum icones*.

décennie, s'attachait si opiniâtrement à combattre : ignorance du public, ignorance des artisans qui n'avaient pas bien compris ses injonctions, ignorance des édiles parisiens qui manquèrent d'ambition dans l'organisation de la fête. C'est la réception même d'une exigeante poétique du faste, commune aux poètes de la Pléiade, qui est en jeu, alors même qu'elle semblait avoir trouvé, dans la fête de l'Hôtel de Ville, une occasion à la mesure de ses aspirations.

Cet échec explique pourquoi le livret de Jodelle a pris l'allure d'une « restitution apologétique de la fête de février »⁶. La tonalité est polémique dès l'épître liminaire : en s'adressant à ses amis, Jodelle règle des comptes personnels et défend sa réputation. Jusque-là toujours réticent à publier ses œuvres, il fait paraître un livret qui peut s'apparenter à la « seconde publication de [s]a faute » (p. 221). On aurait pu s'attendre à ce que, au contraire, il se hâte de laisser l'incident s'effacer des mémoires. Mais le terme moral de « faute » l'annonce d'emblée : il faut effacer la honte que fait peser sur lui la responsabilité d'une fête ratée. Publier est alors une question d'intégrité : celle de son programme festif dont le livre, « petit ramas » (p. 222), récupère les débris pour lui restituer une magnificence idéale qui lui a été refusée lors de la performance réelle ; celle de sa personne également car, après cette humiliation, Jodelle entend réaffirmer sa valeur de poète. A ce titre, l'intérêt du texte, par rapport aux livrets d'entrée classiques généralement anonymes et essentiellement descriptifs, est de témoigner d'une conscience d'auteur. Le *Recueil* ne contient pas seulement l'explication d'une cérémonie qui a échoué : c'est une justification du travail d'invention, une démonstration de la validité de son projet. C'est pourquoi le compte-rendu de la fête est aussi une réflexion sur la poésie et sur la légitimité d'une poétique du faste dans la célébration d'une monarchie chrétienne.

I. Les principes d'une fête idéale

Le programme de Jodelle s'inscrit dans une nette continuité avec celui de l'entrée parisienne d'Henri II en 1549. Les grands principes qui ont présidé à la conception du décor, dix ans plus tôt, sont repris : la victoire est commémorée et célébrée par le recours aux architectures à l'antique, aux mythes et aux thèmes épiques qui doivent faire de l'événement une manifestation éclatante de la *translatio imperii*. L'hommage à Guise et au roi permet au

⁶ E. Buron, « *Dessous un silence obstiné...* », p. 273.

royaume tout entier de se représenter sa propre grandeur et de réaffirmer l'idéologie impériale qui sous-tend toute la politique des Valois.

1. L'escalier et le décor de la salle : une scénographie de la gloire

La fête de 1558 n'a cependant pas les mêmes enjeux ni la même solennité que celle qui inaugurerait en 1549 un nouveau règne. Elle ne se présente pas sous la forme d'un défilé balisant symboliquement l'espace de la ville, mais d'une réception officielle dans le cadre bien circonscrit de l'Hôtel de Ville. C'est d'abord seulement un festin, et finalement un spectacle, que les édiles parisiens ont souhaité. Malgré tout, Jodelle conçoit l'arrivée dans la salle d'apparat sur le modèle des honneurs accordés aux généraux romains. L'esthétique antiquisante, recourant à « force trophées à l'antique, des armes, et enseignes ennemies » (p. 229) se déploie en une série d'arches, et les nombreuses inscriptions latines qui font la fierté de Jodelle rappellent celles qui étaient gravées dans la pierre des monuments romains. L'abréviation REGI PIISS. PII CIVES fait de l'ensemble une liturgie civique où la communauté adresse un hommage officiel à son prince victorieux.

La première arche correspondait au portail principal ; une seconde porte, tendue d'une tapisserie, ouvrait sur l'escalier qui menait à la salle, dont la porte d'entrée était également rehaussée de symboles glorieux. Cette succession de seuils solennise ainsi l'arrivée du roi et de Guise à la manière d'un triomphe. La première arche, pourvue de « deux grandes colonnes Doriques » frappées toutes deux d'un croissant et d'un H, introduit d'emblée un élément de rappel vis-à-vis de l'entrée royale de 1549⁷ en faisant ressurgir le mythe fondateur du règne : HOC HERCULE DIGNAE. Symbole de la victoire, les colonnes sont triomphales : Jodelle conçoit son programme comme un parcours qui donne au prince une aura toute romaine. Les colonnes sont également impériales : elles permettent d'imposer dans l'espace le monogramme d'Henri, qui s'approprie ainsi l'emblème de son vieil ennemi Charles Quint, et par là-même sa *dignitas* d'empereur. La double colonne est l'expression d'un faste monarchique qui, au-delà du simple hommage à un guerrier, veut proclamer, à la manière de la colonne trajane, « la gloire du prince à la face du ciel et du temps »⁸ :

Mais je diray qu'en découvrant dedans [...] les *colonnes* l'esperance future, j'ay tâché de donner quelque merque à la souvenance des hommes : comme doivent faire tous ceus qui ont quelque pouvoir sur la memoire (p. 230).

⁷ Voir notre premier chapitre et les analyses de l'arc de la porte Saint-Denis et de l'arc en forme de H.

⁸ P. Veyne, *La Société romaine, op. cit.*, p. 321.

Jodelle fait rimer *souvenance* et *espérance* : son programme dépasse le simple appareil d'un instant. Il est tout entier conçu pour l'avenir : celui de la mémoire et celui de l'accomplissement d'une attente collective, l'Empire, formulée sous le terme qui désigne la vertu théologique du croyant animé par la certitude que Dieu lui réserve la béatitude éternelle.

Jalons du triomphe et monuments pour la mémoire, les deux colonnes marquent le seuil d'un espace de gloire que vient compléter, à l'intérieur de la salle d'apparat, la figure de Janus, représenté sur le mur devant lequel le roi devait siéger pendant le spectacle et le festin. Dieu des portes, des seuils, Janus est associé, dans les *Odes* d'Horace, à la figure d'Auguste et à la paix qui accompagna l'instauration de l'Empire :

Ton âge, ô César, a fait renaître dans les champs les moissons abondantes, rendu à notre Jupiter les enseignes arrachées aux portes orgueilleuses des Parthes, fermé le temple, libre des guerres, de Janus Quirinien⁹.

Les portes du temple de Janus, sur le forum romain, étaient en effet fermées en temps de paix. La figure de ce dieu assimile Henri à Auguste et la salle d'apparat au temple qui marque l'entrée du royaume dans une ère de paix. Janus avait la particularité d'être *bifrons* : l'un de ses deux visages était jeune, et l'autre vieux. Ce trait pouvait le rapprocher d'une allégorie du temps ou bien de la prudence¹⁰. Jodelle, pour contribuer à l'élaboration d'une mythologie nationale, propose une version strictement française du dieu romain : le « Janus gallique », complémentaire de l'Hercule gaulois mis à l'honneur en 1549, n'a « point deux visages comme on lui souloit donner » (p. 233) mais un seul : il ne regarde plus vers le passé, seulement vers l'avenir. En cela, il est pourvu de la même symbolique que les colonnes : le seuil spatial est aussi celui d'une temporalité autre, appelée par une *espérance*.

Cette temporalité s'affirme dans les images allégoriques du Temps soumis et de Fortune garrotée (p. 230-231). Au bas de l'escalier de l'Hôtel de Ville, une déesse enchaînée, encadrée par le soleil et la lune, nommée Vicissitudo, variante de la Fortune vaincue, trouvait son pendant en haut de l'escalier avec une allégorie de la France triomphante, couronnée par le vieillard Temps qui lui offrait la même couronne de lauriers que celle tenue par Vicissitudo. Les deux allégories se répondent de part et d'autre de l'escalier qui revêt ainsi une symbolique d'apothéose : en le franchissant, la monarchie triomphante, en la personne du roi et de son bras armé, passe du temps de la victoire, contingent, séculier, rappelé par les deux panneaux

⁹ Horace, *Odes*, IV, 15, trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 322-325. Dans l'« Hymne au Roy sur la prise de Callais » (Ed. Chamard t. VI (1) p. 20-30), Du Bellay commence son poème par un parallèle entre Auguste et Henri qui fait allusion à la fermeture des portes du temple de Janus sous le règne d'Auguste.

¹⁰ Voir C. Balavoine, « Le monstre apprivoisé : sur quelques figures emblématiques du Temps à la Renaissance », dans *Le Temps et la durée dans la littérature au Moyen Age et à la Renaissance*, Actes du colloque de Reims, novembre 1984, publiés sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Nizet, 1986, p. 153-178.

représentant Calais et Guignes sur la première arche, à un temps supra-historique, glorieux, un *aevum* impérial. Le vieillard Temps situé à la porte d'entrée annonce Janus, représenté à l'intérieur sous les traits d'un vieillard. Le dieu rappelle « ceste faveur du temps » (p. 233), qui, dans sa double acception chronologique ou météorologique, ne signifie plus une force de destruction mais un allié de la monarchie. En tant que divinité associée au mois de janvier, Janus permet en effet de commémorer le moment de la bataille et la clémence inaccoutumée de ce mois hivernal qui avait permis au duc de Guise de mener une attaque surprise et de déstabiliser les Anglais. Ce printemps miraculeux au mois de janvier est d'ailleurs représenté sur le compartiment voisin orné par le signe zodiacal du poisson et par un Zéphyr environné de fleurs et d'hirondelles. La thématique printanière, en plus de sa signification contextuelle, est un marqueur conventionnel de l'âge d'or qui caractérise l'*aevum* impérial. Comme Ronsard et Du Bellay en 1549, Jodelle exploite ce *topos* pour traduire l'idée de renouveau :

Il y a bien peu de gens comme je croy, qui [...], s'ils ont bien considéré le tens qu'il a fait tant durant l'entreprise que l'execution de Calais, ils n'ayent veu contre l'ordre acoustumé des années un beau Printens au meilleu de l'hyver. Quand à moy j'ose affermer estant pour lors au chams avoir veu sortir les herbes nouvelles, et tous autres *indices du renouveau*. (p. 233)

Le printemps en hiver s'apparente à un prodige¹¹ (« contre l'ordre acoustumé des années ») et, à ce titre, il n'est pas seulement un symbole figé de l'âge d'or : c'est un signe, un *indice* qui a valeur de présage. Le poète en joue en commentant rétrospectivement sa représentation : il se place dans une position de témoin (« j'affirme...avoir veu ») qui authentifie le caractère surnaturel d'une victoire et en tire les conséquences :

Ce qui montre assés que nos victoires ne viennent point ni par nostre seulle puissance, ni par un fort, ni par un certain ordre de la nature, mais de la seulle faveur et disposition de Dieu, qu'il les envoie en tel tens, en tel lieu, et à telles personnes qu'il lui plaist, sans la puissance duquel, tant s'en faut que nous puissions estre vaincueurs, que nous ne pouvons pas seullement estre puissans (p. 233-234).

La victoire, au-delà de la performance d'un général triomphant comme François de Guise, révèle la réalisation progressive d'un projet divin dans l'histoire. Le décor célèbre une intervention divine. La cérémonie qu'imagine Jodelle relie la commémoration de l'événement à une vision surplombante qui en propose une intelligibilité globale fondée sur l'idée de Providence.

Représenté avec sa clé (p. 232), Janus n'est pas sans rappeler la silhouette d'un Saint-Pierre face aux élus. Il accueille la cour dans un décor qui évoque les représentations de la vie éternelle. Le mot d'« espérance », employé à propos de la symbolique des colonnes, oriente

¹¹ J. Céard, *La nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977.

d'ailleurs l'interprétation dans ce sens-là. Au sommet des escaliers de l'Hôtel de Ville, le décor de la salle d'apparat déploie une vision sublimée de la monarchie française et de ses plus éminents représentants, en glorifiant la cour sous les couleurs d'une communauté de bienheureux, placée sous l'égide de la déesse LETITIA, couronnée de roses et environnée de Bacchus, Satyres et petits Amours. Sous le plafond à caissons orné des armes du roi, de la reine, de la ville et des grands seigneurs, une frise affichait leurs devises et exaltait le lien national, la concorde, l'unité au service d'un même idéal politique. La vertu de chacun des personnages importants du royaume était ainsi fixée pour l'éternité dans un séjour de gloire. A la fin du spectacle, une distribution de couronnes devait venir compléter les devises inscrites sur les murs : des *putti* remettaient à chaque dignitaire de la cour une couronne¹² comportant sa devise et tissée d'un végétal spécifique : laurier pour le roi vainqueur, palme pour la reine, olive pour Marguerite-Pallas, peuplier pour Guise en référence à Hercule, lierre pour son frère le cardinal en référence aux armoiries de la famille de Lorraine, laurier et fleurs pour Diane de Poitiers ; les couronnes de myrte étaient dévolues indistinctement à la jeune génération, en particulier le dauphin et la future dauphine Marie Stuart dont l'union prochaine devait sceller totalement l'alliance de la maison de Lorraine avec la monarchie des Valois. Les couronnes, symboles de victoire, devenaient des auréoles et les héros, des saints¹³. C'est en cela que le *Recueil* s'articulait étroitement avec les *Christianorum nostri temporis heroum, et heroinarum icones*, répertoriés dans la deuxième partie du volume¹⁴. La distribution des couronnes, effectuée conjointement par une allégorie de la Vertu et par les enfants des bourgeois parisiens qui devaient être dénudés comme des *putti*, donnait lieu à une mascarade muette qui servait de transition avec le bal. La Vertu demandait au roi de la mener danser¹⁵ et cette valse symbolique permettait de transporter la personne du prince dans un univers allégorique qui manifestait la perfection de l'ordre curial, élite du royaume et représentation de la légitimité monarchique.

¹² Sur la symbolique de la couronne et son lien avec la glorification de son destinataire, voir F. Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1969, p. 597-599.

¹³ Voir la première épître de Paul aux Corinthiens qui fait un parallèle entre la couronne des athlètes et celle des justes : « Ils reçoivent une couronne qui se flétrit, et nous une couronne incorruptible » (1 Co 9, 25).

¹⁴ Sous forme d'inscriptions latines, ces devises étaient destinées à figurer au revers d'un portrait gravé sur une médaille. Dédiées aux membres de la famille royale, défunts (François 1^{er} et Claude de France), régnants, ou encore enfants, à la favorite ainsi qu'aux grands dignitaires de l'Etat (les Guise, Montmorency et les Châtillon, le roi et la reine de Navarre), elles offraient l'éloge condensé des vertus leurs dédicataires et de leur rôle dans le royaume. Certaines, au contraire, associées à des images d'« exteriorum » comme l'Empereur Ferdinand, le roi d'Espagne Philippe II, ou Marie Tudor, s'apparentaient à des blâmes cinglants.

¹⁵ « Ce present fait la Vertu avecques une harangue convenable à cela, devoit prier le Roy de la mener danser, et les deus autres Deesses [Mémoire et Victoire] deus autres Princes, tellement que la dance commenceant devoit faire passer le reste de l'apres-soupée en telle jouissance, qui est la fin coustumiere de tous les festins ». p. 252

En exploitant le seuil qu'est l'escalier, en travaillant sur l'opposition et la complémentarité de l'intérieur et de l'extérieur, Jodelle construit une articulation entre l'espace historique (à l'extérieur de la salle d'apparat) et l'espace sacré de la monarchie. Il utilise la topographie resserrée de l'Hôtel de Ville et ses abords immédiats comme un espace cérémoniel voué à une liturgie de gloire. François de Guise aux côtés d'Henri II rejoue, en montant l'escalier, le mouvement triomphal de François 1^{er} dans l'allégorie du Rosso *L'Ignorance chassée*, vêtu en César, franchissant l'entrée lumineuse d'un temple marquée de lourdes colonnes, et laissant derrière lui toutes les vicissitudes du monde terrestre. Le triomphe à l'antique évolue donc vers un type de consécration différent. La scénographie joue sur la porosité du religieux et du politique, du sacré et du profane, qu'E. Kantorowicz a étudiée en détail pour la période du Moyen Age, et dont G. Agamben a montré la continuité jusqu'au XX^e siècle¹⁶. Le poète convoque la mythologie pour sacraliser une institution temporelle ; il transfère dans une iconographie profane les symboles de la gloire chrétienne pour apothéoser la cour et la situer dans un avenir triomphant.

2. L'épopée des Argonautes : les prestiges du mythe

Jodelle rappelle, au début du *Recueil*, l'acte de bravoure qu'a constitué la prise de Calais. Il développe un récit épique, animé par des relances successives qui insistent sur les mérites du duc de Guise (« ...lequel...Lequel outre...Et lequel pour le dire en brief... »), rehaussé par des effets de contraste dans les nombres :

il avoit emporté en moins de *dix jours* la ville, qui *depuis CCX ans* avoit servi de regret et de frayeur à nos pères, de vollerie à la France, de mere nourrice aux Anglois, et mesme [...] d'espouvantail à nostre vaillance. (p. 226)

L'accumulation des compléments du verbe « servir » rappelle l'humiliation que Guise vient d'effacer et la retourne par l'image dégradante de l'ennemi réduit au rang d'animal traqué : les Anglais durent « s'en retourner honteusement cacher en leur coin ». Cette emphase généralisée est à la fois une exaltation de l'exploit accompli par Guise, et une justification des choix effectués par Jodelle pour la cérémonie. C'est en effet à l'aune de la grandeur du héros, « si vaillant et si victorieus Prince », et d'une « si brave et glorieuse prise » que se conçoit un programme héroïque.

¹⁶ *Le Règne et la Gloire, Homo sacer, II, 2*, trad. J. Gayraud et M. Rueff, Paris, Seuil, 2008.

Le choix de la fiction des Argonautes structure le programme. La fable est représentée sur l'un des panneaux peints de la salle, montrant « un Jason hardi et courageux à arracher une toison d'or », face à un dragon qui « s'enflait si fort de venin, qu'il sembloit quasi crever dans le tableau » (p. 234). Dans cet épisode emblématique du combat singulier, les ressorts de la vive représentation sont convoqués pour servir de toile de fond à la mascarade qui doit faire défiler dans la salle d'apparat les héros de la nef Argo. La toison mythologique est l'emblème d'un ordre de chevalerie fondé par le duc de Bourgogne Charles le Téméraire, arrière-grand-père de Charles Quint, donc désormais lié aux Habsbourg. La crinière du bélier a ainsi valeur de « trophée » (p. 241 et 243) qui emblématise l'aspiration du roi de France à s'approprier la dignité impériale détenue par la maison d'Autriche. La question était redevenue cruciale depuis l'abdication en 1555 de Charles Quint en faveur de son frère Ferdinand, déjà âgé. Les vers de la mascarade évoquent directement cette question :

Je sçay mesme, qu'un jour et la Toison dorée,
Et le sceptre, et les biens, et la race honorée,
De ceus qui vont portant en leur col la Toison
Sentiront que Henry est leur fatal Jason [...]. (p. 244)

Le sujet du spectacle est donc mis en rapport avec la circonstance triomphale : la victoire sur les Anglais alliés des Habsbourg annonce une autre victoire, plus décisive. L'histoire de Jason, mythe de conquête et de navigation¹⁷, se prête à la représentation d'une *translatio imperii*. Autour du roi en nouveau Jason, la cour tout entière se trouve héroïsée : dans sa dernière tirade, Jason dresse un catalogue épique où chacun des Argonautes est associé à son avatar contemporain :

Ce bon Roy Navarrois, son jeune frere encor
Te pourront bien servir de Polieux et Castor,
Ce grand vainqueur de Guise est ore ton Hercule,
Qui sous toy, l'Espagnol outrepassant recule,
Calaïs et Zethes sont deus freres qu'il a,
De deus freres encor un chacun choisira
Le nom qu'il lui est propre, et l'autre divin frere
Qui d'un double conseil les affaire modere
Avecq la pieté, sera ton grand Typhis
Gouverneur de la nef. (p. 248)

Aux côtés des Bourbon, Antoine de Vendôme et Charles, l'archevêque de Rouen, les Guises occupent une place de choix : François bien sûr, en Hercule, Charles en pilote de la nef, dans sa fonction de principal ministre de Henri II et, dans le rôle de Calaïs et Zéthés, deux autres fils de Claude de Guise, certainement le grand prieur de l'ordre de Malte et le marquis d'Elbeuf. Reprenant une imagerie qui tenait une place importante dans l'entrée royale de

¹⁷ Sur le succès de cette épopée au XVI^e siècle, voir notre introduction.

1549¹⁸, la mascarade se substitue au triomphe que Jodelle avait envisagé et que les échevins n'ont pas voulu lui commander : le catalogue épique tient lieu de défilé.

Cette énumération de chevaliers décrit surtout un triomphe à venir et s'insère dans la vaste prophétie que constitue la mascarade. Les tirades qui se succèdent sans se répondre ont toutes une valeur prémonitoire. A l'exception de Minerve qui, comme un personnage protatique de tragédie, apparaît sur la scène pour rappeler l'argument de la fable, Jason puis le devin Mopsus vont à tour de rôle annoncer l'imminente accession de la France à la « Grand'Monarchie » (p. 246). Hormis une courte intervention d'Argo, qui parle à Jason, tous les autres personnages (Mopsus, Minerve et Jason) parlent au roi de son destin et de sa vocation impériale. La prophétie de Jason est assortie d'une série de subordonnées conditionnelles, auxquelles est suspendu l'accomplissement de la prophétie. Dans chacune, une comparaison avec l'un des Argonautes vient préciser ce que doit être la conduite vertueuse du prince. Or ces exemples s'avèrent, pour certains, des contrexemples ; ainsi, Jason est cité pour ses fautes autant que pour ses prouesses. Il s'est fourvoyé en tuant l'un de ses loyaux serviteurs¹⁹, et surtout en trahissant la parole donnée à Médée. Henri devra s'en souvenir :

[...] *Si jamais* tu ne veus, ô toy fidele Roy,
Rompre ni faire rompre aucunement la foy,
Ainsi qu'on la rompit à Medée insensée
Quand elle fut par moy pour une autre laissé. (p. 244)

Le mythe offre un modèle héroïque mais imparfait qui se parachève vertueusement dans le roi. Le caractère faillible du héros mythologique, dépassé par le monarque chrétien, rejoint la lecture traditionnelle des mythes qui cherche, dans l'erreur païenne, les prémisses d'une vérité qui s'accomplit avec la Révélation.

La mascarade ne se déroule donc pas à la manière d'une représentation autonome comme pourrait le faire une tragédie. Jodelle conçoit son spectacle non comme une fiction indépendante, mais comme un événement intégré à la vie de la cité et associé au contexte de la victoire. C'est pourquoi le spectacle intègre son public en la personne de son principal représentant, le roi, et cherche à justifier la présence, face à lui, de personnages issus de la légende. Ceux-ci sont mis en scène comme des spectres rendus visibles par un procédé magique dont Minerve est l'auteur. D'après Jason, ses compagnons et lui

[...] paraistroient tous tels que sont les ombres blesmes
Des chams Elysiens, où nous des long tens morts

¹⁸ Voir, dans notre premier chapitre, l'arc de triomphe surmonté d'un Typhis encadré par les Dioscures.

¹⁹ Comme sans y penser, je tuay quelquefois
Cyzique nostre amy, le meilleur Roy des Roys. (p. 244)

Habitons maintenant, et n'auroient point de corps
Si Minerve n'avoit à votre humaine veüe
Accommodé la chose. (p. 245)

La déesse accomplit pour les spectateurs de la cérémonie ce qu'Anchise avait fait pour Enée aux Enfers dans le chant VI de l'*Enéide*, et ce que Hyante fera pour Francus dans le chant IV de la *Franziade* : une conversion entre l'invisible et le visible. De même que Hyante, lors d'un rituel sophistiqué, convoquera à l'appui de sa prophétie les ombres des grands hommes de l'Histoire à venir, ici Minerve ranime pour le roi les ombres du passé qui viennent lui révéler son avenir. La représentation théâtrale, en tant que négociation entre le visible et l'invisible, récupère et accomplit l'idéal poétique de l'*enargeia*, de la parole faisant surgir une apparition spectaculaire. Par le biais de ce prodige qui consiste à montrer des morts comme des vivants, la mascarade produit un effet d'horreur sacrée proche de celui que Ronsard, dans l'*Ode de la Paix*, voulait atteindre en faisant surgir Hector de son tombeau pour annoncer le destin de Francus et d'Henri. Jason, commentant sa présence sur la scène, harangue ainsi le spectateur :

[...] Estant donc [la nef] ainsi *veüe*
Si vivement, *croiés* que tous vous nous *voyés*
Sans phantasma, tous tels que *voir* vous nous *croyés* :
Tout ainsi par la mer quelquefois nous vogasmes,
Et si on ne le *croit* qu'on *oye* le vaisseau
Parler au vieil Jason, et au Jason nouveau. (p. 245)

Voir et entendre pour croire : les prestiges du spectacle sont utilisés pour produire une épiphanie héroïque. Le merveilleux de la représentation est renforcé par la séduction du chant et de la danse associés à la musique d'Orphée :

Davantage sachant que la beauté d'une masquerade est la musique, je voulois qu'Orphée qui estoit jadis l'un des Argonautes, marchast devant eus, sonnast et chantant une petite chanson en la louange du Roy, et que comme il souloit anciennement tirer les rochers apres soy, deus rochers plains de musique le suivissent, laquelle chantast comme si ce fust esté la cois de quelques Satyres ou quelques Nymphes cachées au-dedans. (p. 240-241)

Du chant d'Orphée à la prophétie, ce sont finalement les prodiges de la parole lyrique que Jodelle porte sur la scène. Il donne une consistance scénique au rêve d'une parole apothéosée, pourvue d'effets magiques et d'un contenu oraculaire, pour produire des valeurs de légitimation, de sacralisation et d'harmonie qui établissent le pouvoir au-dessus de la nature. La monarchie, intégrée dans une représentation à la croisée entre la performance d'un défilé héroïque et la mise en scène théâtrale d'une fiction mythologique, apparaît comme une puissance qui n'est pas seulement humaine : elle est située dans la profondeur des temps, celle des mythes antiques. La résurrection des héros de la nef Argo qui, sans l'intervention de

Minerve, ne seraient que des ombres errantes aux Enfers, n'est pas loin du rituel de nécromancie sur lequel s'ouvrent, la même année, les *Antiquitez*²⁰. En ramenant les héros antiques sur la scène, le poète fait revivre pour le prince le génie romain. Il met en scène son propre accès à une inspiration qui fut celle des Grecs et des Romains ; et, grâce à la magie de la cérémonie qu'il orchestre, il consacre la captation, par la monarchie française, de cette grandeur passée²¹. Les vers de Minerve évoquant ses

deux villes premieres,
Athenes, et puis Rome (aujourd'hui *seul tombeau*
De ce qu'elles ont eu de bon, de grand, de beau) (p. 242)

résonnent là encore avec les *Antiquitez*²², non pour déplorer l'impossible *translatio imperii*²³, mais pour en célébrer l'accomplissement en France, et instituer Paris en nouveau foyer de la civilisation.

La mise en scène des Argonautes qui, par le miracle théâtral de la vive représentation, doit amener le spectateur à *voir* dans les corps des acteurs la vivante présence des héros, pour mieux *croire* à la parole qu'ils délivrent, correspond à l'idée que se faisait Jodelle de la représentation de l'Histoire. Il en expose le principe dans un texte de 1556, la *Remontrance d'Etienne Jodelle au Peuple François*, publiée en pièce liminaire de l'*Histoire Française* de Paul Emile traduite par Jean Regnard²⁴. Jodelle souhaitait débarrasser l'historiographie de la rhétorique pesante des chroniques pour lui conférer une force *d'enargeia* comparable à celle dont ont fait preuve les « auteurs saints » qui avaient « par histoire *depeints* / Les faitz sacrés que l'on doit *croire* »²⁵. Il dégage ainsi le discours sur l'histoire des chroniques circonstanciées qui assoupissent la mémoire au lieu de la préserver, et la conçoit sur le modèle d'une histoire sainte et d'une parole vive qui stimule l'action des grands et garantit le souvenir de leurs exploits, générant une forme de dévotion collective à leur endroit. Il incite poètes et historiographes à œuvrer ensemble

A bien faire et à bien écrire,
Puis que le ciel a ordonné

²⁰ « Divins esprits, dont la poudreuse cendre / Gît sous le faix de tant de murs couverts / [...] / Trois fois cernant sous le voile des cieus / De vos tombeaux le tour dévotieux / A haute voix trois fois je vous appelle ».

²¹ La démarche est proche de celle de Du Bellay qui, par le sonnet liminaire des *Antiquitez*, prétend offrir au roi un ouvrage à l'antique « mis sous votre nom *devant les yeux publiques* » dans un cérémonial qui, tirant « hors du tombeau / [...] des vieux Romains les poudreuses reliques », doit apparaître comme étant « De votre Monarchie un bienheureux présage. »

²² Voir par exemple les sonnets III et V : « Rome de Rome est le seul monument » (sonnet III) et ces édifices qui restent encore debout ne sont qu'une « morte peinture », « comme un corps par magique savoir / Tiré de nuit hors de sa sépulture », mais privé de son esprit (sonnet V).

²³ Voir en particulier le sonnet XVI : « [...] ainsi parmi le monde / Erra la Monarchie : et croissant tout ainsi / Qu'un flot, qu'un vent, qu'un feu, sa course vagabonde / Par un arrêt fatal s'est venue perdre ici ».

²⁴ *Œuvres complètes*, éd. E. Balmas, Paris, Gallimard, 1964, t. 1, p. 113-121.

²⁵ Ed. Balmas, t. 1, p. 118.

Au peuple François plus d'Empire
Qu'à autre que j'aye su dire ;
Qu'en gloire il les surmonte tous.

Le texte de la *Remontrance* est en fait, comme l'a montré E. Buron, une attaque dirigée par Jodelle contre Pierre de Paschal qui occupait la charge d'historiographe du roi depuis 1554²⁶. Les deux hommes étaient en désaccord sur la question du modèle et de la langue à privilégier pour écrire l'histoire du royaume. Pierre de Paschal pratiquait la chronique en langue latine et en prose. Jodelle, lui, rêvait de rompre avec cette forme jugée dépassée, pour privilégier une grande épopée nationale en vers. A ses yeux, les chroniques à l'éloquence laborieuse font office de repoussoir, qu'il qualifie de « vieux ramas » écrit par « quelque esprit aux Muses contraire [...] nourri seulement aux plaids [...] et souvent parlant de la guerre / Du pur jargon de son palais »²⁷. Il propose à la place une œuvre élevée, marquée par « un style grave » et une *copia* déployée par un poète « s'estant enrichi de traits / Sur les meilleurs des vieux pourtraits ». La célébration que propose Jodelle dans le *Recueil*, à l'occasion de la prise de Calais, peut s'inscrire dans le cadre de la rivalité qui l'opposait à Paschal et donner une illustration du projet historiographique de Jodelle. E. Buron souligne que Jodelle avait souhaité prendre part à la campagne militaire menée par le duc de Guise. Ce projet ne répondait pas au seul désir de s'illustrer dans les combats ; le poète aurait pu être ainsi le témoin direct de l'histoire en train de s'accomplir, plutôt que de rester à l'écart, « au cham ». Sa santé l'en empêcha. A défaut, organiser la réception du 17 février 1558 était pour lui l'occasion de démontrer la manière dont, à ses yeux, la mémoire nationale devait être construite pour la postérité, replacée dans un spectacle éclatant qui, sans se satisfaire de consigner des faits, les transfigurait et les insérait par le biais du mythe dans une temporalité plus haute, celle de la destinée providentielle du royaume.

Dans la continuité de l'entrée parisienne de 1549, ce qui intéresse plus particulièrement Jodelle dans la fiction des Argonautes, c'est le motif du navire, qui lui permet de faire le lien avec l'emblème de la ville de Paris dans un tableau qui la représente :

estoyent peintes deus navires semblables à celles que la ville porte en ses armes, et dedans l'espace qui faisoit le compartiment par le hault, estoit escrit, ARGO, et en l'espace du dessous ceste devise, CAELOQUE SOLOQUE SALOQUE, ce qui accomodoit fort bien ceste navire Parisienne à la navire des Argonautes (p. 232).

²⁶ E. Buron en fait l'analyse détaillée dans sa thèse p. 256 et p. 998-1013. F. Cornilliat complète cette analyse dans « Clio et les Poètes : chanter les « faictz », des Rhétoriciens à Jodelle », in *Les songes de Clio: Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime*, éd. Sabrina Vervacke, Thierry Belleguic, Éric Van der Schueren, Québec, Presses universitaires de Laval, « La République des lettres », 2006, p. 33-60.

²⁷ *Remontrance, Œuvres complètes*, t. I p. 119.

C'est en tant que centre du royaume et capitale d'un empire universel à l'instar de Rome que Paris se trouve glorifié à travers la nef, comme le suggère la devise inventée par Jodelle : « au ciel, sur terre et sur mer ». Le blason se voit ainsi doté d'un signifié allégorique qui sera développé dans la mascarade où la nef Argo est à l'honneur : manière de transformer l'emblème héraldique en mythe des origines pour exalter la destinée impériale du royaume.

La nef occupe une place centrale dans la mascarade. Elle est représentée sur la scène dans sa réalité matérielle, comme un objet doté d'une fonction magique, talismanique :

[...] la celeste ordonnance
Donne à ceste grand Nau sur la Toison puissance,
Ceste Nau, qui non pas seulement en Colchos,
Mais aus deus bouts du monde emportera ton los. (p. 244)

Son introduction dans l'espace du spectacle fait l'objet d'une attention particulière de la part de Jodelle : Argo est portée solennellement par les héros qui la présentent au roi comme une offrande, une cérémonie de transmission solennelle :

Je voulois aussi qu'en la masquarade la rapportans au Roy pour lui estre heureuse et fatale comme elle leur avoit esté, et pour le conseiller et lui prophetiser ses heurs et ses malheurs, comme leur avoit tousjours conseillé et prophetisé, ils la portassent sur leurs espaulles, aussi bien qu'ils avoient fait dans la Lybie, pour montrer au Roy qu'en tous perils et dangers il la falloit porter, ce qui à mon jugement est assés propre à ceste communauté de Paris. (p. 240)

Jodelle insiste sur l'épisode de la traversée du désert de Lybie. Le registre utilisé, plus pathétique qu'épique, renouvelle le motif de la navigation conquérante dans une optique quasi-sacrificielle de dévouement à une cause commune :

[...] entre tous autres *travaus* que les Argonautes ont *soufferts*, et auxquels la *pauvre* Argon mesme a esté *sujete*, cetui ci est un des plus memorables, que dedans la Lybie ils furent *contraints* de la porter sur leurs espaulles (p. 240).

Le même aspect transparaît dans les paroles prononcées par Minerve qui est chargée de rappeler sur scène l'argument de la fable : après avoir énuméré les principaux épisodes, elle met en exergue celui du désert :

Mais sur tout par les bords de la seche Lybie
Furent contraints porter le Navire affoiblie,
Leur mere soulageants, qui les avoit portés,
Et du desir de l'or les avoit contentés
Sous ma guide toujours [...]. (p. 243)

La nef est personnifiée sous les traits d'une figure maternelle qui, par la suite, s'adresse à Jason comme à son « fils » et à laquelle Mopsus répond par l'apostrophe respectueuse de « Mère » : « De ceste peine en bref je te dechargeray / Mere » (p. 246). Les acteurs qui incarnent les Argonautes doivent faire leur entrée sur scène « le dos courbé » (p. 245). La nef reçoit donc une symbolique supplémentaire : c'est la piété filiale qui, parmi les qualités des

héros, est mise en avant. La représentation qui rappelle l'une des travées de Fontainebleau dans laquelle sont représentés face à face l'épisode de *l'Incendie de Catane*, où les deux jumeaux emportent leurs parents dans leur fuite, et celui de *Cléobis et Biton*, où les deux fils de la prêtresse de Junon tirent eux-mêmes le char de leur mère jusqu'au temple de la déesse, pour parer à l'absence des taureaux blancs décimés par une épidémie de peste²⁸.



Dans la mascarade de Jodelle, les liens filiaux qui unissent la nef et les héros sont transfigurés en une mystique nationale qui exalte l'allégeance des grands à l'entité France pour laquelle ils se dévouent au nom du Roi²⁹. La réciprocité du dévouement est totale : les héros soutiennent Argo comme Argo les a longtemps portés :

[...] et il faut maintenant
 Qu'on me voye *cent maus et cent maus* soustenant :
 Toutesfois puisque c'est pour porter de tels Princes
Jusqu'aus dernieres mers, aus dernieres provinces
 Je veux bien supporter encore ce labeur. (p. 246)

²⁸ Pour une lecture de ces deux fresques, voir E. et D. Panofsky, *Etude iconographique de la galerie François 1^{er} à Fontainebleau*, trad. A. Girod, Brionne, Gérard Monfort, 1992, p. 33-38.

²⁹ Ce dévouement est d'ailleurs partagé par le poète lui-même, qui s'affirme « curieux de l'honneur de [s]on païs, et affectionné au service de [s]on Prince » (p. 254). On note dans le parallélisme que l'allégeance courtoisane cède le pas à un attachement marqué pour la *patria*, comme le confirme la déclaration suivante : « c'est que j'ay tousjours tant aimé ma nation, que je ne la souffriray jamais deshonorer par je ne sçay quels fatras » (p. 255).

Le parallélisme met en valeur l'adjectif « dernier » habituellement associé à l'eschatologie dans la terminologie religieuse. Le difficile trajet du navire apparaît comme un itinéraire vers le Salut. Jason et ses compagnons sont d'ailleurs assimilés à des sauveurs, prenant collectivement le relais du héros de l'entrée de 1549, Hercule chasse-mal :

Si tu [Henri, futur Jason] sçais bien *sauver* en un tel navigage
Tout le peuple qui fait avec toy son voiage
[...]
Si tu veux *delivrer* les pauvres affligés,
Ayder aus souffretteus, venger les outragés
Ainsi que Calais et Zethes [...]. (p. 244)

La nef elle-même possède une connotation ecclésiale : elle est la cathédrale où se réunit la communauté des Chrétiens en marche vers le Salut. L'aboutissement du parcours, sous le signe d'une éternité bienheureuse, entre en résonance avec la symbolique d'« espérance » que Jodelle assignait aux colonnes. Ce sens religieux existe aussi dans la fresque de *Cléobis et Biton* où les deux frères, après avoir transporté leur mère jusqu'au temple, sont récompensés par un sommeil qui les réunit à jamais dans les bras l'un de l'autre. Dans le spectacle de Jodelle comme dans le programme de Fontainebleau, les significations religieuses sont transposées de l'éternité du Royaume de Dieu à l'*aevum* de l'Empire séculier, de l'Eglise à la patrie.

A travers Argo portée par les nouveaux héros jusqu'aux pieds de Henri, Jodelle met en scène la notion de *patria*, telle que Kantorowicz en montre la résurgence et l'évolution à la Renaissance. Cette évolution est liée au glissement de sens que connaît le concept de *corpus mysticum* : le Roi, en son corps symbolique, est d'abord compris, au Moyen Age, comme l'humble vicaire du Christ dans sa médiation entre le Ciel et la Terre. Progressivement, ce *corpus mysticum* devient celui de la Loi et assimile la fonction royale à un pouvoir transcendant, législateur et judiciaire, non plus selon le modèle du Christ mais sur celui de Dieu le Père. Enfin, le Roi, au début de la Renaissance, apparaît comme le représentant de son peuple entier et de la collectivité qu'il gouverne, c'est-à-dire d'une *politia*. Même si les deux concepts de *politia* et de *patria* ne sont pas exactement superposables, Kantorowicz montre qu'à la Renaissance, le *corpus mysticum* du Roi, son *regnum*, se pense en termes de *patria*, « c'est-à-dire en tant qu'objet d'un attachement politique et d'un sentiment religieux³⁰ ». C'est pourquoi la célébration de l'héroïsme individuel est subordonnée, dans ce programme, à l'exaltation d'un devenir commun, exprimé par terme collectif de « François ». Mopsus annonce ainsi :

³⁰ *Les deux corps du Roi, op. cit.*, p. 817.

Et si tu crains, ô Roy, que le *François* prochain
 De la grandeur qu'avoit jadis le nom Romain
 Ne soit point heritier de la grand Monarchie
 Et que ton Croissant cede au Croissant de Turquie
 [...]
 Asseure toy par moy que les Turcs mesme tiennent,
 Que les frains de l'Empire entre les mains reviennent
 Des grans Roys indontés heritiers de Francus. (p. 246-247)

La mention des Turcs réactive le vieux motif de la croisade et cherche à « élever la passion patriotique à la hauteur d'une vue théologique des choses »³¹. Le mythe des Argonautes est réinterprété comme une épopée sacrificielle, un héroïsme de la dévotion nationale. L'histoire de Jason rejoint alors celle « Des grans Roys indontés heritiers de Francus », fusionnant avec le mythe fondateur de la monarchie française.

3. Une fête de l'esprit : l'éclat de la représentation et l'ingéniosité du poète

Le recours à un mythe prestigieux, déployé sous une forme spectaculaire, se fait au nom d'un principe rhétorique, celui de *l'aptum*³². Jodelle rappelle qu'en concevant son programme, il a cherché à

inventer quelques belles masquarades, ou parlantes, ou muettes, qui *estans accommodées aus tens, aus lieus, et aus choses*, peussent donner quelque agreable plaisir à la compaignie (p. 227).

L'aptum concerne à la fois l'adéquation du genre choisi avec la circonstance et le public, mais aussi la conformité du style au genre et au sujet. En des circonstances victorieuses, une représentation héroïque était la plus adaptée :

Il n'i aura peut estre pas un, ni des nostres, ni des estrangers, qui regardant la grandeur du Roy, la grandeur de la victoire, la grandeur de Paris, ne s'émerville [ne s'étonne], encore qu'on voulust laisser le triomphe, qu'on ne deliberoit pour le moins mille *gentillesses* aucunement *dignes* de ces trois.

La *grandeur* du roi, de l'événement, du lieu, appelaient la *magnificence* d'un triomphe ; il y aura, à la place, les *gentillesses* du programme festif. Jodelle substitue au triomphe écarté les prouesses de son invention, la profusion de ses trouvailles comme forme suprême de *l'aptum*

³¹ G. Demerson, *La Mythologie classique, op. cit.*, p. 530.

³² Nommée également *decorum*, la notion remonte à la rhétorique antique : pour Cicéron, elle désigne ce qui « convient » (*aptum*). Sur l'importance de *l'aptum* à la Renaissance, voir M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980 pour la première édition, 2002 pour l'édition dans la collection « Titres courants ». Voir également *Poétiques de la Renaissance, Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, sous la direction de P. Galand Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, en particulier le chap. VII p. 509-574 (« Le style »).

(« dignes de ces trois »). C'est au nom de ce même principe de convenance du sujet au contexte que Jodelle refuse de faire jouer une tragédie lorsque les édiles parisiens viennent le solliciter en lui demandant s'il n'a pas une pièce toute prête à proposer :

Je fi responce que j'avois, et des Tragedies et des Comedies, [...] dont la plupart m'avoit esté commandée par la Royné et par Madame seur du Roy, sans que les troubles du tens eussent encore permis d'en voir rien, et que j'attendois tousjours une meilleure occasion que n'est ce tens tumultueus et miserable pour les faire metre sur le theatre, *adjoustant ce petit mot assés poëtiquement dit*, que ceste année la Fortune avoit trop tragiquement joué dedans ce grand echafaut de la Gaule sans faire encore par les fauls spectacles reseigner les veritables playes. (p. 227)

Si l'histoire est le théâtre (« echafaut ») de Fortune, la tragédie en redouble trop directement le contenu. Faire jouer une tragédie était possible au retour de la victoire de Metz. Après Calais, un tel choix n'est plus « de circonstance » : il pourrait ramener le spectateur à des souvenirs encore récents et désagréables, comme celui de Saint-Quentin. Ce n'est pas une catharsis qui est recherchée, encore moins une déploration collective, mais l'émerveillement et la ferveur admirative. C'est pourquoi Jodelle préfère une fable épique qui mette en évidence la gloire des grands, leur apothéose plutôt que leur chute. On note au passage que le poète, se laissant emporter par l'euphorie de sa propre virtuosité, se félicite rétrospectivement de son propre *aptum* dans sa défense de l'*aptum*. Il cite avec satisfaction son « petit mot assés poëtiquement dit » : l'art de la convenance, dans lequel le poète affirme exceller prend sa source dans son esprit de répartie, s'illustre dans un sens de l'à-propos qui a présidé aux négociations du programme de la fête.

Le programme de Jodelle est traversé de part en part par ce souci de convenir au public rassemblé pour la circonstance, souci qui se décline par le biais de participes passés et d'adjectifs tels que « propre à », « digne de », ou « bien accommodé ». L'esthétique de la convenance consiste à adapter la fiction païenne à la célébration d'une monarchie chrétienne³³. En montrant Guise comme le *novus Perseus* délivrant la Picardie (p. 235), en représentant Henri en nouvel Auguste (p. 238), en « *accommod[ant]* les noms des bons aus bons » (p. 248), c'est-à-dire en associant chaque grand seigneur français à son double héroïque, Jodelle fait d'eux l'incarnation même, la vivante manifestation du transfert de l'Antiquité en France. Trouver dans les mythes et les modèles antiques ceux qui sont les plus appropriés pour représenter les protagonistes de la victoire de Calais, c'est manifester hautement une inventivité poétique que Jodelle ne cesse de mettre en scène. Il ne s'agit pas de singer les Anciens, mais d'en retrouver l'esprit pour établir des équivalences pertinentes : cela

³³ Voir Cicéron : « Le *decorum* est une sorte d'adaptation et d'accord au temps et à la personne » (*Orator*, 74).

repose sur l'*ingenium* de l'auteur. C'est ainsi que Jodelle revient sur l'invention qui, dans un premier temps, l'avait conduit à identifier François de Guise à César en lui prêtant sa devise « *Veni, vidi, vici* ». Il va finalement plus loin encore dans l'*aptum* en rallongeant la devise :

En escrivant ces vers ci, il me vient de naistre une assés *gentille* fantasie dedans l'esprit pour donner plus de grace à ceste figure, dont l'argument a esté trouvé *si propre et à la chose et à la personne*, c'est de metre en la devise au lieu de TER ce mot QUATER, ajoustant encore un V dedans la bande, et peignant au dessous de la baniere une fortune garrotée de chaisnes de fer, avecques ces vers changés ainsi : [...]
VENI, VIDI, VINCI : VINXI QUOQUE VICTAM.

Prêter à Guise la devise victorieuse de César convient en effet parfaitement à la circonstance ; mais la modification qu'il propose permet d'aller au-delà car il s'agit d'une réinterprétation : de l'idée de victoire fulgurante, on passe à celle d'une entrée dans la longévité du pouvoir. De la sorte, Jodelle ne glorifie pas seulement le général impétueux mais le protecteur pérenne et l'homme providentiel, ce qui lui permet de coller encore plus étroitement à la thématique du grand rêve impérial qui sous-tend tout son décor.

Parce qu'il concerne l'aptitude à fabriquer une fiction adéquate, l'*aptum* sort ainsi du champ de la rhétorique et définit la valeur du poète et le génie des « [s]iennes petites inventions » (p. 228). C'est dans ce sens qu'Anne-Pascale Pouey-Mounou oppose l'*aptum*, qui « caractérise celui dont le talent, visité par les Muses, sait aussi s'accommoder à la saison et au lieu », à « l'inadaptation et même l'« ineptie » des versificateurs »³⁴. Le bon poète, contrairement au rimeur, ne se contente pas d'utiliser la fable comme un ornement stéréotypé du discours, mais la transforme en un principe d'interprétation du contexte historique, un instrument de sens. Quand l'*aptum* se conjugue à la « fantasie » du poète, il tient du *kairos*, de « la grâce de l'à-propos », de la « capacité de développer l'argument qu'il faut au bon moment et de la manière la plus digne »³⁵. Il rejoint la spontanéité, l'improvisation inspirée qui caractérise le poète, capable de faire jaillir du sens. En insistant sur la *convenance* de ses choix de représentation, Jodelle met en avant son propre génie.

Les trouvailles poétiques de Jodelle concernent aussi bien la conception du programme (« l'abondance de mes inventions » p. 232, « Mon invention estoit... » p. 240),

³⁴ A. P. Pouey Mounou, *L'imaginaire cosmographique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 45. Cette analyse s'appuie sur une lecture du chap. 11 du livre II de la *Deffence*.

³⁵ V. Denizot, « *Comme un souci aux rayons du soleil* », *Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Droz, 2003, p. 210. Héritée de Pindare, la notion de *kairos* serait l'équivalent en poésie du *decorum* rhétorique mais permettrait à la poésie de se démarquer de la rhétorique : « Rhétorique contre poésie ? Sans renoncer au bénéfice de la justesse, la poésie dessinerait, avec le *kairos*, une deuxième voie pour le *decorum*, directement liée au génie inspiré du poète dans l'instant, et débarrassée des travaux préparatoires et de la rationalisation que lui fait subir la tradition oratoire » (p. 211). Voir aussi P. Galand-Hallyn dans *Poétiques de la Renaissance* : elle définit le *kairos* comme « un style apte à rendre compte de l'instant et de la nuance, au-delà des contraintes génériques » (p. 548).

que sa réalisation technique. Par exemple, le dispositif et la machinerie associés au décor de la mascarade et à la présence d'une nef dans la salle de réception, ont été soigneusement pensés :

Car quand à l'entrée j'y avois si bien preveu et pourveu, que les rochers n'estoient point plus longs qu'il falloit, et que le mas de la navire s'ostoit et se replantoit aussi soudain qu'on vouloit (p. 250).

Il faut donc nuancer l'idée selon laquelle Jodelle n'avait conçu qu'une « fête de papier » sans se soucier de la mise en œuvre de son programme. Il avait au contraire profondément réfléchi à la manière de provoquer chez le spectateur une admiration à la hauteur des circonstances. C'est ainsi que la mascarade des Argonautes devait générer un effet de surprise puisque, comme le souligne l'auteur, « coustumierement toutes telles masquarades sont muetes » (p. 232)³⁶. L'*aptum* nécessite en effet d'aller aussi contre ce qui est attendu, de ne pas se conformer systématiquement aux modèles préexistants. C'est une prise de risque que Jodelle assume en mettant en valeur l'originalité de ses choix, notamment lorsqu'il propose de représenter Marie Tudor sous les traits de la reine des Amazones. L'union de la reine d'Angleterre avec Philippe II lui « semble assés bien *accommodée* au destin de l'Amazone » (p. 237) qui commit l'erreur d'aimer Alexandre et signa ainsi sa propre perte. Jodelle a conscience des malentendus que peut entraîner cette utilisation audacieuse et peu conventionnelle de la mythologie : une telle représentation peut être lue comme trop flatteuse pour l'ennemi, Alexandre et Antiope étant généralement connus pour leurs vertus guerrières et leurs succès militaires³⁷ ; inversement, elle peut être ressentie comme insultante à l'égard d'un couple royal légitime, la liaison d'Alexandre avec l'Amazone étant de nature adultère³⁸. Jodelle opte pour un mode *d'aptum* qui, il le sait, va contre le sens commun et risque de heurter le très conventionnel esprit des bourgeois parisiens. Jodelle maintient toutefois son invention en réaffirmant son caractère approprié pour révéler le sens des événements :

Pour autant qu'on pourroit trouver quelques choses, en ceste figure, *qui du tout ne s'accommoderoient point*, je lui ay fait porter la devise d'en haut qui est telle, que *les choses estans différentes, le destin est de mesme*. (p. 236).

³⁶ Le public ne semble guère avoir goûté cette nouveauté, puisque beaucoup de critiques portèrent sur la mauvaise récitation des participants, parmi lesquels Jodelle qui tenait le rôle de Jason.

³⁷ Car je ne voudrois point ici dire que la Royne d'Angleterre fust vaillante comme une Amazone, à laquelle on n'a point veu encore porter les armes sinon contre son peuple, n'i faire autre vaillantise, sinon contre les testes des gentilz hommes de son païs. Je voudrois encore moins comparer un Roy Philippes à un Alexandre. (p. 236)

³⁸ « je ne feray point ce tort à ce grand Prince, et à ceste grande Princesse, qui sont conjoints par legitime mariage, d'*approprier* leur alliance au concubinage de ces deus : car j'ay esté d'avis de tout tens que c'estoit le plus sotement fait qu'on scauroit faire, d'injurier par escrit les Princes qui nous sont ennemis, principalement aus choses qui sont controuvées, ou qui touchent tellement leur honneur, que nos Princes mesmes s'en doivent facher ». Hors de question, pour Jodelle, que sa célébration des vaincus porte atteinte à l'honneur aristocratique des vaincus.

Afin de prévenir les critiques, il s'efforce de guider le public vers une juste perception de l'*aptum* en rajoutant des indices (une devise en latin) qui doivent l'extirper de ses considérations étriquées, qu'elles relèvent d'un chauvinisme vétilleux (refusant de prêter à l'ennemi des qualités héroïques) ou d'une morale bourgeoise simpliste (qui s'indigne de voir confondus un couple marié et un couple adultère). Jodelle choisit d'explorer un autre versant du personnage d'Alexandre que celui, habituel, du conquérant et du vainqueur, afin de révéler de l'événement une lecture qui dépasse une compréhension plus ordinaire de la victoire. Le prince macédonien est montré comme inspirant un amour concupiscent et condamnable à la reine des Amazones, « qui pour le desir qu'elle eut de coucher avecques Alexandre, perdit le brave regne de ces courageuses et victorieuses femmes » (p. 236). Jodelle désigne ainsi, en filigrane, Philippe II comme la véritable origine de la défaite anglaise : la prise de Calais par François de Guise vient sanctionner une alliance honteuse et viciée entre les monarchies espagnole et anglaise.

Alors même que Jodelle est très soucieux de respecter une esthétique de la convenance censée donner sa plus juste expression à l'événement, alors qu'il ne cesse de vouloir démontrer son talent à mettre en œuvre une telle esthétique, il semble être passé complètement à côté de son public. Les inventions de Jodelle, on le voit, nécessitent une réelle attention : son esthétique de la convenance n'a rien de conventionnel et réclame un travail d'observation, d'interprétation, de mise en relation. C'est ce qui ressort nettement, par exemple, de la manière dont il présente les vers extraits de « la Pyramide de monseigneur le reverendissime Cardinal de Lorraine³⁹ ». Il précise en effet que

dedans un grand et spatieus quarre de la longueur d'une toise, estoient escrits douze vers comprenans toutes les choses que le Roy a faites depuis son avenement à la couronne, le tout allant d'ordre, et le tout si bien escrit, et en si grands carracteres, qu'il se pouvoit facilement lire de la table du Roy.

On mesure à quel point le festin qu'envisage Jodelle est loin de se réduire aux plaisirs gastronomiques : le roi, depuis sa table, doit avant tout pouvoir exercer son esprit et se concentrer sur le spectacle poétique qui lui est proposé. Dans cette commémoration solennelle du règne de Henri de Valois, dans ce monument de gloire offert au roi, dans l'effort demandé aux spectateurs, le poète conçoit une « fête à lire » plutôt qu'une « fête à jouir »⁴⁰.

³⁹ « [...] qui est un petit œuvre que je fi dernièrement d'environ six cents vers heroiques Latins » (p. 238). E. Buron précise dans sa thèse (p. 244) que cette Pyramide n'a pas été retrouvée. L'ouvrage se serait présenté comme un manuscrit enluminé somptueusement, calligraphié en lettres d'or. Un livre fastueux, donc.

⁴⁰ L'expression est de M. Clément, « Jodelle ou la fête de papier », dans *La Fête au XVI^e siècle*, Actes du X^e colloque du Puy-en-Velay, Etudes réunies et présentées par Marie Viallon-Schoneveld, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 159-170 (p. 160).

L'*aptum* ne semble pouvoir opérer qu'au sein d'un espace virtuel, irréel, comme le suggère cette remarque glissée en passant : « mais chacun sçait que la main des ouvriers ne peut suivre l'abondance de mes inventions » (p. 232). Cette autocongratulation montre aussi que la *copia* poétique est irréductible aux contraintes d'une mise en œuvre officielle. Ce qui a laissé les artisans désemparés a aussi décontenancé les spectateurs. Une telle fête de l'esprit, qui demande de savoir goûter les plaisirs subtils de l'ingéniosité du poète, n'était peut-être possible que dans le cadre d'une « fête de papier », hors du tourbillon de l'instant, pour un lecteur attentif capable de saisir les rapports surprenants que l'auteur établit entre l'événement et sa figuration mythologique. En se fondant notamment sur l'emploi inattendu des modes et des temps verbaux, qui oscillent entre l'irréel du passé d'une fête idéale, et les futurs adressés à des lecteurs à venir, M. Clément souligne que « ce n'est pas de la fête passée du 17 février dont il est question, c'est de celle toujours recommencée du temps de la lecture avec ses promesses propres, indépendantes de la fête réelle⁴¹ ». C'est le livre qui devient la fête, qui la réinvente ; de la sorte, la fête se déplace de l'événement, éphémère et contingent, à un modèle, idéalement conforme à l'invention du poète.

Jodelle a conçu le programme d'une fête idéale en partant du principe que la poétique de l'éclat, que la lyre d'Orphée, pouvait être reçue dans un cadre civique solennel et y trouver sa résonance maximale. Il a parié sur le fait que le lyrisme, après une décennie d'expérimentations sur les formes, les genres, les mythes, était désormais habilité à prendre en charge les cérémonies du faste monarchique et à déployer devant les « François » le spectacle inoubliable où devait se fixer leur mémoire collective. Le *Recueil* ne se résume pas à une restitution de la fête idéale. La devise « gradatim », placée sur l'escalier de l'Hôtel de ville, résume les différents niveaux de lecture et les strates successives d'un texte au statut ambigu. Elle attire en premier lieu l'attention sur la symbolique des marches qui introduisent, par un mouvement ascensionnel, dans un espace de gloire où le roi va être consacré comme héros aux yeux de toute la communauté rassemblée autour de lui. En outre, elle illustre spatialement une sagesse du héros qui évite la démesure, la violence et la tyrannie en s'élevant patiemment, par degrés, vers la grandeur. Enfin, l'injonction qu'elle affiche pourrait rétrospectivement définir le travail du poète et expliquer son échec, comme le suggèrent les multiples passages où Jodelle se plaint de la précipitation qui lui a été imposée lors des préparatifs. Le poète a besoin de temps pour méditer son programme et accomplir son œuvre, qui elle-même s'inscrit

⁴¹ M. Clément, art. cit., p. 165.

dans une temporalité longue de la mémoire et de la postérité. La poésie de circonstance n'est pas une improvisation et ne peut se contenter de répondre hâtivement aux nécessités du moment ; sa réalisation ne s'accommode pas des impératifs de court terme. Résumé du décor, devise du poète, précepte moral d'une gloire exempte d'*hybris* : « gradatim » dit tout cela à la fois et condense les trois aspects essentiels d'un texte qui, à partir du « désastre » d'une représentation, réaffirme une esthétique de l'éclat tout en analysant le désaveu dont elle fait l'objet au nom d'un prétendu refus de la démesure.

II. Examen d'un désastre annoncé

S'il est vrai que Jodelle fait « silence sur les manifestations précises de l'échec »⁴² et évite de s'attarder sur l'humiliation, il cherche toutefois à éclaircir les raisons qui ont rendu son spectacle irrecevable et sa cérémonie inopérante. Après avoir dégagé les principes qui ont présidé à l'invention d'un décor, d'une mascarade et d'une transfiguration somptueuse de l'Histoire par l'érudition mythologique, il importe à présent de considérer les ajouts effectués par Jodelle pour comprendre comment ils infléchissent le programme initial. Dans le décalage entre la fête rêvée et la fête ratée, entre la profusion festive de l'*ingenium* poétique et les commentaires acerbes dont Jodelle accompagne rétrospectivement ses descriptions, émerge un regard critique sur son époque et une inquiétude quant au sens de l'Histoire, qui vient interroger les conditions de possibilité d'une poétique de la magnificence et de l'apothéose.

1. Méprises, dysfonctionnements et faux arguments : le triomphe empêché

Les raisons les plus évidentes résident dans un certain nombre de dysfonctionnements matériels qui ont empêché ses trouvailles poétiques d'opérer l'effet attendu. Pire, cela a pu occasionner de désastreux quiproquos et des contresens complets quant à ses intentions. En plus du désordre occasionné par l'installation d'un décor imposant dans une salle encombrée, en plus de la précipitation qui a empêché Jodelle de bien faire apprendre leur texte aux acteurs, le mauvais travail des ouvriers a desservi le spectacle : « on m'avait fait au lieu de rochers des clochers » (p. 249). Jodelle ironise sur les malfaçons qui n'ont pas donné aux rochers enchantés l'apparence escomptée, mais il suggère aussi une incompréhension

⁴² M. Clément, art. cit., p. 160.

profonde du mythe. Le choix de Jodelle d'aligner la cérémonie politique sur un paradigme religieux se retourne finalement contre lui et entraîne la plus parfaite confusion. La rencontre de la fiction païenne et de la liturgie monarchique vire au grotesque et on mesure la tournure incongrue, *inadéquate*, qu'a dû prendre le décor. Autre erreur d'organisation : l'arc de triomphe placé à l'entrée de l'Hôtel de Ville avait sans doute été repris d'une précédente cérémonie en l'honneur de Charles Quint puisque Jodelle avait

ordonné qu'on feist mouler deus grands croissants argentés pour planter sur le haut de ces colonnes au lieu que l'Empereur y plante ses aigles : mais la brieveté du tens, et la diversité des occupations, fit qu'ils y demeurèrent (p. 230)

On ne pouvait imaginer pire faute de convenance que ces aigles impériaux dominant la fête qui commémorait une victoire contre les Anglais alliés aux Habsbourg. Dans la dernière partie de la fête, les couronnes qui devaient être offertes aux membres de la cour et tissées dans un végétal « propre » à son destinataire (p. 253), n'avaient pas été réalisées. L'hommage raffiné qui devait être rendu aux grands s'en trouva donc gâché, dépourvu de sens. Quant aux *putti* qui devaient distribuer ces couronnes, Jodelle avait prévu qu'ils seraient joués par des petits Parisiens, nus. Mais les notables avaient finalement revêtu leurs rejetons de leurs plus beaux atours (p. 254) :

A une conception décorative et triomphale du nu antique les bourgeois de Paris opposaient non quelque sentiment de pudeur, mais l'idée vaniteuse que la somptuosité du vêtement est la marque de la dignité sociale ; de même il comptait sur un espace libéré pour la majesté du spectacle : à cette conception quasi liturgique d'un *vuide* consacré à la seule célébration, s'oppose la tenace invasion d'une cohue accourant dans la Maison de Ville ; le poète croit avoir pour mission de présenter une cérémonie, la foule veut simplement être présente auprès du roi⁴³.

Ces dysfonctionnements montrent à quel point la poésie de Jodelle est réservée à une élite aristocratique, et comment elle a été parasitée par l'ignorance des bourgeois parisiens. L'incurie des organisateurs révèle en outre pour Jodelle un problème plus grave : la négligence et les malentendus dont il s'estime victime témoignent de la l'impossibilité d'infuser dans la cité les idéaux des idéaux humanistes qui fondent ses choix esthétiques.

Le *Recueil* s'inscrit dans la continuité de 1550 et du « combat d'un tenant du nouveau style contre la platitude, la vulgarité de conception que les poètes de la Brigade avaient depuis longtemps reprochées à l'Ignorance »⁴⁴. Le poète réaffirme cette entreprise dans un sonnet liminaire où son livre parle à la France :

Si mon père a taché de payer le devoir,
Dont l'obligeoit à toi la loy de sa naissance,

⁴³ G. Demerson, *La Mythologie classique, op. cit.*, p. 515.

⁴⁴ G. Demerson, *La Mythologie, op. cit.*, p. 514.

En s'efforçant d'aider à chasser l'Ignorance,
Sur qui le Ciel lui donne et vouloir et pouvoir :
[...]
Je te pri fay ce bien, fay lui ce bien ô France,
De vouloir son enfant recevoir et voir.
Si l'on dit que je vien farder par mes harangues
Son desastre, les yeux condamneront les langues. (p. 223).

Pourtant, Jodelle a échoué dans le « devoir » dont il se veut investi. C'est l'Ignorance qui a eu raison de son érudition et de son génie poétique. Le « désastre » était d'emblée programmé par le refus du triomphe de la part des autorités parisiennes, question plus grave qu'il n'y paraît, et dont les implications sont considérables.

Cette question sous-tend en définitive tout le *Recueil*. Jodelle commence par souligner l'absence de pompe et le caractère beaucoup trop populaire de la fête :

[...] le Roy sur les quatre heures du jour que j'ay dit, *sans aucune pompe* arriva avecques toute sa compagnie en la maison de la ville, devant laquelle on lui fit *seulement* une salve de l'artillerie avecques quelque escopterie qui s'acordant fort bien à l'affluance du peuple, au bruit des tabourins, et au son des trompetes, donnait un tesmoignage publiq de l'allegresse que recevoient tous les citoyens. (p. 228).

L'accueil ressemble davantage à un carnaval populaire qu'à un cérémonial solennel, et les « tabourins » sont bien éloignés de la lyre d'Orphée prévue par Jodelle et très en-deçà de ce qu'exigeaient la circonstance et le mérite de François de Guise, qui « ne pouvait esperer moins que les couronnes publiques, les applaudissements du peuple et la seconde partie du triomphe royal » (p. 227). Il est vrai que Jodelle semble prendre à son compte le refus du triomphe, insistant sur la nécessité impérative

que les peuples ou ennemis ou estrangers ne pensent point que ce que je decriray ci-apres ait esté fait pour autre chose que pour un leger passetens, sans aulcune forme ou de gloire ou de triomphe [...]. (p. 225)

L'intention de n'avoir conçu qu'un « leger passetens » s'avère *a posteriori* en contradiction si manifeste avec le contenu du livret, qu'elle ne peut être prise au pied de la lettre. Il faut donc nuancer l'assertion de Michèle Clément selon laquelle Jodelle

conçoit un spectacle à l'antique certes, mais il ne s'agira pas de triomphe à l'antique, précise-t-il, car un roi très chrétien ne peut être fêté comme un chef de guerre païen : la chose est dite avec insistance dans le commentaire de la fête et dans une des inscriptions sur les murs de la salle de l'Hôtel de Ville ; elle est d'importance car elle détermine le maniement des allusions antiques. C'est un nouveau défi que l'utilisation des références antiques pour une contestation du cadre de pensée antique. (Un roi chrétien ne peut se targuer d'un triomphe qui appartient à Dieu seul)⁴⁵.

⁴⁵ Art. cit. p. 160.

M. Clément semble attribuer à Jodelle des arguments anti-triomphe que Jodelle lui-même met à distance. L'inscription qu'elle signale ne proclame pas le refus d'un triomphe païen : ces vers reprennent plutôt un *topos* des cérémonies antiques, destiné à préserver les vainqueurs de toute dérive mégalomane⁴⁶ :

NON POMPA, NON ROMULEIS TE CURRIBUS ALTUM
ACCIPIMUS, FACTIS CUM SIT SPES REGIA MAIOR,
SPE QUOQUE MAIORES, QUORUM EST TUA LAUREA, DIVI⁴⁷.

La tournure plurielle « *Divi* » est très paganisante et tout le dispositif semble conçu comme la transposition, chrétienne certes mais pas critique, d'un triomphe antique. Si Jodelle affirme ensuite que la célébration ne doit pas se réduire à des « chars, des images et des pompes inaccoutumées »⁴⁸, ce n'est pas pour rabaisser le triomphe, mais pour souligner qu'une fête ne peut se réduire à son aspect matériel, forcément éphémère, et doit se concevoir dans l'optique d'un travail de mémoire dépassant les seules réjouissances momentanées :

les uns [les chars] se rompent, le autres [les images] s'enfument, les autres [les pompes extraordinaires] s'oublent, lors que l'honnête curiosité des doctes et des bien nourris, envoyant de mains en mains ces vifs instruments de la memoire, les fait demeurer entre les mains de l'éternité.

C'est la traditionnelle opposition entre la poésie qui dure et les monuments qui s'écroulent.

C'est pourquoi le « NON POMPA, NON ROMULEIS TE CURRIBUS ALTUM / ACCIPIMUS » apparaît non comme un refus mais peut-être comme une forme d'excuse adressée au roi de ne pas déployer tout le faste attendu pour un événement de pareille envergure, voire comme une prétéition : ce que le poète prétend ne pas faire, il le fait précisément, et si les chars manquent peut-être pour constituer véritablement, matériellement, un triomphe, tout le programme de Jodelle est pourtant conçu pour y suppléer. Les arguments « anti-triomphe » que le poète développe apparaissent en fait comme une citation ironique des allégations municipales :

Je croy *certainement* que messieurs de la Ville, qui de tout tens se sont montrés *prompts et devots* envers leurs Princes, [...] eussent *volontiers* fait en l'honneur d'un si grand Roy l'appareil d'un triomphe à l'antique : mais peut estre qu'ils considererent, *au moins pour les plus avisés d'entre eus*, toutes les choses qui pouvoient empescher l'effect d'un si superbe dessein.

L'éloge est trop appuyé pour ne pas être suspect. La raillerie, qui se signale principalement par la parenthèse « au moins pour les plus avisés d'entre eus », démonte ironiquement l'énumération des raisons invoquées par les édiles comme autant d'arguments fallacieux.

⁴⁶ Voir J.-L. Bastien, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, École française de Rome, 2007.

⁴⁷ « Nous ne t'accueillons pas avec pompe, élevé sur des chars romuléens, parce que l'espérance royale est plus grande que les actes accomplis, et les dieux dont tu tiens ta gloire sont aussi plus grands que cette espérance ».

⁴⁸ Voir p. 230.

2. De la louange au blâme : la médiocrité des bourgeois

Ces raisons se résument essentiellement à une méfiance superstitieuse à l'égard des revers de la fortune qui viennent souvent sanctionner les manifestations de gloire trop ostentatoires, et à la traditionnelle condamnation chrétienne de la pompe au nom de la nécessaire humilité de la créature devant son Créateur. Seul Dieu doit être glorifié. L'approbation que Jodelle feint d'apporter à ces arguments, qui sont censés émaner du roi lui-même, est en fait désamorcée par la proposition conditionnelle qui l'introduit : « *Si toutes ces choses furent pensées*, je ne doute point qu'elles ne persuadassent *facilement* aus Parisiens, que pour recevoir un si grand Roy, il se falloit simplement contenter d'un festin ». Si les Parisiens se sont si vite rangés à la demande du roi, ce n'est pas par souci de dévotion chrétienne, mais parce que cela les arrangeait et couvrait leur manque d'empressement à honorer dûment leur roi :

Et aussi que quand le Roy ne refuseroit point tel honneur, ils auroient faite et de tens et de gens pour conduire telle entreprise à quelque agreable et admirable issue, et l'issue à une perdurable memoire.

La suite suggère l'interprétation que Jodelle apporte à un tel refus de la pompe :

adjoignant comme il est à croire, à toutes ces causes la despence, non pas tant pour l'egard qu'ils avoient en l'espargne, que pour ce que la nourriture de la plus part de ceus qui gouvernent la ville est telle, qu'il faut necessairement que les choses belles et grandes les estonnent, n'ayans point d'autre mouvement, ni d'autre regle que le jugement d'un sens commun, la frugalité vulgaire, la simple bonté, et le rude exemple de leurs predecesseurs.

Les véritables raisons ne sont pas à chercher dans une humilité toute chrétienne, ni même dans un souci d'économie et de gestion prudente du budget municipal, mais dans une forme d'ignorance grossière et archaïque, qui les rend méfiants et réticents à l'encontre du savoir et de la magnificence : « les choses belles et grandes les estonnent » (c'est-à-dire les effraient). La médiocrité de leur projet, un simple repas, appelle un jeu sur le mot « nourriture », employé dans un sens figuré : les édiles sont des anti-humanistes étrangers à toute forme d'innutrition et ne connaissant que les plaisirs des nourritures terrestres, par opposition « à l'honneste curiosité des doctes et des bien nourris » (p. 230). Le jeu de syllepse sur l'hésitation entre festin spirituel ou trivial se prolonge tout au long de ce passage introductif :

Et aussi je ne puis maintenir que ma ville ait esté si mal curieuse et de l'honneur de son Prince, et de son honneur, qu'apres avoir un peu songé, elle n'aperceust bien qu'il falloit pour le moins *festoyer* un Roy de quelques autres choses que de *viandes*. (p. 227)

Les édiles en sont les représentants d'un épicurisme grossier ramené à un matérialisme vain⁴⁹. Or le programme de Jodelle, pour être reçu, requérait, dans une optique néoplatonicienne de recherche des vérités cachées, une démarche socratique de déchiffrement au-delà des apparences. Toute l'invention mythologique du spectacle demande à être décryptée : « je déliberay pour les belles accommodations *que l'on verra cachées la dessous*, faire ma mascarade d'Argonautes ». De ce principe esthétique, Jodelle dégage une véritable éthique de l'exigence et de l'effort, qu'il oppose à ses détracteurs, lesquels, selon lui, « montrent bien le deffaut de [leur] siecle, qui se contente seulement de sa simple apparence, *comme si l'on devoit recueillir la feuille ou l'escorce pour le fruit ou le suc* » (p. 249). Refus du faste et paresse interprétative relèvent d'une même dérive matérialiste qui se dissimule hypocritement derrière des allégations vertueuses de modération chrétienne.

Comme le résume F. Cornilliat, « si le triomphe est condamnable, du point de vue de la morale stoïque ou chrétienne, l'absence de triomphe est condamnable aussi, du point de vue d'une morale concurrente, celle que dicte cette culture de la gloire décrite par François Joukovsky⁵⁰ ». La médiocrité des Parisiens les prive de toute vision politique, et Jodelle leur oppose le point de vue supérieur, aristocratique du poète⁵¹ :

Sur quoy, je diray ce mot en passant, qu'on se doit bien garder de metre les affaires qui peuvent tirer quelque mémoire apres soy, entre les mains de ceus qui sont du peuple, qui pourautant que la Police suit tousjours l'Oeconomie, pensent tout ainsi mesnager leur ville que leur maison. (p. 226)

Ces bourgeois qui ne distinguent pas leur charge publique de leur fonction marchande, qui confondent la prospérité de la cité et la gestion d'un négoce ordinaire, sont responsables, aux yeux de Jodelle, de l'échec de la fête. Certes, les autorités ont fini par opter pour un projet un peu plus recherché qu'un simple festin. Mais elles se sont avérées incapables d'en comprendre ensuite la valeur et les enjeux, et les bourgeois parisiens ont été les premiers à dénigrer les inventions de Jodelle, se transformant en « severes censeurs, qui tacent, reprennent, et conseillent, pour paroistre et non pour ayder » (p. 239). Jodelle discerne dans

⁴⁹ Tel qu'on en trouve par exemple la critique dans une ode de Pontus de Tyard, « Du socratique », publiée en 1555 dans le *Livre des Vers Liriques (Œuvres complètes)*, sous la direction d'E. Kushner, t. 1, Paris Champion, 2004, p. 394) : « L'un, qui pense rein n'avoir / Plus immortel que le ventre / Fait et au Ciel, et au Centre, / L'horrible impieté voir / De son profane sçavoir, [...] L'autre va (l'industrioux) / Palliant sa fantasie / D'un Manteau d'hypocrisie, / Qu'il fait sembler vertueux / Aux sots superstitieux : » (v. 19-32). Dans ce portrait des « nourrissons de la secte » (v. 17), les bourgeois parisiens tels que Jodelle les peint pourraient se reconnaître.

⁵⁰ F. Cornilliat, « Mais que dirai-je à César ? », art. cit., p. 238.

⁵¹ Bien qu'il rappelle au début du *Recueil* que c'est en tant que parisien qu'il s'est vu confier l'organisation de la fête (« sçachant que j'estois né de Paris », p. 227), Jodelle ne cesse de construire son *ethos* aristocratique. L'aristocratie et la cour sont montrées comme le milieu sinon « naturel » du poète, du moins ordinaire : il refuse par exemple qu'on puisse croire que sa piètre prestation d'acteur soit le résultat « d'un estonnement que les grands [lui] pouvoient donner, *veu qu'[il] [est] tous les jours entre eus* » (p. 251).

l'attitude des autorités municipales, d'abord réticentes à organiser une fête humaniste, puis impitoyables à l'égard d'une cérémonie dont elles n'ont pas compris le sens, un grave manquement à la magnanimité qui est une valeur à la fois morale (la grandeur d'âme), politique (le respect dû au roi) et poétique (l'éclat de la représentation)⁵².

C'est au regard de cette valeur que la pompe n'est pas considérée, par Jodelle, comme une débauche de luxe ni une forme de démesure, mais un hommage conforme à la majesté du roi et une reconnaissance témoignée à l'endroit de ceux qui défendent la gloire du royaume. Jodelle a déjà développé pareille argumentation dans la *Remontrance au Peuple François* publiée en 1556 en tête d'un ouvrage historique. Il plaide pour une historiographie ambitieuse, à la mesure de la grandeur nationale. Si les peuples précédents ont péché par excès de gloire, qui est *hybris*, les Français se caractérisent par le défaut inverse, le manque de considération à l'égard de ce faste indispensable qui laisse dans la mémoire l'empreinte éternelle de la vertu. Or ce désintéret coupable est dû à un discours dont Jodelle stigmatise l'hypocrisie, et qui rappelle la position des édiles parisiens :

Mais j'attens qu'une chatemite
Contre mes vers grince les dents,
Qui Sardanapale au-dedans,
Contreface au dehors l'hermite :
Me faisant de ce lourd défaut
Une vertu, disant qu'il faut
Estimer que la gloire humaine
Est une honte devant Dieu,
Et que si l'on fiche en ce lieu
Quelque attente, l'attente est vaine :
Mais si cette beste vilaine
Veut sonder son espoir infet,
Elle trouvera que la rage
D'avoir quelque gloire en son age
D'un tel masque la contrefait⁵³.

Avec Sardanapale, on retrouve le type, esquissé en filigrane dans le *Recueil*, de l'épicurien inaccessible aux valeurs de l'esprit, uniquement tourné vers les plaisirs brutaux (et, qui plus est, animé d'ambition dissimulée). Au-delà de la satire virulente, Jodelle remet en cause le discours chrétien sur la vanité des grandeurs terrestres. Comme le montre E. Buron, le poète

transporte le discours traditionnel sur l'audace des hommes du niveau de l'histoire temporelle à celui de la mémoire, et ce déplacement bouleverse la morale qui est ordinairement attachée à la condamnation de l'*hybris*⁵⁴.

⁵² Sur cette notion de magnanimité, empruntée à Aristote et essentielle à la théorie poétique de Jodelle, voir E. Buron, *op. cit.*, en particulier p. 230

⁵³ Œuvres complètes t. I., p. 118.

⁵⁴ E. Buron, *op. cit.* p. 1003.

Ce déplacement est fondé sur la différence établie entre la démesure, qui a pu conduire les peuples à leur perte, et la gloire, qui les incite au contraire à des actions vertueuses et magnanimes. Le *Recueil*, dans une optique similaire, est un éloge du faste, qui n'est pas excès mais adéquation de l'hommage, qui n'est pas vanité mais honneur rendu à la vertu, qui n'est pas flatterie mais dessein poétique et reflet de l'éclat naturel du monarque.

L'échec personnel de Jodelle révèle donc le désaveu infligé aux idéaux d'élévation morale et intellectuelle, et la déroute des valeurs humanistes où les hommes reconnaissent dans la grandeur des princes le reflet de leur propre dignité. D'où l'accusation finale proférée non plus seulement à l'encontre des seuls édiles parisiens, mais de la France tout entière :

Aussi que j'ai bien voulu en alongeant mon propos, montrer la pure verité du fait, affin qu'usant de longue confutation en une faute petite, je face aussi reconnoistre à toute la France sa *faute* accoustumée, qui en ce siecle se montrant et ingrate et envieuse tout ensemble, au lieu de supporter les bons esprits qui l'honorent, ouvre les yeus le plus severement qu'elle peut sur leurs moindres vices, et s'aveugle incessamment en toutes leurs vertus. (p. 252)

Le mépris général témoigné aux représentants du savoir (« les bons esprits »), qui a pour corollaire l'hypocrite matérialisme des autorités parisiennes, apparaît comme péché originel de la nation, qui se condamne ainsi à l'ignorance de sa propre histoire passée et présente, pour s'en tenir à de vulgaires préoccupations prosaïques et mesquines. L'exaltation de la gloire côtoie donc, dans le *Recueil*, la dénonciation des faux-semblants, et la mascarade des Argonautes semble avoir comme envers celle des Parisiens, faux vertueux et vrais tartuffes, qu'il s'agit de dénoncer dans une même entreprise de démystification que celle dont témoignait la *Remontrance*⁵⁵. Le *Recueil* est progressivement déserté par l'héroïsme jusqu'à aboutir au tableau dégradant d'une société marquée par « la méconnaissance et la perversité », d'un siècle incapable de s'élever au-dessus des réalités tangibles et immédiates. Cette dénonciation amène Jodelle à conclure sur un plaidoyer pour les lettres :

et si tu voulus jamais rien faire pour toy ô France, je te prie et reprie de rechef, que tu faces aus letres et à la vertu le traitement, dont toymesme tu les confesses estre dignes (p. 256).

On peut rapprocher cet appel du constat que Jodelle développe dans la *Remontrance au peuple Parisien* :

Tu fais que ta lourde paresse
Ton nom et tes ayeulx oppresse,
Ou pour [soit parce que] de tout temps mettre au bas
Les vrais artisans de la vie
Qui par les ans n'est point ravie,

⁵⁵ Démystification qui porte aussi bien sur la condamnation chrétienne de la gloire, on l'a vu, que sur l'exaltation trompeuse de la grandeur des Grecs « cauteleux » ou des Romains « charlatans ».

Ou pour ne te cognoistre pas. (*Remontrance*, Ed. Balmas t. 1, p. 117)

Dans ces accusations portées à l'encontre d'un peuple qui méprise les poètes, « vrais artisans de la vie », et méconnaît sa propre histoire alors même que le poète tâche de lui en offrir le spectacle sublimé, on mesure le contraste qui sépare le récit épique de la victoire à l'origine de la fête, et l'inflexion satirique que prend la description au fur et à mesure que se confirme le désastre de la cérémonie.

3. Le roi en question : de l'épique au tragique

La médiocrité des autorités parisiennes n'est pas seule en cause dans la déroute poétique de Jodelle et le discrédit jeté sur le faste. C'est du roi lui-même que semble émaner le refus de l'éclat et l'intérêt exclusif porté aux plaisirs :

ainsi que sa Majesté passoit le plus joyeusement qu'il estoit possible ces jours les plus delectables de l'annee, il s'avisa de mander au Prevost des marchants, et Eschevins de Paris qu'il iroit souper en leur maison de Ville le jeudi gras ensuivant, qui seroit le jour d'apres que monseigneur le Duc de Guise arriveroit de Picardie. (p. 225)

Jodelle semble donc, avec sa mascarade présentée comme un « passetens », avoir voulu une fête en conformité avec les plaisirs royaux, qui apparaissent comme une manifestation de sagesse et de mesure :

Après l'heureuse et memorable conquete faite au mois de Janvier sur l'ennemi, le Roy [...] delibera sejourner à Paris jusqu'au commencement de quaresme, tant pour les plaisirs qu'on y pouvoit trouver en telle saison, que pour faire gratifier à son peuple l'heur de ses dernieres victoires, la prosperité de son voiage, et la deliverance de toutes nos premieres craintes. Durant ce tens doncques, ne voulant en rien imiter l'insolence des temeraires Princes en leurs prosperes aventures, et se temperant beaucoup mieux en son heur que n'avoit fait paravant son ennemi, se contenta de mille louables passetens assés accoustumés à sa Majesté : en mesurant si bien et son allegresse et celle de la Court, avecques la reconnaissance de ce qui est de plus hault, qu'il n'a point eu moins de louange de vaincre dedans soy la folle coustume des vaincueurs, que d'avoir en ceste victoire plus vaincu que de coustume. (p. 224-225).

Dans ces lignes qui ouvrent le *Recueil*, on peut d'abord lire un éloge de la mesure et de la tempérance du roi (« se temperant, se contenta, en mesurant »), qui se distingue ainsi de l'*hybris* traditionnellement reprochée à l'Empereur Charles Quint. Pourtant, à la lumière des critiques adressées aux bourgeois, et des principes affichés quant à la conception du programme, on est amené à réévaluer les connotations attachées au lexique du plaisir et à déceler une critique implicite dans l'insistance portée sur la simplicité des goûts du roi. Eu

égard à l'importance de la victoire et à la solennité de la circonstance, ce goût pour le divertissement peut s'apparenter à une forme d'inconséquence et de frivolité. L'attitude du roi contraste singulièrement avec la magnanimité que Jodelle place au cœur de sa poétique et de son éthique, élaborant tout au long du *Recueil* son éthos aristocratique fondé sur le mépris du vulgaire et sur sa noblesse d'âme personnelle (« ce grand cœur que j'ai » p. 249). Ce plaisir simple que, dans les opuscules de 1559, autour de la pastorale de Meudon et des fêtes de paix, Ronsard recommandera aux Grands comme alternative à un rêve impérial caduc, est ici suspect⁵⁶. Ce roi qui triomphe sans pompe semble dévaluer sa propre victoire et cautionner une médiocrité qui donne finalement raison à l'incurie des autorités parisiennes. Henri II, de manière très gênante, semble reproduire la faute de Jason que ce dernier, dans la mascarade, lui recommandait pourtant d'éviter :

Si tu gardes aussi qu'Ignorance qui suit
Bien souvent les Vertus aus quelles elle nuit
Face sans y penser, tort aux hommes louables
Aus hommes vertueus, aux hommes proffitables [...]. (p. 244)

Ces dégâts générés par l'Ignorance correspondent pourtant bien à ce qu'a subi Jodelle, victime de la veulerie des notables parisiens, et le roi, qui n'a pas su l'en préserver, n'est pas exempt de toute responsabilité dans l'humiliation subie par le poète :

Si ne veus-je pas pourtant aller si fort que je ne m'arreste ici pour dire que si les Princes estoient autant amoureux des choses qui les perpetuent, comme ils sont desireus de se perpetuer, ils tiendroient bien autant de conte de telles nouvelles antiquites, voire de tous autres labeurs dont les hommes doctes supportent leur gloire, que des chars, des images, et pompes inacoustumées. (p. 230).

La négligence évidente du Roi à l'égard de la Mémoire et des impératifs de sa propre majesté, rend inévitables, non seulement l'échec des poètes qui voulaient forger le mythe d'une nation glorieuse, mais surtout les divisions à venir, puisque la déconsidération dont font l'objet le projet poétique en général, et le programme de Jodelle en particulier, témoigne d'un désintérêt à l'égard de ce qui peut rassembler la cité. Dans son indifférence à l'égard du faste, le Roi cesse d'être cette figure intégratrice sous laquelle se subsume et se justifie le projet

⁵⁶ Il l'est aussi chez Ronsard dans l'un des opuscules de 1559, *La Paix, Au Roy* : Ronsard, qui évoque la paix à l'occasion du traité de Cateau-Cambrésis, l'invoque à la fin en ces termes : « Donne nous tout cela, donne nous davantage, / A fin que le repos n'erve le courage / De Henry nostre Roy en jeux voluptueux, / Qu'il soit pour tout jamais (comme il est) vertueux, / Que son esprit s'adonne aux choses d'importance, / Et qu'imitant son père il ayme la science, / A fin qu'au temps de paix il fleurisse en sçavoir, / Autant qu'il fist en guerre en force et en pouvoir ». Cette prière finale cherche à conjurer une distorsion de plus en plus sensible entre le modèle du souverain idéal, incarné par François 1^{er}, et la voie choisie par son fils. La parenthèse « (comme il est) » semble vouloir réaffirmer une essence de la royauté vertueuse à laquelle Henri se conformerait, tandis que le vœu qui encadre cette parenthèse (« Qu'il soit pour tout jamais [...] vertueux ») signale déjà un processus de déperdition.

totalisateur de la Renaissance. La déception suscitée par son attitude remet alors en cause le modèle épique, à la fois comme modélisation de l'Histoire et idéal de la poésie.

La restitution de la fête dans le *Recueil* est ainsi sous-tendue à la fois par l'enthousiasme épique qui a présidé à sa conception initiale, et par une méditation désenchantée sur la grandeur et la réversibilité de la gloire et de la chute. Lorsqu'il conçut son programme, Jodelle, refusant de livrer une tragédie, voulait mettre en avant le héros providentiel par le biais d'un triomphe transposé poétiquement dans une fiction épique. Mais, dans la description rétrospective du programme et de son échec, derrière le modèle épique apparaît en filigrane un modèle tragique d'abord écarté, qui vient pervertir, ou tout au moins déplacer et réinterpréter, le dispositif de gloire initialement projeté. Cet aspect apparaît tout particulièrement à travers quatre tableaux qui ne figuraient pas, initialement, dans le décor de la salle d'apparat et dont Jodelle rajoute après coup les *ekphraseis* en prétendant que ces figures « estoient déjà toutes ordonnées » et que leurs « compartimens estoient faits » (p. 235). Que Jodelle ait conçu ces tableaux avant comme il le prétend, ou après le désastre, on constate que leur contenu amène un thème nouveau dans le décor, qui tranche avec les allégories triomphales précédemment décrites : celui du châtiment et de la chute des Grands.

Le premier tableau est, certes, dans la continuité de Jason conquérant la toison, ou de César garrotant la Fortune : il s'agit de Persée délivrant Andromède, figures dans lesquelles il faut reconnaître la Picardie libérée par François de Guise. Les trois autres sont dans un esprit différent. On y voit une Niobé châtiée pour son orgueil par Phébus et Diane, puis la reine des Amazones dépossédée de son trône à cause de ses amours coupables avec Alexandre⁵⁷, et enfin Cléopâtre éplorée aux côtés d'Antoine en déroute lors la bataille d'Actium. Les trois figures féminines sont autant de portraits de Marie Tudor, et d'allégories de l'orgueil châtié⁵⁸. A ses côtés, Philippe d'Espagne se reconnaît derrière Alexandre et Antoine. Avec ce dernier, Jodelle, en auteur de tragédie, s'appesantit sur les failles des Grands mais aussi sur le sort des vaincus. Ces vaincus ne sont pas seulement des repoussoirs, des trophées livrés à la contemplation complaisante des vainqueurs français, mais des objets de méditation sur le sort et le statut des Grands. Ainsi, Jodelle explique au sujet du souverain espagnol comparé à Alexandre :

⁵⁷ Sur ce tableau, voir *supra* I, 3.

⁵⁸ Voir p. 235 : « Phébus et Diane [...] venaient de faire telle vengeance pour l'orgueil insupportable de Niobe » ; p. 236 : « L'orgueil d'Angleterre si bien rabaisé par ceste peinture, estoit suivi de la destinée du mesme païs, que j'avois voulu exprimer par la figure suivante, y faisant peindre un Alexandre [...] baisant et accollant un Royne figuree en Amazone » ; p. 238 : « L'imprecation donques de ceste figure [...] estoit telle que ceste Royne ci s'estant montrée fort superbe, et desireuse de la guerre, ayant sollicité plusieurs fois son Antoine (di-je son Philippes) à faire la plus cruelle guerre qu'il pourroit, [...] sente en la fin la juste vengeance de son orgueil ».

pourtant sembloit avoir tel heur en son commencement, que s'il eust bien usé de sa fortune, et qu'en se temperant en tout, il n'eust point reculé le bras de Dieu d'avecques le sien, je croy certainement qu'il nous eust montré que les vices de nostre France, qui depuis je ne sçay combien c'est du tout depravée, crioient vengeance contre nous. Mais maintenant je voy bien (ce n'est pas la première fois que j'ay veu et prédit) que la ballance s'abaisse de nostre costé, et que si nous nous maintenons au chemin qu'il faut tousjours suivre, nostre bon heur se maintiendra au cours qu'il a déjà commencé. (p. 236)

Ainsi le triomphe français apparaît-il comme pure contingence. Ce que sous-entend Jodelle dans sa digression, c'est que la situation célébrée, Henri victorieux de Philippe, aurait pu être exactement l'inverse, et que Dieu aurait pu accorder sa faveur à Philippe pour châtier une nation « depravée », la France. L'image de la « ballance », qui renvoie à la fortune, contredit d'ailleurs l'idée d'une élection divine de la monarchie française, inscrivant sa victoire à Calais dans une succession cyclique de vices, châtiments et catastrophes. Henri, dans ce cas, n'est plus le héros auquel Dieu confie l'accomplissement dans l'histoire de son dessein providentiel. Il est plutôt un instrument dans les mains de Dieu pour châtier les autres princes, coupables. Ce qui suggère que, d'instrument de la punition, il peut tout aussi bien en devenir la victime. L'affirmation optimiste par laquelle Jodelle corrige ce constat (« nostre bon heur se maintiendra ») est malgré tout assortie d'une condition (« si nous nous maintenons ») qui restreint fortement la confiance octroyée au souverain et à sa destinée providentielle. Cette condition annonce celles dont Jason ponctuera sa prophétie à Henri dans la mascarade⁵⁹ ; elle en infléchit rétrospectivement le sens. Par-dessus la fable épique qui appelait, en miroir de la vertu imparfaite du héros païen, la vertu incontestable du roi très chrétien, se sur-imprime *a posteriori* la mise en scène d'un Jason coupable, dont les multiples manquements font peser un vice originel et fatal sur la grande épopée des Argonautes, et sur celle, impériale et française, qui la reproduit.

Ainsi, le *Recueil* propose, une fois encore, une vision très proche de celle exprimée, dans le même temps, dans la *Remontrance au Peuple parisien*. Jodelle y développe l'idée d'une contre *translatio*, représentant l'histoire de l'humanité non pas comme un déplacement de la grandeur, mais comme une « succession d'élans avortés vers la gloire »⁶⁰ et de déclin prématurés provoqués par les vices :

De même qu'il « sait », en un sens, que ses œuvres ne verront pas la lumière, de même il « sait » que l'histoire de France – si par histoire il faut entendre l'éloge

⁵⁹ Voir *supra*, I, 2.

⁶⁰ E. Buron, *op. cit.*, p. 1000.

d'un peuple et d'un roi au destin unique, en marche vers la guerre sainte et la Monarchie, – l'histoire de France n'aura pas lieu⁶¹.

Le désastre poétique de 1558 confirme les doutes de 1556. Si le ton de la *Remontrance* est franchement polémique, le *Recueil* module les mêmes accusations et constats sur un registre plus discret, plus ironique, dans un jeu de double énonciation entre la restitution d'un programme de gloire et le commentaire rétrospectif de son échec. Le texte est travaillé par un écart, une discordance entre deux visions de l'Histoire : l'une, rêvée, fondée sur un schéma de continuité et postulant la destinée providentielle du royaume, promis à succéder à l'Empire romain ; l'autre, constatée, témoignant d'un impossible avènement de la gloire et d'un mépris constant à l'égard des valeurs de « magnanimité ».

4. Mélancolie du « poète maudit »⁶²

Dans une poésie de célébration et de glorification, le poète, prophète inspiré⁶³, constitue le double, dans le domaine de la parole, du prince dans celui de l'action : tous deux sont des élus, intermédiaires entre le ciel et la terre. Logiquement, lorsque la vocation héroïque du prince se fissure, la distorsion tragique du destin épique concerne le poète autant que le prince dont il devait chanter la gloire. La perception angoissée de l'Histoire orientée par le schéma tragique de la chute a pour corollaire une méditation désenchantée sur le sort du poète et sur l'avenir de la poésie.

Jodelle transforme son *Recueil* en tribune : il est là pour laver son honneur, mettre en scène sa réhabilitation. Il espère en effet que la publication de son programme,

si la France n'est la plus facheuse maratre du monde, et encore qu'[il se] tienne [lui]mesme grandement coupable, [lui] pourra bien apporter au lieu des haynes, mespris et calomnies, le pardon et la grace des grands, la louange des doctes, l'admiration des estrangers, l'excuse de nostre peuple, la repentance des maldisans, et le crevecueur de l'envie.

Jodelle se présente donc devant ses juges⁶⁴ et prononce son propre plaidoyer. La stratégie à l'œuvre dans ce discours relève autant de l'apologétique⁶⁵ que du judiciaire. Le ton est emphatique, l'hyperbole soutient le propos : « Dieu m'a donné le cueur tel, que j'endurerois

⁶¹ F. Cornilliat, « Clio et les Poètes : chanter les « faitz », des Rhétoriciens à Jodelle », art. cit., p. 57.

⁶² Nous reprenons cette désignation à la thèse d'E. Buron : « Sur la base d'une vulgate humaniste réinterprétée, Jodelle a développé une mythologie du poète maudit avant la lettre. » (*op. cit.*, p. 992)

⁶³ C'est bien cette image que Jodelle donne de lui dans la citation de la p. 236 examinée plus haut : « Mais maintenant je voy bien (ce n'est pas la premiere fois que j'ay veu et predict)... ».

⁶⁴ P. 251 : « Mesme je fay juges tous ceus qui me virent en telle pene ».

⁶⁵ P. 252 : « ma louange », « ceste mienne forme d'apologie »

aussi tost un elephant dans mon œil qu'une tache en mon honneur » (p. 252). Le programme devient épopée d'une reconquête, où Jodelle apparaît comme le double de Guise en ce que, à son tour, il fait front après une humiliation cuisante, qui n'est plus nationale mais personnelle :

je feray tant que je vivray, un bouclier de ma vie pour sauver mon honneur, mesme qu'ayant receu de Dieu plus d'un moyen pour faire repantir ceus qui feront tort, j'aymeray tousjours mieus crever que de ne prendre vengeance de telles injustices (p. 255).

La violence du plaidoyer est à la hauteur de l'enjeu ; ce qui transparait ici, c'est l'émergence de l'auteur au sens moderne : Jodelle ne se conçoit pas comme pas comme l'exécutant d'une commande, mais comme un concepteur autonome à qui on demande des comptes en cas d'échec, et qui engage sa propre responsabilité :

Car me sentant auteur, sentant l'expectation qu'on avoit de moy, [...], que peut on penser que je devinse, si l'on connoist le grand cueur que j'ay, sinon furieus et demi mort (p. 249).

De cette conscience d'auteur naît une vision tragique du poète car, en définitive, elle fait de lui un coupable, ou du moins le responsable du désastre :

Mais combien que j'en aye porté et porte encore un tel regret [...] : qui est ce toutesfois qui en ceci n'estimera ceus impitoyables qui avecques leurs brocards publiques, leurs secretes reproches, et leurs injustes injures ne m'ont point pardonné d'avantage que si j'eusse esté coupable du plus grand crime de lese maiesté ? (p. 228)

Il porte seul le poids de la faute, comme il ressort de sa réponse à l'attaque qui portait sur la médiocrité des acteurs engagés pour la mascarade, dont il faisait partie :

[...] on me dit, qu'encore que tous les autres se deussent troubler, et mal faire leur devoir, que je devois pour le moins, *moy qui estois l'auteur*, demeurer constant, et en bien faisant reparer aucunement la faute des autres. (p. 251)

Cette culpabilité, partiellement concédée⁶⁶, semble moins d'ordre juridique que fatal. Jodelle se présente indissociablement comme innocent et coupable, plus exactement comme la victime d'un décret divin. Le *topos* du poète élu, désigné comme prophète, s'inverse en *topos* du poète maudit, jouet d'un destin cruel, au cours d'une parenthèse biographique :

contre toutes les prevoyances et pourvoyances que j'aye sceu jamais faire, j'ay tousjours senti les malheurs d'une destinée, tellement enchainés queue à queue, et se rencontrans tellement au point, qu'il a fallu qu'en toutes entreprises en depit de moy, la charte me soit demeurée au poin. (p. 239)

⁶⁶ « Je ne veus pas dire que ce peu que j'ay decrit, et tout ce que je decriray ci apres, approche en rien de cela [ie : l'immortalisation des grands], car on sait bien que la haste, et la foiblesse de mon esprit, ne me le pouvoient permetre » (p. 230).

Le sort qui lui est réservé prend une tournure emblématique de la fragilité humaine et acquiert en cela la valeur édifiante de toute tragédie :

Une occasion se présentera un jour, où telle misère déduite apprendra bon agré malgré à beaucoup [...] que la conduite de nos fortunes n'est point en nostre conduite. (p. 239)

En reprenant la thématique de la vocation malheureuse⁶⁷, Jodelle élabore son masque tragique et détourne l'usage de la fable qui, dans ce recueil, devait être au service de la gloire des héros :

[...] de voir si mal porter devant mon Roy la chose où il m'alloit de l'honneur, demeuray quasi tout tel, (*s'il faut qu'ainsi je parle*), que si la Minerve qui marchoit devant moi m'eust transformé en pierre par le regard de sa Meduse (p. 228).

Minerve, initialement imaginée pour déclamer sur la scène le mythe prestigieux des Argonautes et la vocation glorieuse des princes français, sort du rôle que lui avait assigné son « auteur » pour se retourner contre lui et, de personnage prophète, se muer en divinité maléfique qui le contraint au silence et le prive de sa voix. Quelques lignes plus loin, une comparaison entre le poète et le supplicié Tantale vient développer le mot qui résume toute la vie du poète : « désespoir » :

[...] de voir que Dieu m'a fait naistre si malheureusement, que de toutes choses que j'ay bien faictes, ou que j'eusse peu bien faire en ma vie, je n'en sceu jamais avoir l'usage, vivant presque en ce monde tout tel qu'un Tantale aux enfers, *s'il faut ici parler encore de fable*.

Les modalisateurs en incise dans ces deux citations (« s'il faut qu'ainsi je parle », « s'il faut ici parler encore de fable ») soulignent que Jodelle a parfaitement conscience du caractère incongru et inattendu de cet emploi de la fable, puisque le prestige du mythe ne sert ici qu'à l'évocation désabusée et ironique du poète dans une piteuse posture. La cérémonie de février 1558 devait être un théâtre d'espérance, comme le signalaient les deux colonnes qui en marquaient l'entrée. Le *Recueil* en constitue l'envers, les coulisses du désespoir. La salle qui devait servir de cadre à l'apothéose de la monarchie française et au succès de la grande poésie lyrique, devient le lieu de la mise à mort du poète : « voyant apertement que j'estois contraint d'aller en un lieu, dont je ne pouvois rapporter pour toute recompanse, que ma courte honte et ma repentance eternelle » (p. 249). Jodelle adopte la posture sacrificielle de la victime qui marche volontairement vers l'échafaud et affronte sans ciller le sort qui lui échoit : malgré la

⁶⁷ E. Buron, dans le chap. II 5 de la première partie de sa thèse, analyse le « scénario de la dépression poétique » (p. 284) tel qu'il apparaît simultanément dans le *Recueil* (en particulier p. 221: « je me trouvay quelque espace de temps si faché, si depit, si resveur, et si pesant... ») et dans une élégie latine à Claude de Kerquefinem, véritable « petit traité du désespoir » (E. Buron p. 287). Jodelle se représente, dans le *Recueil*, en proie à la tentation du suicide poétique, prêt à brûler ses œuvres ; dans l'élégie, il se peint sous les traits de Prométhée rongé par l'angoisse, de Tantale privé de la jouissance de son savoir, ou en Phinée dont les paroles ne sont pas reçues à cause des Harpyes qui les corrompent.

tournure désastreuse que prenaient les préparatifs, il ne s'est pas désisté. L'éthique aristocratique évolue ainsi vers une attitude quasi christique, ou tout au moins vers celle d'un martyr de l'honneur : « j'ay esté toujours de ce naturel, de recevoir plus tost sur moy tous les blames du monde, que l'ignorance ou la crainte » (p. 251). Cette phrase fait de lui, à proprement parler, un bouc émissaire.

Une telle humiliation amène Jodelle à « redéfinir la pratique de la poésie indépendamment de ses destinataires: il élabore peu à peu une sagesse poétique, au sein de laquelle l'écriture devient l'exercice spirituel d'un poète sage, qui met en pratique sa magnanimité par pur plaisir. »⁶⁸ Le *Recueil* participe de l'élaboration de cette sagesse, comme le signale le jeu de mot de l'épître liminaire sur le mot éponyme de « recueil » : au plus fort de sa mélancolie suicidaire, Jodelle prétend :

Mesmement que deslors que je commençay à me *recueillir* un peu moymesme, et vouloir faire un *recueil* de tout cela [alors même qu'il avait d'abord envisagé d'en faire un « beau petit sacrifice »], par qui injustement je pensois m'estre perdu, je demeuray quelques jours malade d'une fièvre tierce : laquelle encore qu'elle pust venir d'une extreme colere n'avoit point tant sa cause de cela, que de mon desastre acoustumé, qui quasi ne me permet point *d'estre connu d'autre que de moy* (p. 221-222).

Le volume qui rassemble les fragments épars et leur restitue leur unité et leur sens est aussi le lieu d'un recueillement grâce auquel le poète médite sur son sort et sur sa poétique. Il en ressort une sagesse nouvelle et désabusée qui révèle la nécessité d'une réorientation poétique : s'il ne parvient pas à rencontrer ses destinataires, le poète doit renoncer à la poésie lyrique qui ne se conçoit que dans l'adresse à celui que l'on célèbre. Cette réorientation est explicitée dans le poème qui clôturait le *Recueil*⁶⁹ : « A sa muse ». Composé en rime tierce, scandé par l'anaphore « tu sais » qui souligne un état de lucidité, le poème annonce l'abandon de la poésie lyrique, incomprise et concurrencée par les flatteurs, au profit d'une écriture de moraliste et de satiriste :

Tu sçais que la Vertu n'est point recompansee
Sinon que de soymesme, et que le vray loyer
De l'homme vertueus c'est sa Vertu passee.
Pour elle seulle donq je ne veus employer,
Mais deusse-je noyer moymesme dans mon fleuve
Et de mon propre feu le chef me foudroyer.
Si donq' un changement au reste je n'epreuve,
Il faut que le seul vray me soit mon but dernier
Et que mon bien total dedans moy seul se treuve.

⁶⁸ E. Buron, *op. cit.*, p. 993.

⁶⁹ L'édition d'E. Balmas l'a détachée ; la pièce figure dans le même tome, mais un peu plus loin, p. 287-289.

Au lieu de la poésie lyrique qui est l'art d'envelopper la vérité dans les voiles fastueux du mythe, il opte pour la poésie satirique qui est l'art de lever les masques et de dévoiler la vérité⁷⁰. La même année, Du Bellay annonce un choix similaire dans l'épigramme « A monsieur d'Avanson », au début des *Regrets* :

Et c'est pourquoi d'une douce satire
Entremeslant l'épine aux fleurs,
Pour ne fâcher le monde de mes pleurs,
J'apprête ici le plus souvent à rire⁷¹.

Les contextes sont différents, mais la similitude des dates n'est peut-être pas une simple coïncidence. Elle révèle une période de crise et de redéfinition de l'esthétique de la glorification qui avait prévalu pendant toute la décennie 1550, un moment de réévaluation critique du rêve monarchique et de sa traduction poétique. L'inflexion tragique et l'intonation satirique qui se perçoivent dans le *Recueil* ont partie liée. Peletier, dans l'*Art Poétique* de 1555, compare ainsi la tragédie et l'épopée :

La tragédie est sublime, capable de grandes matières tant principales que dépendantes : en somme, ne différant rien de l'Œuvre Héroïque, quant aux personnes. Au regard duquel, elle est comme nous disions naguère de la Satire être auprès de l'Histoire.⁷²

Or, toujours d'après Peletier, « la Satire est *comme le fiel de l'Histoire : car en elle ne se décrit que la vérité des vices* »⁷³. La satire est à l'histoire ce que la tragédie est à l'épopée : les deux se rejoignent dans un même contrepoint pessimiste et décapant apporté au modèle héroïque qui sous-tendait toute la poésie de célébration des années 1550.

⁷⁰ Voir p. 287 : « Tu sçais que tous les jours celui-là plus la fuit [la vertu] / Qui montre mieus la suivre, et que nostre visage / Se masque de ce bien à qui nostre cœur nuit. »

⁷¹ *Les Regrets*, Ed. F. Roudaut, Le Livre de poche classique, p. 55, v. 81-84.

⁷² Ed. Goyet p. 279.

⁷³ Ed. Goyet p. 277.

Conclusion

Dix ans après, Jodelle entendait faire de la réception du duc de Guise victorieux un événement de la même ampleur que la grande entrée royale qui avait inauguré le règne d'Henri II. Le choix de la fable des Argonautes est l'indice le plus évident de la continuité qu'il souhaitait établir entre les deux. Or le récit de la fête fait non seulement état d'une humiliation, mais d'une rupture, annoncée d'emblée par la formule liminaire : « j'eusse pensé *avant le désastre* que... ». Il y aura bien un avant et un après 1558, que ce soit dans la carrière même de Jodelle⁷⁴ ou dans la poétique mise en œuvre par lui-même et par les autres poètes de la Pléiade. La fête de 1549 avait donné naissance à une poétique de l'éclat ; la fête de 1558 en signa la déroute. Le rêve impérial, en fonction duquel, dès la *Deffense*, cette poétique s'était largement élaborée, est remis en question par l'attitude fort peu héroïque et la dignité fort peu impériale d'Henri II. La victoire militaire se mue en désastre poétique, et le spectacle merveilleux en tumulte ridicule. Le *Recueil* montre bien le paradoxe (et peut-être l'impasse) de cette poésie qui se voulait « nationale » tout en revendiquant son caractère élitiste, qui se voulait immortelle tout en répondant aux circonstances, qui se rêvait lyrique au sens propre, c'est-à-dire sonore et chantée, alors qu'elle était inaudible du public, qui se voulait épique, alors que la monarchie, confrontée au principe de réalité, renonçait par traité à ses conquêtes italiennes, qui voulait mettre en scène le mystère de la monarchie, mais décourageait par son opacité des courtisans en attente de festivités plaisantes. L'impossibilité de la fête poétique aboutit à une vision désenchantée de l'Histoire, avec pour corollaire l'éclatement de l'œuvre. Le *Recueil* manifeste l'irréductible discordance entre, d'une part, ce que le programme aurait pu et dû être, un parcours triomphal ponctué de trouvailles poétiques, conjuguant la linéarité processionnelle d'un récit et le surgissement d'aphorismes révélateurs, et, d'autre part, des accents satiriques et récriminations amères. Le « petit ramas » ne reconstitue pas l'unité de la fête mais entérine au contraire la désagrégation d'une poétique. Dans la rupture entre des élites dévoyées et un poète *pharmakos*, se brouille l'harmonieux reflet qui unissait la cour terrestre et l'ordre intemporel du cosmos.

⁷⁴ Voir à ce sujet la thèse d'E. Buron, qui revient sur l'exil de Jodelle pendant les années qui suivirent.

Chapitre 6

De l'onirique à l'ironique :

le suspens oraculaire dans le *Songe* de Du Bellay¹

L'année où Jodelle publie le *Recueil des inscriptions*, Du Bellay, de retour après cinq ans passés à Rome, fait paraître à Paris plusieurs volumes composés pendant son séjour italien, dont les deux ensembles de sonnets, *Regrets* et *Antiquités*. Au-delà de la coïncidence des dates, ces publications, de la part de Jodelle et Du Bellay, ont en commun d'interroger la notion sur laquelle s'est construit le projet poétique de la Pléiade, celle de gloire entendue dans tous les sens du terme : la renommée, l'éclat, la pérennisation et l'entrée dans l'immortalité. Certes, le contexte et les modalités diffèrent entre le Parisien exilé de la cour après son désastre, et l'Angevin revenu fréquenter les cercles du pouvoir français. Mais l'un et l'autre proposent un retour critique sur les modèles qui jusque-là ont mis en forme la célébration de la gloire. Après le triomphe chez Jodelle, c'est la prophétie qui, chez Du Bellay, se trouve mise en cause par un jeu déroutant sur l'énonciation et sur les motifs qui sous-tendent ce modèle.

Si les *Regrets*, dès l'épître à Jean d'Avanson, se présentent comme une œuvre satirique, ne s'orientant vers l'éloge que dans leur dernier volet, les *Antiquités* s'inscrivent dans une entreprise de célébration manifestée par un sonnet liminaire dédié à sa « grand'Majesté », Henri II. Les quinze sonnets du *Songe* se greffent directement sur les

¹ Ce titre est emprunté pour partie à celui d'un article de F. Hallyn : « Le *Songe* de Du Bellay : de l'onirique à l'ironique ». *Du Bellay : actes du colloque international d'Angers du 26 au 19 mai 1989*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 301-311.

trente-deux qui constituent les *Antiquités* à strictement parler. Contrairement à la disposition des éditions modernes, la version d'origine ne comporte aucune numérotation, ce qui évite toute solution de continuité entre les sonnets des *Antiquités* et ceux du *Songe* qui, en outre, poursuivent l'alternance, sur une même page, entre un premier sonnet de décasyllabes et un second en alexandrins². Les deux textes n'en font qu'un, comme l'indique la page de titre originale : *Le premier Livre des Antiquités de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine, Plus un Songe ou Vision sur le même sujet, du même auteur*³. De la sorte, le *Songe* dépend lui aussi de la dédicace au Roi et entre ainsi de plein droit dans un corpus centré sur la célébration poétique.

Du Bellay fait état, dans le sonnet liminaire, d'« un petit tableau » qui tient lieu de présent offert au roi (« Je vous les donne, Sire ») à la place des « ouvrages antiques », objets de collection très prisés par les princes. Le recueil est un geste d'« offrande lyrique⁴ », geste qui fonde la parole poétique depuis que Ronsard l'a mis à l'honneur dans les *Odes*. Il se présente en outre comme un cabinet des antiques puisque le texte vaut pour échantillon, trophée, vestige d'un lointain prestigieux. Enfin, la métaphore filée de la peinture et du travail de l'imagier le destine à l'ornement du palais : voué à rehausser l'éclat « [de] vostre Saint Germain ou [de] Fontainebleau » et à être exposé « devant les yeux publiques », le recueil s'inscrit dans un lieu de pouvoir et fonctionne comme hommage à une puissance impériale (la « Monarchie ») en gestation, dont il constitue un « bienheureux présage ».

La dédicace, en plaçant l'Empire à l'horizon du recueil, et en réitérant le souhait de « peindre en vostre langage » la gloire royale, semble prolonger le projet, indissociablement politique et poétique, de la *Deffense*. En intégrant dans un « palais » français un vestige de la culture romaine, en se vantant à la fin des *Antiquités* « D'avoir chanté le premier des François, / L'antique honneur du peuple à longue robe » (sonnet XXII p. 176), en annonçant une appropriation strictement française de la puissance romaine, Du Bellay semble réitérer l'attente exprimée au chapitre 3 du livre I :

² Une telle alternance est spécifique à cet ensemble et ne se retrouve pas dans les *Regrets*. M. M. Fontaine en a proposé une interprétation dans une contribution au volume sur *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, éd. Y. Bellenger, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 67-81 : « Le système des *Antiquités* de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets ». Elle y décèle une série de variations entre persuasion (les décasyllabes, qui jouent la puissance émotive du sens) et la démonstration (en alexandrins, qui mettent en place, sur les mêmes sujets, des raisonnements logiques). Cette interprétation est difficilement extensible aux sonnets du *Songe*, qui ne fonctionnent pas par paires, mais par séquences de trois ou quatre sonnets.

³ Dans ce chapitre, nous citerons le texte d'après l'édition établie par F. Roudaut : *Les Regrets suivis de Les Antiquités de Rome, Le Songe*, Le Livre de poche classique, 2002.

⁴ L'expression reprend le titre d'un ouvrage collectif, *L'offrande lyrique*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, Paris, Hermann, 2009. Les articles qui le composent s'intéressent tout particulièrement la dimension adressée de la poésie lyrique, toutes époques confondues, et au geste de don qui accompagne l'énonciation lyrique.

Le tens viendra (peut estre) et je l'espere moyennant la bonne destinée Françoise, que ce noble, et puyssant royaume obtiendra les resnes de la monarchie, et que nostre Langue [...] qui commence encor' à jeter ses racines, sortira de terre, et s'elevera en telle hauteur, et grosseur, qu'elle se pourra egaler aux mesmes Grecz et Romains [...]⁵.

En outre, l'expression de « bienheureux présage » inaugure le recueil comme le pendant, dix ans après, de la prophétie délivrée à Henri II dans la *Prosphonématique*, où la Seine lui promettait « Tout le bonheur du monarque Romain » (v. 176).

Pourtant, cette perspective esquissée dans la dédicace s'avère déceptive à la lecture du recueil, même en la recherchant à travers ce qui n'est pas dit ou qui resterait à dire dans un hypothétique « Deuxième livre » que le titre complet des *Antiquités* laisse prévoir. La construction de la dédicace, qui évolue entre passé (« poudreuses reliques ») et avenir (« présage »), qui va de la gloire ancienne remémorée à la gloire future annoncée, suggère entre les *Antiquités* et le *Songe* une dichotomie qui va s'avérer faussée : puisque les « poudreuses reliques » de la dédicace structurent l'énonciation des *Antiquités*⁶, on s'attend à ce que le *Songe*, par un mouvement dialectique, vienne dépasser le constat de la ruine de Rome pour constituer « de vostre Monarchie le bienheureux présage ». Or, après la méditation sur la chute des empires, la vulnérabilité des réalisations humaines les plus somptueuses et le caractère périssable de toute gloire⁷, rien n'affirme ni n'annonce la *translatio imperii* et le renouveau de la gloire dans l'espace français. Le *Songe* serait-il la dénégation ironique de la dédicace ? Le sonnet « Au Roi » parle de « rebâter » et le *Songe* n'offre que des visions d'écroulement ; le recueil se présente comme un « bienheureux présage » et le *Songe* n'annonce que ruine. Le sonnet liminaire passait de la poudre au palais ; le *Songe* réitère quinze fois le mouvement inverse, d'une grandeur instaurée à une destruction qui n'en laisse que les vestiges désolés. Ce faisant, Du Bellay frappe d'incertitude le fonctionnement et la valeur du modèle prophétique. En saturant le *Songe* de références intertextuelles, il pousse si loin le principe de l'écriture humaniste qu'il finit par brouiller le sens et la portée référentielle des visions ; en jouant sur l'ambiguïté et la réversibilité des signes à décrypter, il suggère deux lectures possibles et contradictoires du présage, susceptibles d'annuler la valeur encomiastique et glorifiante dont la poésie se prévalait comme gage de son prestige.

⁵ La *Deffence*, éd. Monferran, p. 82.

⁶ Elles sont invoquées dans le 1^{er} sonnet (« Divins esprits, dont la poudreuse cendre ») et dans le sonnet XV (« Pâles esprits, et vous Ombres poudreuses »).

⁷ Pour une lecture des *Antiquités* comme méditation sur l'éphémère, voir G. H. Tucker, *The Poet's Odyssey*, Clarendon Press, 1990.

I. Le dispositif oraculaire

Le *Songe* est un texte mystérieux, d'apparence hermétique, qui oscille perpétuellement entre fragmentation (une succession de visions sans logique évidente) et continuité (l'ensemble est régi par l'anaphore « Je vis »), entre répétition d'un même schéma (apogée puis destruction) et variation sur les motifs (le monument et l'arbre, l'eau et le feu, la louve et la nymphe), entre structure fixe du sonnet et flottement des visions (qui parlent toutes de désintégration, atomisation, pulvérisation), entre obscurité ostensible et indices à décoder – car ces visions semblent obéir à un fonctionnement de type emblématique.

1. Les visions pétrarquienes

Le déroulement du *Songe*, dans sa succession d'images de beauté détruite, reprend et amplifie celui d'une chanson de Pétrarque, traduite par Marot sous le titre de *Visions*⁸. La mort de Laure y est annoncée à travers l'anéantissement brutal de six êtres et objets emblématisant la perfection : une biche, un navire, un laurier, un phénix, une fontaine et enfin la dame. Les quatre motifs centraux, avec quelques modulations, se retrouvent dans le *Songe*. Le sonnet VII est construit sur la chute d'un Oiseau « en poudre tout réduit », le sonnet XI sur la souillure d'une « vive Fontaine / Claire comme cristal aux rayons du Soleil ». Le sonnet IX fait mention du dessèchement d'un laurier qui couronne une statue allégorique de Rome. Quant au sonnet XIII, il constitue, à travers l'image de l'engloutissement d'un navire, une référence explicite au modèle pétrarquien :

Plus riche assez que ne se montrait celle
Qui apparut au triste Florentin,
Jetant ma vue au rivage Latin
Je vis soudain surgir une Nacelle.

Dans les *Regrets* et *Antiquités*, Du Bellay a vidé la forme pétrarquienne du sonnet de son contenu amoureux ; il poursuit le détournement du modèle. Les visions de Pétrarque concernent la femme aimée : les mêmes motifs sont déplacés, chez Du Bellay, à la ville de Rome :

⁸ *Le Chant des Visions de Pétrarque, traduit de Italien en Français par le commandement du Roi*. Le texte appartient à *La Suite de L'Adolescence clémentine* (1538). Il est reproduit dans l'édition du *Songe* de F. Roudaut p. 332.

Du Bellay fait passer le drame allégorique du plan personnel et intime chez Pétrarque au plan historique et universel de la chute et de la succession des empires, cette *translatio imperii* si chère encore aux historiens de la Renaissance. De la sorte, la matière épique et philosophique se coule et se contracte dans la forme étroite du sonnet, le genre lyrique par excellence selon la *Deffence*⁹.

Contrairement au texte de Pétrarque où les six visions sont équivalentes et constituent autant de variations sur une même idée lancinante, les quatorze écroulements du *Songe* ne sont pas interchangeables : au-delà du caractère répétitif de leurs structures, la séquence révèle une continuité et une progression. Les trois premiers sonnets décrivent la perfection et la richesse de trois monuments antiques dressés pour la mémoire : un temple, un obélisque et un arc, qui s'effondrent les uns après les autres. Les trois suivants utilisent des emblèmes de la Rome ancienne pour évoquer son anéantissement lors des invasions barbares : le chêne est coupé par une troupe de paysans furieux (sonnet V) ; la louve, présentée comme sanguinaire par allusion à l'impérialisme prédateur de la Rome du Bas-Empire, est abattue par des chasseurs venus des « Lombardes campagnes » (sonnet VI) ; l'aigle qui avait volé trop haut est foudroyé et se mue en oiseau de nuit, métaphore des temps obscurs qu'inaugurent les envahisseurs (sonnet VII). Ces trois visions emblématiques sont ensuite modulées sous une forme allégorique, Rome apparaissant sous les traits d'une hydre impériale aux résonances toutes bibliques, toujours plus avide de conquêtes et de domination (sonnet VIII), puis d'une statue du Tibre dont les attributs flétris, la palme, le laurier et l'olivier, disent la gloire déchu (sonnet IX) et enfin d'une nymphe (sonnet X) déplorant son déshonneur et les pillages causés jadis par « le discord mutin » des guerres civiles, désormais réitérés sous l'action d'un « Hyde nouveau ». La nature de ce deuxième monstre, qui a succédé aux empereurs sanguinaires « Néron et Caligule », est précisée dans les cinq sonnets suivants.

A partir du sonnet XI, en effet, le référent des visions n'est plus l'époque antique mais la Rome contemporaine de Du Bellay : une flamme évoquant la tiare pontificale est éteinte par une pluie de soufre, métaphore de la corruption et de la cupidité qui régnaient au sein de la curie. Une fontaine est souillée par des satyres (sonnet XII), représentation mythologique des mœurs scandaleuses que Du Bellay dénonce également dans les *Regrets*. Une nef chargée de biens est engloutie (sonnet XIII) avant de reparaître sur les flots, mais dépouillée de ses trésors, car les efforts des papes pour embellir la ville depuis la fin du XV^e siècle ont été réduits à néant par les soubresauts et vicissitudes de l'histoire. De fait, dans le sonnet suivant, une cité est détruite par un orage septentrional, allusion transparente au sac de Rome perpétré

⁹ F. Lestringant dans *La littérature française : dynamique et histoire I*, sous la direction de J. Y. Tadié, Paris, Gallimard « Folio », 2007, p. 309.

en 1527 par les mercenaires allemands de Charles Quint, dont la ville peine encore à se relever trente ans plus tard. Enfin, dans le dernier sonnet, une figure de guerrière, apparentée à la lignée mythologique des géants révoltés contre l'Olympe, est foudroyée ; il s'agit de l'allégorie d'une Rome martiale, dont l'ancienne *hubris* mortifère est réactivée par les ambitions belliqueuses du pape Paul IV et de l'empereur Charles Quint qui, au moment où Du Bellay écrit son recueil, sont prêts à en venir à une lutte armée¹⁰. Ils sont les nouveaux tyrans sur le point d'entraîner la ville dans leur chute.

Les visions décrites dans le *Songe*, déroutantes dans leur accumulation de symboles et d'allusions, reprennent en fait une imagerie et une emblématique dont les *Antiquités* ont livré la plupart des clés¹¹. Chaque vision introduit une variation nouvelle sur le thème de la chute, qu'elle prenne la forme d'un écroulement, d'une pulvérisation, d'un abattage, d'un foudroiement, d'une dispersion, d'un naufrage, d'un engloutissement. Comme le résume F. Cornilliat, « non contentes d'évoquer la chute de leur sujet, les *Antiquitez de Rome* font de la chute leur sujet, et y ajoutent, pour faire bonne mesure, un *Songe ou Vision sur le mesme subject*.¹² » C'est une même chose qui est dite, la chute de Rome, mais avec un degré croissant de sacralité et de solennité, et une incertitude nouvelle sur ce que désigne Rome, la Rome antique ou la Rome chrétienne contemporaine de Du Bellay.

2. La révélation de l'Ange : le jeu sur les intertextes

L'opacité manifeste du texte est conforme à son statut de songe, étroitement lié à une tradition de révélation des réalités sacrées, des volontés divines et des secrets du monde¹³. Macrobe le rappelle dans le *Commentaire du Songe de Scipion*,

¹⁰ La politique anti-impériale de Paul IV, hostile aux Espagnols parce qu'ils occupaient Naples, sa patrie d'origine, a abouti à l'occupation des Etats de l'Eglise par le duc d'Albe, vice-roi de Naples. La tension est à son comble de l'automne 1556 à l'été 1557. Finalement le pape demande la paix et les Espagnols se retirent.

¹¹ Ainsi, le chêne, l'hydre, la corneille germanique apparaissent déjà, respectivement, dans les sonnets XXVII, X et XVII des *Antiquités*.

¹² F. Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet, la poésie de la Renaissance et le choix de ses arguments*, Genève, Droz, 2009, p. 424.

¹³ Simone Perrier, dans un article d'introduction au colloque *Le Songe à la Renaissance*, (Actes du Colloque international de Cannes 1987, organisé par l'Association d'Etudes sur l'Humanisme, Etudes réunies par F. Charpentier, Université de Saint-Etienne, 1990) rappelle que le songe, à l'époque, n'a rien à voir avec l'onirisme, c'est-à-dire avec l'exploration de la psyché humaine et de ses manifestations inconscientes ou transgressives. Il n'a aucune dimension intime ou biographique. Loin d'être l'expression créative d'une imagination libérée de toutes les contraintes sociales et intellectuelles au sens où les surréalistes, notamment, ont pu l'entendre, c'est au contraire un discours extrêmement codifié. (« La problématique du songe à la Renaissance : la norme et les marges » p. 13). Le songe n'est pas non plus à comprendre au sens, plutôt baroque, d'illusion qui s'opposerait à la réalité : il revendique un statut de discours de vérité. Le songe est « un branchement direct sur la vérité, une

Le *somnium* à proprement parler cache sous des symboles et voile sous des énigmes la signification, incompréhensible sans interprétation, de ce qu'il montre¹⁴.

Proches de l'énigme, les songes doivent être obscurs, apparemment réservés à une frange d'élus ou d'initiés. Les songes, en tant que vecteurs d'une initiation, modes d'accès privilégié à une connaissance supérieure et dévoilement de l'avenir¹⁵, constituent « un exercice de révélation, en lui faisant parcourir symboliquement une démarche initiatrice », conformément à la

loi générale du discours littéraire [...] qui est le lieu de l'indirection sémantique [et] qui pendant la Renaissance prend la forme d'une indirection par référence à la fable, de l'emploi d'un intertexte mythologique¹⁶.

Pourtant, cette loi semble ici fonctionner de manière inattendue, du fait de la multiplicité des intertextes qui, au lieu de tisser un voile cohérent et un code déchiffrable, brouillent l'énonciation du texte.

Le « je » qui « chante » dans les *Antiquités*¹⁷ est-il le même que le « je » qui « voit » dans le *Songe* ? La répétition de l'adjectif « même » dans le long titre initial¹⁸ insiste sur le lien qui rattache les deux séries de sonnets, mais l'adverbe qui les relie, « Plus », reste extrêmement vague sur la nature de ce lien : simple contiguïté ou rapport organique entre l'un et l'autre ? Quel est le statut de ce supplément ? Au-delà de la continuité formelle, y a-t-il une continuité énonciative ? G. H. Tucker, dans *The Poet's Odyssey*¹⁹, considère que la distinction entre les *Antiquités* et le *Songe* correspond à celle de la lyre chrétienne et de la lyre profane. Le second recueil donnerait la formulation religieuse d'une situation dont le premier rend compte à un niveau plus historique. Le *Songe* semble en fait moduler, sans forcément le transposer dans un cadre religieux, le contenu des *Antiquités*.

mise en communication avec le surnaturel, parce que l'âme se trouve affranchie par le sommeil de la servitude des sens, délivrée provisoirement de la prison du corps » ; ainsi le songe « peut être inspiration, révélation, initiation, accès au savoir. Il y a bien sûr des songes faux, machinés par le démon, et d'autres sans signification, parce que trop compromis avec le corps et les passions ». (p. 14). Le songe fait donc appel au discernement du songeur et du lecteur, à la fois pour faire la part entre songe vrai et songe faux, et pour décrypter le sens contenu dans les songes vrais.

¹⁴ Macrobe, *In Somnium Scipionis*, Livre I, 3, 10, Texte établi, traduit et commenté par Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, Tome I p. 13

¹⁵ Dans l'ouvrage où il étudie le courant mystique qui a marqué la culture de l'Empire romain pendant tout le II^e siècle et le début du III^e, A. J. Festugière place le songe au premier rang des fictions littéraires de ce qu'il nomme le « logos de révélation » (*La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t.1 « L'Astrologie et les sciences occultes », Paris, les Belles Lettres, 1981(1^{ère} édition 1942), p. 313-319.

¹⁶ M. Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil Poétique, 1979, Chap. 7, « Semiosis intertextuelle : Du Bellay, *Songe*, VII », p. 113-114.

¹⁷ Voir le sonnet d'ouverture : « Divins esprits [...] Je vais *chantant* votre gloire plus belle » et le sonnet de clôture : « Luth [...] Vanter te peux, quelque bas que tu sois / D'avoir *chanté*, le premier des François, / L'antique honneur du peuple à longue robe ».

¹⁸ *Le premier Livre des Antiquités de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine, Plus un Songe ou Vision sur le même sujet, du même auteur.*

¹⁹ G. H. Tucker, *op. cit.*, 181-190

Du Bellay inscrit les quinze sonnets dans un dispositif de type oraculaire, en conférant d'emblée au *Songe* une tonalité apocalyptique : y contribuent le moment, celui de l'endormissement, et le lieu, le bord des eaux du Tibre, choisis pour mettre en scène une apparition :

C'était alors que le présent des Dieux
Plus doucement s'écoule aux yeux de l'homme
Faisant noyer dedans l'oubli du somme
Tout le souci du jour laborieu,
Quand un Démon apparut à mes yeux
Dessus le bord du grand fleuve de Rome,
Qui m'appelant du nom dont je me nomme,
Me commanda regarder vers les cieus : (sonnet I)

Comme dans la *Prosphonématique*, le changement dans les temps verbaux, sans autre transition que le brusque remplacement du présent par le passé²⁰ (« C'était alors... »), la mention du sommeil et la proximité du fleuve (Seine ou Tibre), esquissent un cadre spatio-temporel empreint de mystère et propice à l'énonciation prophétique ; on passe alors d'une parole historiquement déterminée à une profération venue d'ailleurs et d'en haut, dont le poète n'est plus que le réceptacle passif. Dans le premier sonnet des *Antiquités*, un locuteur s'adresse aux « Divins esprits » dont il « invoque [l'] antique fureur ». Dans le premier sonnet du *Songe*, un locuteur est abordé par un démon et transcrit les visions suscitées par celui-ci. L'invocation des *Antiquités* paraît s'accomplir dans le *Songe* ; les visions du second recueil, d'une certaine façon, prolongent le chant du premier, lui donnent sa forme idéale. Dans le passage abrupt des *Antiquités* au *Songe*, c'est une mise en scène de la parole oraculaire qui s'effectue.

La tautologie de départ concernant l'identité du transcripteur des visions (« Du nom dont je me nomme ») ouvre le texte sur le mystère de son énonciation. Le mot *démon* est pris ici dans son acception grecque de bon ou mauvais ange. A l'instar de celui de l'*Apocalypse* (XVII, 1), l'ange fait défiler des visions d'effondrement qui empruntent leur réseau d'images à la Rome ancienne. Rome est désignée, comme dans le texte biblique, par l'image de l'hydre à sept têtes (sonnets VIII et X). Le songeur endormi est dans une position similaire à celle de Saint Jean recevant sur l'île de Patmos la révélation de la fin imminente la Rome monstrueuse qui persécute les Chrétiens, de la « grande prostituée »²¹. Une référence à saint Jean est clairement donnée dans l'avant-dernier sonnet :

²⁰ Voir *supra*, chapitre 1.

²¹ G. Gadoffre, dans le chapitre qu'il consacre au *Songe* dans son étude sur (*Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1978, p. 169), remarque l'écho très net entre l'image biblique et celle qu'utilise Du Bellay au sonnet

Ayant tant de malheurs gémi profondément,
Je vis une Cité quasi semblable à celle
Que vit le messager de la bonne nouvelle. (Sonnet XIV)

Toutefois, à ces indices qui suggèrent de voir dans ce texte une réécriture de la chute de la « seconde Babylone », se surimpriment des références à *l'Enéide* de Virgile. Les premiers vers du sonnet d'ouverture,

C'était alors que le présent des Dieux
Plus doucement s'écoule aux yeux de l'homme,
Faisant noyer dedans l'oubli du somme
Tout le souci du jour laborieux, (sonnet 1)

reprennent la formule qui ouvre le rêve d'Enée au livre II de *l'Enéide* :

C'était l'heure où un premier repos commence pour les malheureux mortels et par un don des dieux s'infuse bienheureusement en eux²².

La nuit de l'incendie de sa ville, le Troyen voit en rêve la figure d'Hector venu lui enjoindre de quitter les lieux en emportant les Mânes des ancêtres pour aller fonder ailleurs un nouveau royaume. Le sonnet IX évoque le souvenir d'un autre épisode de *l'Enéide*, le duel héroïque d'Enée pour s'approprier le futur territoire de Rome, qui se déroula sur le lieu même où le songeur reçoit ses visions : « ce bord sinueux / Où le Troyen combattit contre Turne ». L'allusion virgilienne ancre le *Songe* dans une histoire mythique et dans un imaginaire épique de la fondation. Ici, Rome détruite remplace Troie en flammes et, dans la logique de la *translatio imperii et studii*, le lecteur s'attend à ce que le songeur soit appelé à transférer ailleurs l'héritage romain et à livrer de nouveaux combats héroïques.

En superposant *l'Enéide* et *l'Apocalypse*, Du Bellay oriente la lecture vers un providentialisme : que le transcripteur des visions soit un héros fondateur apprenant son destin politique, ou le sonneur de la fin des temps proclamant la Jérusalem céleste, l'apparition du démon place le lecteur dans l'attente d'un avènement glorieux ou d'une transfiguration. Toutefois, si c'est saint Jean qui parle, il annonce la fin du monde terrestre – et Du Bellay a déjà repris à son compte dans les *Antiquités* le message de l'Apocalypse, celui d'un temps orienté vers sa fin, contre la vision aristotélicienne d'un monde sublunaire animé par un cycle perpétuel de mort et de renaissance :

Je ne dis plus la sentence commune,
Que toute chose au-dessous de la Lune
Est corrompable et sujette à mourir :
Mais bien je dis (et n'en veuille déplaire

X : Rome, représentée par l'allégorie d'une « nymphe explorée », se lamente d'être devenue « de tout le monde un publique butin » (v. 10).

²² *Enéide* II, éd. cit., trad. J. Perret, v. 268-269 : « Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / Incipit et dono divom gratissima serpit »

A qui s'efforce enseigner le contraire)
Que ce grand Tout doit quelque fois périr²³.

En revanche, si c'est le modèle de la prophétie d'Hector à Enée qui est opérant, alors c'est une *renovatio* qui est envisagée, conformément à une vision cyclique de l'histoire conçue comme succession de civilisations qui se développent puis périclitent avant de se transporter ailleurs.

Du Bellay joue manifestement sur une pluralité de modèles et sur une riche tradition littéraire. Les songes sont devenus une forme à la mode à la faveur du courant néoplatonicien et hermétique né du Quattrocento florentin²⁴. L'apparition de l'Ange renvoie ainsi au *Poimandrès*, un texte fait partie de ce qu'on appelle alors le *Corpus Hermeticum*²⁵. Cet ensemble de traités, attribués à Hermès Trismégiste, fut redécouvert et traduit à la fin du XV^e siècle par les néoplatoniciens florentins ; il était censé contenir un enseignement ésotérique transmis depuis les Egyptiens *via* les Grecs. Le *Poimandrès*, premier des dix-huit traités, commence comme le *Songe*, par l'adresse d'un ange à un dormeur :

Un jour que j'avais commencé de réfléchir sur les êtres et que ma pensée s'en était allée planer dans les hauteurs tandis que mes sens corporels avaient été mis en ligature comme arrive à ceux qu'accable un lourd sommeil par le fait d'un excès de nourriture ou d'une grande fatigue du corps, il me sembla que se présentait à moi un être d'une taille immense, au-delà de toute mesure définissable, qui m'appela par mon nom et me dit : « Que veux-tu entendre et voir, et par la pensée apprendre et connaître ? »

Et moi je dis : « Mais toi, qui donc es-tu ? » - « Moi, dit-il, je suis Poimandrès, le Noûs de la Souveraineté absolue. Je sais ce que tu veux, et je suis avec toi partout. »
Et moi je dis : « Je veux être instruit sur les êtres, comprendre leur nature, connaître Dieu. Oh, dis-je, comme je désire entendre ! » Il me répond à son tour : « Garde bien dans ton intellect tout ce que tu veux apprendre et moi, je t'instruirai²⁶. »

Les paroles de l'ange doivent révéler à son destinataire un savoir sur l'immortalité et sur les arcanes de la création. L'enseignement annoncé consiste en un triple exposé de cosmogonie, d'anthropologie et d'eschatologie, inscrivant le devenir humain dans un grand dessein providentiel. La tripartition qui envisage successivement la création du monde et des éléments, le statut de l'homme, dans sa dualité âme/corps, au sein de ce cosmos, et le retour de l'âme humaine vers le grand Tout après la mort corporelle, rejoint celle qui structure

²³ *Antiquités*, sonnet IX, v. 9-14.

²⁴ Voir aussi le songe vénitien de F. Colonna traduit en français par un autre humaniste parisien, Jean Martin, la même année que *l'Onirocriticon* d'Artémidore : *Le Songe de Poliphile*, qui associe songe et parcours architectural, quête amoureuse et initiation mystique.

²⁵ Voir A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, *op. cit.*

²⁶ *Corpus Hermeticum*, traité I ou *Poimandrès*, 1, traduit du grec par A. J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1960, T. 1, p. 7.

l'autre grand texte du songe néoplatonicien, le commentaire de Macrobe sur le *Songe de Scipion*²⁷.

Situé à la fin de la *République*, au VI^e livre, le texte de Cicéron est pour Macrobe l'archétype même du *somnium* parce qu'il combine les trois catégories de rêves divinatoires : il est à la fois un songe, un oracle et une vision²⁸. En effet, au terme d'un débat sur les structures du pouvoir et le mode de gouvernement idéal, l'un des personnages du dialogue, Scipion Emilien, raconte un *songe* au cours duquel son grand-père, l'Africain, lui est apparu pour lui *annoncer* son propre devenir politique : victoires militaires, charges publiques, conflits personnels et trahison de ses proches. Il apprend aussi la récompense réservée à ceux qui se sont illustrés glorieusement au service de la patrie : l'accès à la vie éternelle. En outre, Scipion l'Africain amène son petit-fils à *contempler* l'univers et l'harmonie des sphères pour mieux comprendre la fugacité du monde mortel et la vanité de la gloire terrestre. Selon la classification de Macrobe, un songe peut être personnel (s'il concerne l'avenir du songeur), étranger (s'il annonce le destin d'une autre personne que le songeur), commun (s'il s'agit du devenir de l'humanité dans son ensemble), politique (s'il s'agit des affaires de la cité) et cosmique (si la révélation porte sur les secrets de la nature). Le *Songe* de Scipion est le modèle le plus accompli du songe parce qu'il répond conjointement à ces cinq critères. C'est en quelque sorte un songe total qui associe à la révélation d'un destin politique et personnel celle d'une transcendance ; la réflexion sur l'homme d'Etat et les risques qu'il prend est intégrée à une méditation sur l'ordre du monde et l'immortalité des âmes. La vie terrestre est montrée dans sa fragilité et sa vanité, mais pour mieux célébrer l'apothéose des grands qui consacrent leurs actes ici-bas. L'écho avec les paroles de l'ange semble manifeste, en particulier par la reprise de l'image du monde-temple :

[...] Vois (dit-il) et contemple
Tout ce qui est compris sous ce grand temple,
Vois comme tout n'est rien que vanité.
Lors connaissant la mondaine inconstance
Puisque Dieu seul au temps fait résistance,
N'espère rien qu'en la divinité.

²⁷ Voir à ce sujet l'article de D. Desrosiers-Bonin dans le volume RHR *Le Songe à la Renaissance* : « *Le Songe de Scipion* et le commentaire de Macrobe à la Renaissance », RHR p. 71-81.

²⁸ Macrobe classe les songes en cinq catégories qui recourent celles de *l'Onirocriticon* ou *Clé des Songes* d'Artémidore, texte grec du II^e siècle traduit par Charles Fontaine en 1546. Il ne retient que les trois premières pour leur valeur divinatoire (*somnium, visio, oraculum*), les deux autres (*insomnium et fantasma*) n'étant dues qu'à des perturbations psychiques ou physiques propres au dormeur, sans rapport avec l'intervention d'une puissance surnaturelle.

Le songe cicéronien a été écrit pendant les guerres civiles romaines dont le rappel hante les *Antiquitez*²⁹. Orienté par cet intertexte, le lecteur de Du Bellay s'attend donc à voir les visions tragiques du *Songe* aboutir à une représentation surplombante de l'Histoire qui, grâce à la distance du point de vue, intègre le chaos du moment à un ordre supérieur, en isole un homme providentiel dont l'action sera donnée en exemple, et assigne une perspective de dépassement aux drames du présent. Or, si le *Songe* questionne bien, comme celui de Cicéron, la notion d'immortalité, rien n'élève la vision au-dessus du constat de la vanité et du ressassement de la destruction.

3. Un songe politique ?

Outre la tradition hermétique, Du Bellay mobilise un autre type d'intertexte, celui du songe prophétique³⁰. Il reprend une tradition médiévale ancrée dans le légendaire songe de Constantin. C. Marchello-Nizia a étudié le fonctionnement d'un dispositif récurrent dans les textes à visée politique³¹ ; la plupart, écrits dans la deuxième moitié du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle, c'est-à-dire une période troublée pour la monarchie française, constituent « une réflexion sur les structures du pouvoir nationales et internationales » :

La raison d'être de ces récits, parfois explicite, est de donner une leçon politique : réflexion sur l'importance relative du pouvoir séculier et du pouvoir spirituel dans le *Songe de Vergier*, élucidation du sens des malheurs de la France au cours du XIV^e siècle et recommandations au souverain dans le *Songe de Pestilence*, proposition d'une nouvelle croisade pour purifier et revigorer le monde occidental dans le *Songe du Vieil Pelerin*³².

Leur déroulement présente des constantes : ils adviennent à la faveur d'un endormissement, introduisent à des récits allégoriques suivis, et sont toujours accompagnés de leur élucidation. Ils ont également en commun l'anonymat de l'auteur qui délivre le songe, ce qui les distingue nettement d'autres textes en langue vulgaire traitant de l'histoire contemporaine, celui des chroniques. Le récit des faits est dans ce cas-là toujours pris en charge par un narrateur

²⁹ Voir notamment le sonnet X et la « fraternelle rage » des guerriers, le sonnet XXIII et la « civile rage », XXIV et les « murs ensanglantés par la main fraternelle », le sonnet XXXI et la « civile fureur ».

³⁰ Voir S. Bokdam, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes prophétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Champion, 2012.

³¹ « Entre l'histoire et la poésie : le « Songe politique » », *Revue des Sciences humaines*, Tome LV, n° 183, juillet-septembre 1981, p. 39-53. Le corpus d'étude est essentiellement constitué de trois songes : *Le Songe du Vergier* (anonyme, 1378), « l'un des exposés les plus représentatifs de la tradition gallicane » (p. 39), *Le Songe de pestilence* (Henri de Ferrières, 1379), *Le Songe du Vieil Pelerin* de Philippe de Mézières (écrit sous le règne de Charles V). Voir aussi P. Zumthor, *Essais de poésie médiévale*, Seuil, 1972, p. 92.

³² *Ibid.*, p. 51-52.

clairement identifié, qui se donne comme témoin et partie-prenante des faits rapportés. L'anonymat du songe extrait le discours d'une temporalité immédiate et en fait une révélation plutôt que le compte-rendu d'une expérience personnelle et limitée. L'effacement du locuteur confère une aura particulière à la figure secondaire du conseiller en lui octroyant le rôle du songeur, normalement dévolu, dans la tradition des songes politiques, au souverain lui-même, à l'instar du songe de Constantin. Ainsi le songe solennise des textes à visée politique, leur donne une légitimation supérieure et confère une valeur de révélation divine à une prise de position dans les débats du temps sur la nature et la répartition des pouvoirs³³.

L'anonymat, l'endormissement, les figures allégoriques qu'on retrouve dans le texte de Du Bellay, ainsi que le mot même de « songe », incitent à décrypter le texte à la manière des textes médiévaux, c'est-à-dire en fonction du contexte politique où il a été écrit. C'est en grande partie la thèse de G. Gadoffre : d'après lui, le *Songe* ne se comprend que s'il est replacé dans le même contexte que celui des *Regrets*, celui d'une Rome pontificale corrompue et incapable d'assumer son statut de capitale de la chrétienté. Du Bellay évoluait dans le milieu gallican aux côtés de son oncle. Le cardinal et diplomate Jean du Bellay avait pour mission de servir à Rome les intérêts d'Henri II tout en œuvrant à une *renovatio* des institutions pontificales³⁴.

Dans les *Antiquités* comme dans les *Regrets*, les deux forces qui se disputent, à partir de Rome, la domination européenne, Italiens d'un côté, Impériaux de l'autre, sont renvoyées dos à dos dans la même dénonciation de leur action délétère pour la grandeur de Rome, pour la paix européenne et pour l'unité de la chrétienté. La « corneille germaine » contrefait « l'aigle romaine »³⁵. Le sonnet suivant évoque lui aussi la « puissance de l'aigle impérial », mais pour noter son évolution vers un autre type de pouvoir : la papauté. Le Ciel

Mit ce pouvoir es mains du successeur de Pierre,

³³ Voir aussi J. Cerquilligni-Toulet : « Pourquoi présenter un texte comme un songe ? Le bénéfice est de plusieurs ordres. Le songe place à la fois le narrateur dans une position centrale, en fait un élu, un voyant, un inspiré, mais cette place est aussi en retrait : voir en songe, c'est un peu comme voir dans un miroir, c'est accéder à une vision indirecte. [...] Ce faisant, il protège l'énonciateur qui peut tout dire en fait de critique puisque le songe filtre sa parole et que l'on débat pour savoir s'il faut lui accorder valeur de vérité, de type prophétique, ou ne voir en lui qu'un mensonge. » (*La littérature française : dynamique et histoire I*, sous la direction de J. Y. Tadié, Paris, Gallimard « Folio », 2007, p. 186.)

³⁴ Il s'agissait de négocier avec le pape une alliance qui aurait permis à la France de consolider sa position face aux Habsbourg et de faciliter ses visées de conquête en Italie. Ainsi, les ambitions hégémoniques du roi de France rejoignaient les aspirations politiques et spirituelles d'une aristocratie française qui, sans vouloir rompre avec Rome, constatait toutefois l'impuissance de la papauté à résoudre la question du schisme religieux. Les Gallicans plaçaient leurs espoirs de réforme dans l'action locale des évêques, sous l'égide du pouvoir temporel et national. Ils étaient partisans d'une attitude de compromis religieux et d'une certaine indépendance du catholicisme français et, à leurs yeux, la mission réformatrice et réunificatrice devait être conduite par le roi de France, sur un double plan politique et religieux.

³⁵ *Antiquités* sonnet XVII.

Qui sous nom de pasteur, fatal à cette terre,
Montre que tout retourne à son commencement. (*Antiquités XVIII*)

Le sens de la chute est ambigu : comment comprendre cette allusion à la papauté ? Dans un sens positif, la Rome chrétienne est un retour à une simplicité et pureté originelle, celle des premiers bergers du Palatin qui préfigurait en quelque sorte l'humilité évangélique. Mais ce sens-là serait contradictoire avec le tableau qu'on trouve partout ailleurs de l'orgueilleuse Rome contemporaine, avide de richesses. La pointe suggère peut-être plutôt que la papauté actuelle constitue une régression qui, à force de délabrement et de décadence, ramène Rome à un stade primitif et rudimentaire. Dans le premier cas, l'adjectif « fatal » sous-entend qu'il existe une continuité naturelle, programmée, entre la Rome des pasteurs et celle des papes. Dans le second, « fatal » résonne comme un présage négatif : les pasteurs de Rome sont voués à précipiter la ruine de la ville, puisque les deux premiers pasteurs à avoir occupé les lieux, Romulus et Rémus, sont aussi ceux qui ont placé Rome sous le signe d'une violence fratricide qui se prolonge sous les papes³⁶. Dans les *Regrets*, la double critique, à l'encontre de l'Empire et de la Papauté, est au centre de plusieurs sonnets. Le sonnet 111 commence sur la même vision de flux et d'impermanence que le *Songe* : le premier quatrain se conclut sur l'idée que « dessous ce grand Tout rien ferme ne se fonde ». La sentence trouve sa justification dans un événement politique : le retrait monacal de Charles Quint qui renonce au pouvoir et à la puissance. La volta, au premier tercet (« Mais quoi, que dirons-nous de cet autre vieillard ») révèle toute la portée satirique de ce qui s'apparentait d'abord à une méditation philosophico-politique : le sonnet repose en fait sur chiasme qui met en valeur la contradiction, très ironique, entre un empereur qui « pour servir à Dieu abandonn[e] le monde », et un pape, Paul IV, qui « ores César imite » en se préparant à un conflit armé. Du constat de la fragilité des êtres, on passe à celui de l'inconséquence des grands, qui suggère un ordre du monde totalement bouleversé par leur conduite incohérente menaçant l'équilibre délicat du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel :

Je ne sais qui des deux est le moins abusé
Mais je pense (Morel) qu'il est fort mal aisé
Que l'un soit bon guerrier et l'autre bon ermite. (*Regrets* 111)

Le sonnet 113 rappelle lui aussi le début du *Songe*, par les visions inquiétantes du premier quatrain qui semblent relever d'un même code emblématique :

Avoir vu dévaler une triple *Montagne*,
Apparoir une *Biche*, et disparoir soudain,

³⁶ La question est finalement celle de l'antécédent du pronom relatif « qui ». Si c'est l'apôtre Pierre, son nom peut aussi être fatal en ce sens qu'il prédestine la ville à ne devenir qu'un amas de pierres écroulées ; si c'est « le successeur », alors c'est la longue lignée des papes qui est seule en cause.

Et dessus le tombeau d'un Empereur Romain,
Une vieille *Caraffe* élever pour enseigne. (*Regrets* 113)

Chacune des images renvoie à trois papes successifs, Jules III (Del Monte), Marcel II (Cervini) et Paul IV (Carafa). La suite renvoie clairement au contexte politique de la Rome des années 1556-57, marquée par les tensions avec « l'orgueil de l'Espagne », avec les soudards, les emprisonnements et les campagnes militaires, les exilés florentins, et par les intrigues de cour, avec les cardinaux et les favoris. Le dernier vers achève de transformer les visions énigmatiques du début en compte-rendu critique du moment présent : « Voilà (mon cher Dagaut) des nouvelles de Rome ».

Le *Songe* se situe, d'après G. Gadoffre, dans la même perspective :

Bilan des occasions perdues, des promesses récusées, des usurpations séculières, il a pour arrière-plan les métamorphoses du démon sanglant de Rome qui hante les lieux, mobilise les morts, fascine les vivants. On conçoit que le collaborateur et cousin du cardinal doyen du Sacré Collège ait eu recours aux écrans de fumée. Il ne faisait que dire en code ce que les évêques et les archevêques gallicans proclamaient aux Etats généraux, mais il lui était difficile, avec le nom qu'il portait, de formuler en clair une remise en question qui allait beaucoup plus loin et plus au fond des choses que le « ris sardonien » des *Regrets*. Le message codé du *Songe* offrait une surface glissante aux soupçons tout en étant déchiffrable par les Français de Rome ainsi que par les hommes d'Eglise, de culture ou de loi [...] qui avaient passé par Rome. C'est à eux qu'il était adressé³⁷.

G. Gadoffre s'appuie sur des « données référentielles »³⁸ qu'il dégage parmi la densité des symboles, en particulier à propos de l'architecture de la ville ou de sa situation historique. Il identifie dans les cinq derniers sonnets des allusions très précises aux pontificats qui se sont succédé depuis les années 1520. Finalement, dans la lignée des songes allégoriques et politiques du Moyen Age, mais en jouant sur l'hermétisme propre à la tradition néoplatonicienne, le *Songe* se comprendrait comme « un pamphlet gallican » à décrypter, l'anonymat servant de protection à l'auteur d'un propos si virulent³⁹.

G. Gadoffre montre à quel point les sonnets XI à XIV, qui mobilisent une symbolique biblique (la fontaine et la flamme, la colombe, la nef, la Jérusalem céleste) fonctionnent comme des textes à clés derrière lesquels on peut identifier un pape précis. Derrière l'eau pure polluée par les satyres, au sonnet XII, il identifie Paul III Farnèse, pape du Concile de Trente, qui s'est efforcé de mettre en place une contre-réforme rigoureuse, mais a laissé son pontificat

³⁷ G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 181-182.

³⁸ G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 156.

³⁹ Cette dimension polémique, dans le prolongement des *Regrets*, est corroborée par la récupération du *Songe* dix ans après sa parution : dans le cadre de la propagande réformée, un humaniste néerlandais, Jan van der Noot, publia la séquence des sonnets en l'accompagnant de gravures antipapales qui transcrivaient dans un registre caricatural les visions du *Songe*.

être gâché par différentes vicissitudes, personnelles (népotisme et frasques familiales) ou extérieures (guerre, épidémie de peste). Le riche butin de la nef engloutie, au sonnet XIII, renverrait au faste déployé par Jules III, pape mécène. Quant aux sonnets XI et XIV, il s'agirait des deux pontificats prometteurs mais avortés : celui d'Adrien VI en 1522-23 (qui serait donc le blanc oiseau terrassé par la pluie empoisonnée symbolisant le pontificat néfaste du pape Médicis) ; celui de Marcel II qui n'a régné que quelques semaines en 1555 avant de mourir dans des conditions étranges. Aux yeux de ses contemporains, le pape Marcel apparaissait comme un homme de bien s'apprêtant à réformer l'Eglise en profondeur. Avec lui, Rome aurait pu devenir « une Cité quasi semblable à celle / Que vit le messager de la bonne nouvelle ». Il était donc porteur de tous les espoirs de *renovatio* et sa disparition précoce le rapproche de son homonyme antique Marcellus, neveu d'Auguste pressenti pour lui succéder, figure des attentes détruites par une mort prématurée. En insistant sur les deux pontificats interrompus trop rapidement alors qu'ils auraient pu rendre à la chrétienté son rayonnement originel, Du Bellay crée un écho avec l'hommage posthume à la fin du chant VI de *l'Enéide*. Tout ce qu'il reste de la prophétie épique dans le *Songe*, c'est sa partie endeuillée et élégiaque. Marcel II est mort et avec lui les espoirs d'assainir et de refonder le christianisme, qui achoppent sur la menace d'un nouveau sac par les troupes impériales, orage venu du Nord. Selon la logique encomiastique des années 1550 qui cherchait à glorifier dans le corps du Roi celui, éternel, de la cité, la mort de Marcel II est symbolisée par la chute d'une cité idéale, Rome purifiée et Chrétienté régénérée. Cette logique est poussée jusqu'au paradoxe :

au lieu de louer un individu qui incarne la cité, et de déplorer sa fin de manière à la compenser en lui faisant rejoindre un ordre quasi céleste dont l'invention poétique se porte garante, autrement dit d'effacer l'accident lugubre pour rétablir une euphorie de l'essentiel, on montre une cité qui symbolise un individu, dont elle partage et même augmente la fragilité. [...] La vertu de Marcel n'est pas en cause, au contraire, [...] mais s'avère impuissante à compenser l'inconstance du monde⁴⁰.

André Chastel rappelle le lien qui existe à la Renaissance entre la multiplication des textes prophétiques et

l'élan d'une période emportée par l'idéal de la *renovatio* [...]. Cet état d'attente et d'anticipation se renouvelle de lui-même, une fois créé ; il se nourrit des déceptions, des échéances manquées et des catastrophes⁴¹

Avec le *Songe*, il semblerait que ce renouvellement de l'espoir ait atteint ses limites.

⁴⁰ F. Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet*, p. 448

⁴¹ A. Chastel, *La crise de la Renaissance*, Genève, Skira, p. 63.

Y a-t-il un au-delà de la catastrophe présente, dans une réforme gallicane ou dans une hégémonie française ? Dans le premier sonnet, une révélation est annoncée sur la transcendance et l'immortalité comme alternative à la vanité des ambitions humaines. Mais le *Songe* ne développe que l'aspect habituellement préliminaire, à savoir l'évidence de l'éphémère et de la fragilité des êtres. Rien n'est donné à voir de ce à quoi pourrait ressembler l'immortalité. Le réveil se produit au moment où aurait dû avoir lieu une élucidation. Il coïncide avec le foudroiement qui frappe Rome encore une fois tentée par l'*hubris* de son nouveau tyran : « Puis tout d'un coup je la vois foudroyer, / Et du grand bruit en sursaut je m'éveille ». La prophétie semble donc incomplète et l'inachèvement est matérialisé dans la mise en page même, puisque le dernier sonnet décasyllabique se retrouve isolé, privé d'un pendant en alexandrins. L'interprétation reste entièrement ouverte. L'interruption brutale interpelle et autorise différentes possibilités de sens qui ne sauraient converger, se compléter ni se superposer.

II. La réversibilité des signes et le silence final : un songe indéchiffrable ?

Dans les diverses traditions du songe à la Renaissance, l'hermétisme n'est que de surface et contient en général les clés de sa propre élucidation, comme le rappelle M. Riffaterre dans son étude sur le 7^e sonnet du *Songe* de Du Bellay :

Le propos de l'obscurité n'est donc pas [...] de cacher mais de révéler. La grande erreur [...], c'est de croire que la poésie érudite se propose de cacher l'idée. Elle la voile, mais toujours en montrant où elle est cachée, et comment la dévoiler⁴².

Pourtant, il est malaisé ici d'assigner un sens unique et univoque à un songe dont l'énonciateur s'inscrit tout à la fois dans la lignée des prophètes bibliques, des héros épiques, des élus de la connaissance et des pamphlétaires masqués. Le « je » anonyme les englobe tous et les subsume : la profusion des modèles d'énonciation le désigne comme la figure du poète par excellence. Dès lors, en plus de brouiller l'identification du locuteur, cette superposition d'intertextes incite à s'interroger autant sur le sens du *Songe* que sur le mode de représentation adopté, la prophétie.

⁴² M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 113.

1. Un suspens satirique ?

Du Bellay était opposé à la fois à ceux qui pensaient que l'Empire romain pouvait renaître à Rome et à ceux qui estimaient que le véritable successeur des monarques romains était l'Empereur germanique⁴³. Dans le *Songe*, pontificat et Empire apparaissent comme deux réincarnations dévoyées de l'ancienne Rome, qui n'en réactualisent que les pires aspects et démentent ainsi tous les espoirs de renaissance alimentés depuis Dante et Pétrarque. Le premier était en effet convaincu qu'une *translatio imperii* s'était effectuée *ad Germanicos* et allait permettre une paix universelle⁴⁴. Pétrarque faisait au contraire partie de ceux qui pensaient que Rome pouvait renaître à sa puissance passée par la réinstauration d'une république⁴⁵. Les papes se sont ensuite appropriés ce rêve d'une renaissance de Rome dans Rome, dans le cadre d'un empire chrétien dirigé par la papauté :

Il n'est plus question de République romaine au temps de Du Bellay mais le rêve romain est toujours là. Les poètes néolatins d'Italie que Du Bellay a lus et dont il s'est parfois inspiré ressassaient indéfiniment les thèmes de la grandeur romaine, et les papes du XVI^e siècle, tous italiens et patriotes, ont des rêves de grandeur à l'antique⁴⁶.

Le *Songe* affirme en creux son opposition au rêve romain, qu'il soit républicain, impérial ou pontifical. Ce qui s'écroule dans les visions, c'est moins la grandeur antique que les tentatives de la réitérer, qu'elles émanent du pouvoir temporel de l'Empereur ou du pouvoir spirituel du Pape. G. Gadoffre montre comment les trois images architecturales des sonnets 2, 3, 4, qui renvoient en apparence à la Rome ancienne, travaillent en fait à confondre très étroitement les deux formes du pouvoir, spirituel et temporel, pour mieux les associer dans une même destruction : le premier bâtiment, circulaire et dorique, de facture profane, est aussi une esquisse du *Tempietto* de Bramante et de la basilique Saint Pierre alors en construction. La « pointe » aiguisée du sonnet suivant fait allusion à l'obélisque qui était

⁴³ Voir G. Gadoffre *Du Bellay et le Sacré*, p. 92 sq.

⁴⁴ Dante s'inscrit dans le mouvement Gibelins qui, attendant du Saint Empire qu'il constitue une Monarchie universelle instaurant sur la terre le royaume de Dieu Voir le *De Monarchia*. Dans le livre III, 10, Dante remet en cause la donation de Constantin, lors de laquelle l'Empereur aurait transmis *l'imperium* au pape Sylvestre. Il conteste le raisonnement de ceux qui s'appuient sur un tel acte pour légitimer l'autorité temporelle de l'Eglise. Il démontre au livre II que la domination romaine, dans l'Antiquité, émanait d'une volonté divine qui n'a pas changé. Sans parler clairement de *translatio*, ni citer aucun empereur germanique, il n'envisage jamais la chute de l'Empire romain, ce qui suggère une continuité sans faille entre l'Empire d'Auguste et celui des princes germaniques : une telle entité, universelle, traverse les époques et continue d'exister, avec toutes ses prérogatives temporelles, aux côtés d'une Eglise à qui incombe le domaine spirituel (III, 15). Les deux instances tiennent directement leur pouvoir de Dieu et le Prince de Dieu n'est pas sous la tutelle du Pape. Sur cette question, voir F. Yates, *Astrée*, « L'idée impériale au Moyen Age ».

⁴⁵ Voir notamment dans le *Canzoniere*, les pièces 6a et 16a.

⁴⁶ G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 92.

censée contenir les cendres de Jules César et avait été transportée au Vatican sous Jules II. Enfin, l'arc à « double front », que G. Gadoffre identifie à l'arc de Janus, dans la même lignée que les deux autres monuments, « évoque à travers un autre édifice antique autre chose que l'Antiquité : l'ambivalence et la fragilité du double pouvoir dans la Rome des papes.⁴⁷ »

On pourrait ajouter à cela que le dernier sonnet, qui selon G. Gadoffre renvoie au belliqueux pape Paul IV, le fait dans les termes qui servent normalement à désigner Charles Quint comme figure d'*hubris* : sous les traits mythologiques du géant Typhée⁴⁸. Qui est exactement cette allégorie martiale, présentée comme le double féminin (la « sœur ») de Typhée et qui, avec ses « Cent Rois vaincus gémiss[ant] à ses pieds », prolonge l'hydre impériale du sonnet 8 « Qui villes et châteaux couvait sous sa poitrine » ? Rome, toujours, mais moins la Rome belliqueuse de Paul IV que la Rome convoitée par les Impériaux. Ferdinand, le frère de Charles Quint, portait le titre de Roi des Romains depuis 1531. Typhée constitue une image repoussoir du pouvoir, conçu comme asservissement et barbarie destructrice. C'est le prolongement mythologique de l'orage

Qui soufflant la fureur de son cœur dépité
Sur tout ce qui s'oppose encontre sa venue
Renversa sur le champ, d'une poudreuse nue,
Les faibles fondements de la grande Cité. (sonnet XIV).

Dernier des envahisseurs barbares et germaniques, Charles Quint est aussi l'avatar des empereurs romains assoiffés de sang et assimilés à l'aigle ambitieux foudroyé dans son vol ascensionnel au sonnet VII.

Si l'Empire, dans sa version moderne et germanique, est voué à sa perte par sa démesure et sa violence, sa mutation spirituelle dans une chrétienté unifiée ne peut s'accomplir davantage, à cause des corruptions curiales. Pas plus que la corneille germanique, la colombe de l'Esprit saint ne peut ressusciter l'aigle déchu du sonnet VII. L'usage que Du Bellay fait du motif de l'oiseau, analysé dans le sonnet VII par M. Riffaterre, est prolongé dans le sonnet XI. Les deux sonnets ont en commun un référent mythologique implicite, celui du phénix, suggéré dans les deux cas de manière déceptive. Le phénix, qui s'esquissait en filigrane derrière l'oiseau de feu renaissant de ses cendres (sonnet VII), réapparaît implicitement derrière « le blanc oiseau, l'aile bien emplumée [...] Et dégoisant un chant

⁴⁷ G. Gadoffre, *op. cit.*, p. 162-163.

⁴⁸ Dans la « Louange de la France et du Roy Treschrestien Henry II », traduite d'une canzone d'Annibal Caro, Du Bellay désigne Charles Quint à partir de la même périphrase mythologique : « O combien du grand Typhée / La cheute resjouira / Tout le monde, qui voyra / Telle fureur estoufee ! (v. 111-114, Chamard, t. V, p. 313). Cette figure mythologique renvoie aussi à l'orgueil de la Rome impériale dans le sonnet IV des *Antiquités*, également féminisée : « Celle qui de son chef les étoiles passait, / Et d'un pied sous Thétis, l'autre dessous l'Aurore / [...] / De la terre, et du ciel, la rondeur compassait, / Jupiter ayant peur, si plus elle croissait, / Que l'orgueil des géants se relevât encore, / L'accabla sous ces monts ». Le foudroiement dans le *Songe* remplace l'engloutissement.

mélodieux » (sonnet XI) dont le mouvement ascensionnel se confond avec celui d'une fumée d'encens ; à chaque fois, l'oiseau évoqué semble annoncer une régénération ou une purification. Or la fin du sonnet dit, dans l'un des cas, la métamorphose du phénix en « vermet » et, dans l'autre, la dilution brutale de la flamme-colombe sous une « pluie dorée » et une odeur pestilentielle de corruption. Ainsi Du Bellay fait « servir une image du Beau, un mythe de la purification, à une sémiotique de la décadence et de l'impureté »⁴⁹. Le détournement du code emblématique sert l'intention satirique, que ce soit à l'encontre de l'Empire Habsbourg ou de la Papauté. Ainsi est déniée à Rome toute forme de continuité avec la grandeur antique de la capitale de l'Empire, et aux forces impériales le crédit d'une *translatio imperii ad germanicos*.

2. Le *Songe*, fragment d'un ensemble poétique à la gloire d'une *translatio* française ?

Si, comme Gadoffre, Demerson trouve dans le *Songe* « les encres de la caricature politique »⁵⁰, il ne leur prête pas exactement la même inflexion. Moins axé sur la critique des différents pontificats, c'est « l'emblématique anti-impériale » qui retient essentiellement son attention : « Le *Songe* opère une transition de l'histoire des antiquités romaines à l'histoire du César moderne⁵¹ ». Selon lui, le texte est clairement une « allégorie politique » en faveur de la monarchie française⁵². Mais il ne prend toute sa signification qu'à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, celui que forment les sonnets romains. Ainsi le *Songe*, supplément aux *Antiquités* qui ont affirmé et déploré la chute de l'ancienne Rome, est à lire comme le pendant des cinquante-cinq derniers sonnets des *Regrets* qui constituent une excroissance des pièces élégiaques ou satiriques soulignant la corruption de la Rome présente. Les quinze sonnets oniriques et les cinquante-cinq sonnets encomiastiques constituent autant de visions d'avenir : les unes annoncent la chute de l'Empire, les autres le brillant avenir de la Monarchie française⁵³.

⁴⁹ M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁰ G. Demerson, art. cit., p. 172.

⁵¹ G. Demerson, art. cit., p. 173.

⁵² G. Demerson, « Le *Songe* de J. Du Bellay et le sens des recueils romains », dans *Le Songe à la Renaissance. Actes du colloque international de Cannes organisé par l'association RHR*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1990, p. 169-178 (p. 170).

⁵³ G. Demerson, art. cit., p. 176. Contrairement à l'ordre suivi par l'édition de F. Roudaut, G. Demerson estime que les *Antiquitez* doivent être lues avant les *Regrets*, recueil qui lui-même connaît une nette inflexion à partir du sonnet 137 où est célébrée la ville de Lyon. A la suite de ce sonnet, les cinquante-cinq sont à la louange de la

Cette interprétation rejoindrait alors le sens d'une pièce posthume de Du Bellay, intitulée « Les tragiques regrets de Charles V Empereur »⁵⁴. Il s'agit d'un monologue déploratif prêté à l'Empereur, probablement au moment de son abdication. Un premier temps (v. 7-46) évoque la construction progressive de l'Empire, par conquêtes successives qui n'ont achoppé que sur la résistance des Français. Un second moment, dans un mouvement inverse fondé sur l'énumération des peuples non plus soumis, mais délivrés du joug impérial, montre un processus de délitement. L'œuvre de Charles Quint est en train de se détruire faute de successeur capable d'en assurer la pérennité. Le fils, Philippe II, manque d'ambition – et on retrouve à son sujet l'image de l'Aigle qui regarde le soleil ; mais l'infant ne peut en soutenir l'éclat⁵⁵. Le frère, Ferdinand, est d'une loyauté douteuse (v. 71-72). En l'absence de continuité dynastique, c'est une *translatio* qui s'impose : « Et sera lors mon Empire transmis / Entre les mains de mes grans ennemis » (v. 75-76). Elle constitue le mouvement naturel d'une histoire régie par les fluctuations de la fortune, et se trouve formulée plusieurs fois dans le monologue :

Heureux vainqueur et plus heureux encores,
Si de HENRY la fortune qui ores
Se voit par tout heureusement naissant
N'eust rencontré la mienne finissant⁵⁶.)

Verray-je doncq', quelque grand que je sois,
Dessous les pieds de ce jeune François,
Qui ja se fait de mes despouilles riche,
Fouller l'honneur de Bourgogne et d'Autriche ?⁵⁷ (v. 43-46)

La jeunesse d'Henri fait de lui une figure de l'héritier, qui supplante celle du fils légitime. La suite constitue une succession de revirements entre résignation affligée à l'égard de ce mouvement fatal, et révolte furieuse, le tout aboutissant à un constat d'impuissance qui prend les dieux à témoins (« Voyez la fin de ma grandeur esteincte / Et de vos pleurs accompagnez ma plainte » v. 185-186) et confirme l'irrépressible ascension de la monarchie française. La dynamique qui se dégage de cette méditation élégiaque, ascension fulgurante d'un empire, suivie d'un anéantissement brutal et d'un déplacement de la Monarchie en France, est

France et de sa monarchie. D'après G. Demerson, cette composition à un sens politique : « Entre le début des *Antiquitez* et la fin des *Regrets* c'est opéré le transfert de la puissance politique et culturelle au profit du Roi gallique » (p. 176)

⁵⁴ Chamard, t. V, p. 328-337 de la section « Poésies diverses » regroupant des textes épars, posthumes pour la plupart, publiés dans la partie « Divers poèmes » du recueil d'Aubert en 1568.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 55-58 : Les Aigles font pour les cognoistre à l'œil / A leurs petits regarder le Soleil : / Mais je ne puis faire que mon fils dresse / D'un œil constant sa teste à ma hauteesse ».

⁵⁶ *Ibid.* v. 25-28

⁵⁷ *Ibid.*, v. 43-46.

similaire, *mutatis mutandis*, à celle que Demerson propose de lire dans l'ensemble des sonnets romains.

Ainsi, si on adopte la structure en quatre volets que G. Demerson propose de voir dans les recueils romains, Marguerite de France et Henri II, célébrés à la fin des *Regrets*, viendraient effacer le couple monstrueux formé par le Géant impérial Typhée et sa « sœur », la Rome pontificale ; la vertu et la puissance des Valois constitueraient la preuve éclatante de l'actualisation de la *translatio*. L'écroulement des monuments romains dédiés à la mémoire, dans le *Songe*, annoncerait ainsi l'avènement possible de temps nouveaux qui pourraient, une fois englouties les dernières traces d'une grandeur déchue, concrétiser le rêve impérial français dans de superbes palais comme celui d'Anet ou du Louvre rénové par Pierre Lescot⁵⁸. Alors se trouverait confirmé le projet annoncé dans la dédicace des *Antiquités* au Roi, celui de « rebâtir » la grandeur antique, mais ailleurs qu'à Rome. Et la nef que le songeur voit « ressourdre sur l'onde », au sonnet XIII, n'est alors peut-être pas exactement la même que celle de l'Eglise qui, alourdie de toutes ses insolentes richesses, a sombré dans la première partie du sonnet. Cette nef renaissante peut aussi fonctionner, dans la logique emblématique qui préside au *Songe*, comme une allusion au navire symbolisant la ville de Paris. Rome renaît en Paris.

Pourtant, si la chute de l'empire Habsbourg est bien annoncée par la foudre qui frappe « la sœur du grand Typhée », aucune vision glorieuse n'est donnée de Paris en capitale d'un nouvel empire ni d'Henri II en empereur triomphant, à moins d'aller les chercher dans le dernier volet des *Regrets*. Il est difficile de déterminer si l'inachèvement du *Songe* est le signe d'une incomplétude ou d'une ironie, si l'absence de représentation prophétique du roi de France appelle à replacer les quinze sonnets dans un ensemble poétique plus vaste, ou suggère un doute quant à la possibilité de voir s'accomplir ce rêve impérial. Quelle que soit la réponse choisie, la possibilité de deux interprétations, toutes deux soutenables mais parfaitement opposées, remet en cause le statut traditionnel de la prophétie qui faisait de cette forme un discours de révélation et un mode d'accès au sens. Quel que soit le sens crypté des visions, une évidence s'impose : la prophétie n'aboutit pas à la moindre esquisse d'un avenir prometteur. Il y a bien une composante polémique dans le *Songe*, mais ce texte est aussi un poème du deuil, celui de toute forme de *renovatio*, politique et spirituelle.

⁵⁸ Voir les sonnets 157-159, qui utilisent tout un vocabulaire architectural, soit pour décrire un palais véritable (Anet, sonnet 159), soit pour métaphoriser l'édifice d'une nouvelle poésie française reposant sur les bases de la poésie antique, mais s'élevant plus haut.

III. Un suspens mélancolique

En 1558, Henri II règne depuis plus de dix ans et Du Bellay n'est plus le poète qui, au début de la décennie, participait au concert d'éloge sur le nouveau roi en y voyant l'opportunité d'un renouveau culturel. Entre temps, il a connu le séjour romain, l'éloignement vis-à-vis de la France, le face-à-face avec l'Histoire dans les ruines de Rome, la fréquentation d'un pouvoir pontifical caractérisé par d'innombrables tares et déviances. C'est pourquoi, d'après F. Hallyn, l'ambiguïté du *Songe* est à lire comme l'expression d'un détachement désenchanté se substituant à la polémique exaltée de la *Deffence* : le *Songe* serait

la métaphore générique de la non-participation à la marche des événements et de l'illumination supérieure qui permet de voir celle-ci de haut et de loin, *sub specie ironiae*⁵⁹.

Dans cette perspective, on aurait donc affaire à un texte mélancolique, révélateur des doutes qui s'insinuent par rapport à l'idéal d'une révolution politique et culturelle. Non que le rêve humaniste et impérial de la *Deffence* ne soit plus envisageable mais, pour le moment, dix ans après l'intronisation d'Henri II, il n'est toujours pas accompli et les troubles sont allés croissant. Le *Songe* consisterait donc moins à flatter les ambitions de la monarchie française qu'à offrir un sujet de méditation pour son destinataire premier, le roi. Car telle est bien la vocation du recueil affirmée dans le sonnet liminaire, être médité :

Et *peut-être* qu'alors votre grand'Majesté
Repensant à mes vers, dira qu'ils ont été
De votre Monarchie un bienheureux présage.

Présage en effet, mais tout est dans le *peut-être*. Si le rêve impérial associé à la *translatio* reste une matière poétique possible, c'est davantage sous la forme d'un idéal que d'un programme. Rien n'est dit des modalités possibles de sa réalisation politique et, surtout, on constate à présent une perception angoissée de l'Histoire.

1. Un constat ironique sur la gloire

Le caractère tronqué de la révélation remet en cause un certain type de représentation de l'Histoire véhiculé par la forme de la prophétie qui articule histoire humaine et dessein divin, qui fait de la cité politique la projection ou l'anticipation préparatoire de la cité de Dieu, et

⁵⁹ F. Hallyn, art. cit., p. 303.

dont la cohérence d'ensemble repose sur la figure du roi. En 1550, dans la *Prosphonématique* de Du Bellay ou *l'Ode de la Paix* de Ronsard, la prophétie annonçait la gloire d'une monarchie providentielle et rendait compte de la perfection d'un ordre politique appelé à accomplir dans l'Histoire un schéma divin. Or on a déjà relevé l'absence du Roi à la fin du *Songe*, et la béance laissée à même la page par le nombre impair des sonnets. Au destin héroïque d'un roi élu, le *Songe* substitue, comme mode de lecture de l'histoire, la conscience d'une ironie tragique, celle de *l'hybris* et de son châtement indéfiniment réitérés. « Le démon qui suscite les rêves chez Du Bellay, écrit Fernand Hallyn, est l'intermédiaire choisi pour communiquer la sereine ironie divine à l'être humain placé dans des conditions adéquates ».

Ceux qui un jour s'estiment les vainqueurs se retrouvent finalement les vaincus du lendemain. Telle est la loi qui régit l'histoire : celle de l'inconstance. C'est ce qui se lit notamment dans la séquence des sonnets V, VI, VII. Le sonnet V, consacré à l'emblème du chêne, et le sonnet VII, celui de l'aigle, tous deux décasyllabiques, sont construits selon un mouvement similaire : même phase de déploiement dans les quatrains (l'arbre étend son ombrage, l'oiseau élève son vol), puis de chute dans le sizain (l'arbre est coupé, l'oiseau foudroyé) avant d'aboutir, dans le dernier tercet, à l'esquisse d'une renaissance :

J'ouïs le tronc gémir sous la cognée,
Et vis depuis la souche dédaignée
Se reverdir en *deux* arbres *jumeaux*. (sonnet V)

Je vis son corps en poudre tout réduit,
Et vis l'oiseau, qui la lumière fuit,
Comme un vermet renaître de sa cendre. (sonnet VII)

Dans les deux cas, il s'agit d'une renaissance sous un aspect extrêmement dégradé, ridicule. L'aigle, phénix amoindri et décevant, renaît sous sa forme antithétique, la chouette, l'oiseau nocturne, comparé à un ver. Quant au chêne donnant naissance à deux arbres jumeaux, il laisserait presque croire un instant à la possibilité d'un renouveau, d'un retour aux origines, d'autant plus que le motif de la gémellité est associé au mythe fondateur de Rome, sur lequel s'amorce le sonnet suivant :

Une Louve je vis sous l'antre d'un rocher
Allaitant *deux* bessons. Je vis à sa mamelle
Mignardement jouer cette couple *jumelle*,
Et d'un col allongé la Louve les lécher. (sonnet VI)

Les « deux bessons » s'annoncent comme la variante des arbres jumeaux, le tout signifiant une renaissance de la ville éternelle capable, après une période de décadence, de retrouver sa vigueur originelle et de poursuivre sa vocation à la domination universelle. Or le second

quatrain vient démentir cette lecture : la louve nourricière se mue soudain en un animal féroce, massacré par les paysans lombards :

Je la vis de son long sur la plaine étendue,
Poussant mille sanglots, se vautrer en son sang,
Et dessus un vieux tronc la *dépouille* pendue. (sonnet VI).

Au chêne majestueux du sonnet précédent était accrochée « mainte dépouille » symbolisant les victoires de Rome ; à présent c'est la « dépouille » de la louve qui est accrochée comme trophée à un vieux tronc : les vainqueurs sont devenus les vaincus, c'est bien ce que suggère l'effet de boucle qui, du sonnet VI, nous ramène au sonnet V via le motif de la dépouille suspendue à l'arbre. Cette dérision historique, qui de l'aigle fait sortir un hibou, et qui remplace l'arbre majestueux par un vieux tronc rabougri où la louve, emblème d'une stabilité séculaire, est accrochée en une dépouille pathétique, peut fonctionner comme une mise en garde adressée au roi de France contre les pièges de l'orgueil. Si Henri II remplaçait à la tête de l'Empire Charles Quint foudroyé, il pourrait tout aussi bien lui succéder dans la chute, et pour les mêmes raisons. On est là face à ce que Ph. Hamon appelle

la figure-type de l'ironie, celle du monde renversé [...] par laquelle une hiérarchie de pouvoirs, de valeurs, ou de rapports quelconques se trouve renversée et prise en charge dans l'échelonnement d'un récit⁶⁰.

Il identifie cette figure à l'illustration médiévale de l'ironie du sort, ou de situation, sous la forme d'une roue de fortune :

Cette figure du monde renversé, qui prend souvent comme incarnation géométrique la figure du cercle, perturbe donc à la fois deux systèmes de règles, les règles qui gouvernent toutes les hiérarchies, et celles qui gouvernent l'enchaînement des faits⁶¹.

La leçon ironique qui se dégage du *Songe* contrevient, en effet, d'une part à la représentation traditionnelle qui fait de Rome le modèle éternel de la grandeur, et d'autre part à l'idée d'une *translatio* possible et durable de cette gloire vers d'autres centres du pouvoir.

Corollairement, le *Songe* ironise aussi sur le rêve de gloire personnelle qui sous-tendait l'émulation poétique des années 1550. Cette consécration était la récompense promise à celui qui relèverait avec succès le défi du poème héroïque :

espere le fruit de ton labour de l'incorruptible, et non envieuse Postérité : c'est la Gloire, seule echelle, par les degrez de la quele les mortelz d'un pié leger montent au ciel, et se font compaignons des Dieux⁶².

Or, l'Ange déclare au début du *Songe* :

Vois comme tout n'est rien que vanité.

⁶⁰ Ph. Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996 p. 16-17

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Deffence*, II, 5, « Du long Poème François », éd. Monferran, Droz, 2007, p. 144.

Lors connaissant la mondaine inconstance,
Puisque Dieu seul au temps fait résistance,
N'espère rien qu'en la divinité. (*Songe* I)

C'est un démenti à l'espoir de 1549 et une réponse très précise à l'interrogation sur la gloire par laquelle se termine le recueil des *Antiquités* :

Espérez-vous que la postérité
Doive (mes vers) pour tout jamais vous lire ?
Espérez-vous que l'œuvre d'une lyre
Puisse acquérir telle immortalité ? (*Antiquités* XXXII)

La présence d'une rime commune contribue à articuler les deux quatrains, associant postérité et vanité, réservant l'immortalité à la divinité. Le *Songe*, dont le dernier sonnet est la négation même de toute idée d'apothéose, semble bien contredire toute perspective de gloire terrestre, poétique aussi bien que politique⁶³. Le constat de l'instabilité reprend un motif récurrent des *Antiquités*, thématiqué notamment par la vision héraclitéenne du fleuve :

Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit
Reste de Rome. O mondaine inconstance :
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance. (*Antiquités* sonnet III)

Dans les *Antiquités*, seul le génie romain, l'esprit, tout ce qui n'est pas matière, semble susceptible de se soustraire à cette destruction. On peut donc penser qu'à la ruine et à la loi de l'effondrement, répond la puissance de l'évocation. Or, dans le *Songe*, la scène vocale, celle de l'interpellation, est occupée par le démon. La voix n'est plus celle qui peut capter et ressusciter, c'est celle qui démontre la vanité.

2. Distorsion de la révélation : un travail d'anamorphose

L'idéal d'une parole vouée à éterniser conjointement les vertus et la grandeur de son objet et de son poète, achoppe donc sur l'indépassable constat de l'impermanence des êtres et des civilisations. Comme si « l'exercice de révélation »⁶⁴ programmé dans le titre ne pouvait finalement franchir le stade du lieu commun sur la vanité, mettant en doute la validité du « noble sujet » que la poésie s'était fixé.

Le concept pictural d'anamorphose peut permettre d'éclairer le fonctionnement du *Songe*, de même que celui de perspective et de point de fuite avait été utile pour analyser le

⁶³ La leçon du sonnet I se répercute tout au long du *Songe* : « Rien ne dure au monde que torment » (sonnet III) et « Rien dessous le ciel [ne] se fond[e] fermement » (sonnet XIV).

⁶⁴ M. Riffaterre, cité *supra*.

rôle de la voix dans la *Prosphonématique*. G. Polizzi, à la suite de G. Demerson⁶⁵, considère l'anamorphose comme « un équivalent plastique de l'écriture du *Songe*⁶⁶ » et le rapporte tout particulièrement à l'effet de brouillage énonciatif qui contribue à opacifier le sens général des visions. La technique, en peinture, consiste en une distorsion de la perspective due au déplacement oblique du point de vue. Normalement, c'est un point de vue frontal, correspondant à l'œil du peintre face à son cadre, qui régit la représentation perspective de l'espace. Ce point de vue est aussi celui que le spectateur doit adopter pour avoir une bonne vision d'ensemble du tableau. Lorsque ce foyer ne correspond plus à une vision centrée, fixe et unique, les formes semblent se disloquer, ne se redressant qu'une fois perçues depuis un point de vue approprié⁶⁷.

Ce décalage du point de vue unificateur régissant la représentation trouve son équivalent, au sein du *Songe*, dans le « tissage d'intertextes donnant à voir l'objet *dans le mouvement qui en estompe la forme* »⁶⁸. L'impossibilité de situer le songeur dans un cadre spatio-temporel précis, la superposition des périodes historiques et des modèles intertextuels d'énonciation, tout cela s'oppose à un point de vue unique et surplombant où se révèle un ordonnancement divin du monde et la place centrale occupée par la royauté française dans ce schéma global. Or, on l'a vu⁶⁹ que les décors en perspective la fête de 1549 étaient utilisés dans ce sens-là, et que la voix prophétique, dans la *Prosphonématique*, fonctionnait comme une sorte d'équivalent à ce point de vue unitif. Ainsi, le *Songe* de Du Bellay serait à la vision prophétique ce que l'anamorphose est à la perspective géométrique : une distorsion ironique, une interrogation distanciée sur une représentation du monde propre à son époque, et sur les règles qui la régissent⁷⁰.

⁶⁵ G. Demerson, « Le *Songe* de J. Du Bellay », art. cit., p. 172 : « Ces images ne sont pas celles des métamorphoses qui suggèreraient une permanence de l'être de Rome sous des formes nouvelles, mais des anamorphoses qui font grimacer de nobles traits et rendent méconnaissables des figures que seul un point précis de perspective rendra lisibles à nouveau ».

⁶⁶ G. Polizzi, « La toile de Pénélope : le *Songe* de Du Bellay comme anamorphose », in *Songes et songeurs (XIII-XVIIIe siècles)*, sous la direction de N. Dauvois et J.-Ph. Gasperrin, Presses de l'Université de Laval, collections de la République des Lettres, 2003, p. 85-97.

⁶⁷ Jorgis Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées*, tome 2, *Anamorphoses*, Flammarion, Paris, 1996 p. 7 : « Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour ».

⁶⁸ G. Polizzi, art. cit. p. 86. D'après G. Polizzi, « l'endroit que le maître a désigné et d'où l'on discerne le véritable agencement du tableau » pourrait provenir de la *Cité de Dieu*, dans un passage où saint Augustin énumère les *quinze* signes du jugement décrivant Rome comme une seconde Babylone. G. Polizzi cite plusieurs coïncidences et effets d'échos entre les deux textes qui assigneraient au *Songe* une perspective eschatologique au détriment de tout programme historique.

⁶⁹ Voir *supra* le premier chapitre.

⁷⁰ Voir Baltrusaitis, *op. cit.* p. 8 : « La perspective prend place dans une doctrine des connaissances du monde. Des légendes et des cosmogonies l'entourent. [...] L'anamorphose rejoint les sciences occultes et, en même temps, les théories du doute, ce qui nous ramène aux Vanités et au tableau des *Ambassadeurs* de Holbein ».

L'emploi de certaines formes, visuelles ou littéraires, se justifie par l'affinité qu'elles entretiennent avec le thème dont elles traitent de manière privilégiée. C'est ce que montre D. Arasse dans *L'Annonciation italienne*⁷¹. La perspective est une construction géométrique qui fait de l'espace pictural la projection d'un univers commensurable, ordonné et harmonieux ; elle donne à voir l'image mathématiquement codifiée d'un ordre du monde idéalisé⁷². La perspective fait donc particulièrement sens dans le cas des peintures d'Annonciation : en tant que construction structurante qui mesure, délimite et ordonne l'espace, elle permet de rendre visible le moment précis de l'Annonciation, moment où

l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort, l'incorruptible dans le corruptible, l'inénarrable dans le discours, l'inexplicable dans la Parole⁷³.

L'Annonciation est l'archétype de toute révélation : ce qu'annonce l'Ange, c'est la forme nouvelle que Dieu va donner au monde en faisant passer l'homme de l'ère de la Loi à celle de la Grâce, et en l'ouvrant à un avenir glorieux et illimité⁷⁴. On pourrait déceler une « affinité » du même type entre la forme du songe ou de la vision prophétique, et le rêve impérial. La prophétie est une forme qui traduit un moment où les mortels sont informés d'une intentionnalité divine, et de l'avènement d'un ordre nouveau et providentiel. Comme le dispositif de la perspective, le songe oraculaire délivre une interprétation du monde comprise en fonction d'un projet divin ; il offre une modélisation stylisée de la conception que l'époque se faisait du monde, façonné par une transcendance à la mesure et à l'attention de la créature. Dans un registre profane, cette providence se manifeste sous la forme de l'entité politique la plus haute, l'Empire.

L'emploi du procédé de l'anamorphose⁷⁵ en peinture est lié au thème de la vanité et correspond à la leçon de l'Ange qui montre le spectacle de la vanité du monde et de toute

⁷¹ D. Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2003.

⁷² Selon E. Panofsky, il s'agit d'un monde déthéologisé, où le point de fuite signale une émancipation de la raison capable d'envisager l'espace comme infini (Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction de l'anglais sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Les éditions de Minuit, 1976). Pour D. Arasse au contraire, la perspective telle qu'elle est pratiquée au XVI^e siècle ne postule pas encore l'idée d'infini, mais reste tributaire d'une conception aristotélicienne de l'espace comme juxtaposition de lieux bien délimités. Que la perspective reflète une raison humaine ou un schéma divin, elle traduit toujours l'existence d'un dessein organisateur, théologique, intellectuel ou politique, qui imprime sa mesure au monde, l'harmonise, le régule, et que le *conchetto* de l'artiste relaie et modélise.

⁷³ Sermon du prédicateur franciscain saint Bernardin de Sienne cité par D. Arasse p. 11.

⁷⁴ « Il sera grand et sera appelé Fils du Très-Haut. Le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David, son père : il règnera sur la maison de Jacob pour les siècles et son règne n'aura pas de fin ». D. Arasse rappelle que l'Annonciation s'insère dans une série de révélations bibliques dont elle constitue l'acmé.

⁷⁵ Le mot *anamorphose* n'apparaît qu'au XVII^e mais la technique est déjà utilisée à la Renaissance, comme dans le tableau des *Ambassadeurs* de Holbein où la tête de mort qui se dessine pour le spectateur agenouillé en bas à gauche du tableau vient apporter un contrepoint à la verticalité arrogante des deux princes, celui de l'Eglise et celui de la noblesse, sûrs de la puissance que leurs confèrent leurs richesses et leur savoir. La posture

grandeur politique. Ruse visuelle pour souligner la fragilité et l'inconstance de la vie terrestre, l'anamorphose est aussi un outil grâce auquel l'artiste joue à se contredire lui-même, à dérouter son spectateur, à interroger le fonctionnement de l'image. L'anamorphose, selon Ph. Hamon, est « ce discours double pictural, qui est comme l'analogie iconique du discours double de l'ironie (un sens implicite et un sens explicite qui ne coïncident pas) »⁷⁶. C'est par cette oblicité déstabilisante que l'anamorphose nous semble particulièrement opérante pour rendre compte de l'écriture du *Songe*, des sens contradictoires qui s'en dégagent, de la profération ironique, décalée et insituable qui interdit toute vision univoque et orientée de l'Histoire.

Le songe littéraire est une forme privilégiée de l'illusionnisme textuel et de la rhétorique de l'*enargeia*⁷⁷. Il permet à la poésie de déployer des visions, et c'est d'ailleurs la première chose qui frappe à la lecture du *Songe* : la précision technique utilisée pour décrire, par exemple, les monuments des sonnets II, III, IV. Ces premiers sonnets commencent en effet comme des *ekphraseis*, conformément à la fonction dévolue à un songe littéraire : projeter dans un espace, fictionnel mais cohérent, la représentation d'un dessein, divin ou politique. Les premières images du *Songe* fonctionnent donc, au départ, comme des représentations architecturales en perspective. Les monuments décrits dans le *Songe* sont symboliques avant d'être référentiels. A propos du *Tempietto* de Bramante, qui a pu servir de modèle à la « Fabrique » du sonnet II, A. Chastel écrit que

ces chefs d'œuvre de l'architecture absolue chère au Quattrocento que sont les édifices à plan central semblent, par leur caractère même, échapper au contexte et signaler solennellement dans la ville, avec laquelle ils ne peuvent se confondre, les points remarquables d'un monde idéal et irréalisé dont ils sont les seuls témoins. Senti comme une structure parfaite, l'édifice à plan central [...] transpose la

agenouillée, que le spectateur doit adopter pour identifier la forme allongée qui semble flotter sur le pavement, change alors de signification : d'hommage rendu à deux puissants, elle devient posture d'humilité du mortel qui prend conscience de sa misérable condition, et posture d'oraison du Chrétien qui s'en remet à Dieu. Sur ce tableau et le sens à donner à l'anamorphose, voir J. Baltrusaitis, *op. cit.*, mais aussi F. Hallyn, « Holbein, la mort en abîme », dans *Le sens des formes, Etudes sur la Renaissance*, Romanica Gandensia, Genève, Droz, 1994, et enfin le catalogue de l'exposition *Anamorphoses*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1976.

⁷⁶ Ph. Hamon, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 10. Hamon propose en effet, comme définition la plus large de l'ironie, une « obliquité » qui constitue « l'un des invariants structurels du discours ironique, à la fois signal (pour le complice) et arme biaise (pour attaquer la cible) [...] pour lutter contre le discours qui va tout droit, « l'ortho-doxie ». »

⁷⁷ Voir à ce sujet l'article de P. Galand-Hallyn dans le volume RHR *Le Songe à la Renaissance*, p. 130 : « A la Renaissance, le concept d'*enargeia* ou vive représentation apparaît fondamental en matière de poétique. L'aptitude à donner vie aux images est l'une des vertus majeures du poète. La rivalité entre les arts et la littérature tourne autour de ce seul critère. Or le songe, envisagé en tant que motif littéraire, se prête tout particulièrement à la démonstration des qualités descriptives du poète. En effet, tout poème décrivant une vision (réelle ou fictive) doit en quelque sorte rivaliser avec le pouvoir d'*enargeia* spécifique du rêve. Chaque description de l'onirique comporte en somme automatiquement une « mise en abîme » de son propre fonctionnement, des effets illusionnistes qu'elle recherche elle-même.

symbolique la plus ancienne de l'architecture sacrée dans un esprit moderne et convaincant⁷⁸.

Le palais est le lieu du pouvoir, l'affirmation d'une autorité, l'expression d'un programme politique de grandeur ; les différents ordres sont là pour ériger un espace structuré, harmonieux, hiérarchisé. Dans le *Songe*, le brouillage intertextuel qui perturbe le point de vue sur l'histoire, va de pair avec l'écroulement du temple, de la colonne et de l'arc de triomphe, éléments clés du parcours royal de 1549⁷⁹. L'architecture qui, réelle ou peinte, servait de représentation de la gloire, d'image de la cité idéale, est dissoute dans une série de visions de destruction, mettant en doute la possibilité de concevoir et de représenter un ordre pérenne dans l'histoire. De même que l'anamorphose reprend les règles de la représentation perspective pour la fausser et la rendre illisible, de même le *Songe* utilise les conventions de la vision prophétique, intense, oraculaire, pour mieux les démolir de l'intérieur, et avec elles l'axiologie et l'idéal qu'elles sous-tendent.

En confrontant la perspective de la grandeur à l'évidence de son anéantissement, le sonnet fonctionne bien comme une anamorphose, un détournement des signes prophétiques. Du Bellay reprend les conventions qui font de cette forme une percée lumineuse vers un ordre stable et harmonieux (endormissement, apparition, déclaration solennelle, images à décrypter) mais il les retourne et les décale au point de les rendre illisibles. Ainsi, l'écriture du *Songe* est bien oblique, moins parce qu'elle formule son message sur le mode de « l'indirection » dont parle M. Riffaterre, mais parce qu'elle distord la forme de la prophétie et la représentation de l'histoire qu'elle présuppose. Ce faisant, elle interroge tout autant le contenu de ce type de représentation (l'espoir de *renovatio*, politique et religieuse) que la poétique qui la sous-tend.

3. Une méditation ironique sur les principes et ambitions poétiques de 1550

Ironique, le *Songe* peut donc l'être à deux titres : par une mise en doute du sens providentiel de l'Histoire (ou du moins de la capacité de l'homme à le percevoir et le formuler), et par une interrogation réflexive sur la forme du songe prophétique comme structure emblématique de la poétique des années 1550. Autrement dit, il convient de distinguer dans le *Songe*, comme le rappelle F. Hallyn, une ironie des événements et ironie du discours⁸⁰ :

⁷⁸ A. Chastel, *La crise de la Renaissance, op. cit.*, p. 99

⁷⁹ Sans oublier la fontaine qu'on retrouve dans le sonnet XII.

⁸⁰ F. Hallyn, art. cit. p. 302.

La chute du spectacle fictif [...] répond aussi, ironiquement, à une exigence de la forme, si bien que les songes apparaissent par là aussi comme un artifice littéraire, un jeu que l'écrivain organise librement en fonction des nécessités du genre, même s'il en joue sérieusement. La *chute* du sonnet devient la métaphore de celle des empires⁸¹.

Dans le second sonnet des *Antiquités*, Du Bellay associe la poésie aux grands monuments qui emblématisent l'apogée de la civilisation qui les a érigés, Babylone et les jardins suspendus, les pyramides égyptiennes, le colosse de Rhodes, etc. Le sonnet est marqué par le chiffre 7, c'est-à-dire du sceaux de la merveille. En chantant Rome qui, avec ses sept collines, est un condensé des sept merveilles du monde, la poésie participe au miracle et à l'éclat de la civilisation. Ces mêmes architectures qui s'écroulent dans le *Songe* indiquent un déclin culturel irréversible. La chute est politique, historique, métaphysique, mais plus encore, la chute est celle d'un modèle poétique qui a prévalu depuis une décennie et a permis d'affirmer la dignité de la poésie en jouant sur la paronomase poète/prophète. Elle questionne les ambitions d'une poésie qui se conçoit comme l'expression suprême de la grandeur culturelle.

La prophétie est la forme privilégiée que s'était donnée une poésie de la *gravitas* qui joue sur les effets de sacralité pour mieux se démarquer de son inféodation à la rhétorique et proclamer ainsi son statut plein et entier de vecteur du savoir et de la gloire. Qu'est-ce qu'une prophétie qui, contrairement à ce que laissaient attendre tous les intertextes mobilisés, ne délivre aucune vision d'avenir radieux, ne propose aucun modèle politique idéal, n'annonce aucune refondation, aucun destin providentiel, n'exalte aucune image éternelle de la femme, aucun Eros sublime et triomphant, et ne dépasse jamais la déploration d'une disparition quatorze fois réitérée ? Son opacité obstinée, au lieu de désigner un mystère à élucider, attire l'attention sur son propre code sémiotique ainsi que sur l'idéal poétique qu'il véhiculait. C'est peut-être le projet linguistique de la *Deffense*, qui se formulait d'ailleurs en termes architecturaux⁸², qui se fissure ici, et tout particulièrement sa plus haute aspiration, celle du « long Poème François ». Le songe est en effet l'un des passages emblématiques du genre épique, comme le rappellera Ronsard dans la « Préface sur la *Franziade*, touchant le poème heroïque » : le poète, après avoir commencé son propos *in medias res*,

deduit, file et poursuit si bien son argument par le particulier accident et evenement de la matiere qu'il s'est proposé d'escire, tantost par personnages parlans les uns aux autres, *tantost par songes, propheties* et peintures inserees contre le dos d'une murailles et des harnois, et principalement des boucliers, ou par les dernieres

⁸¹ *Ibid.* p. 308.

⁸² Voir l'article de D. Fenoaltea, « La 'ruinée frabrique des langues...' La métaphore architecturale dans la *Défense et illustration* », dans *Du Bellay, Actes du Colloque International d'Angers (1989)*, éd. par G. Cesbron, Angers, Presse universitaire d'Angers, 1990, p. 665-675.

paroles des hommes qui meurent, ou *par augures et vol d'oiseaux et phantastiques visions de Dieux et de demons*, ou monstrueux langages des chevaux navrez à mort : tellement que le dernier acte de l'ouvrage se cole, se lie et s'encesne si bien et si à propos l'un dedans l'autre, que la fin se rapporte dextrement et artificiellement au premier point de l'argument⁸³.

Ce passage rappelle au « lecteur apprentif » que le songe et ses variantes prophétiques sont une pièce maîtresse de *l'ordo artificialis*, disposition qui, à l'instar de la perspective géométrique, structure le déroulement d'une *historia*, permet d'en livrer une vision d'ensemble reflétant la signification supérieure des événements, liée à une surnature et une transcendance. Or le *Songe*, tout en esquissant un horizon d'attente épique, le déçoit finalement ; il ne devient à aucun moment le fragment mettant en abyme un grand poème, fût-il encore à venir. L'ange ne formule pas de grande leçon, ne livre aucun accès à la surnature, ne désigne aucun héros providentiel investi d'une mission.

A la vision inaugurale qui fait entrer dans une Histoire, s'oppose la répétition et la fragmentation des visions qui se répètent. Le « Je vis » du *Songe* n'est pas crédible. Le poète n'est plus un médiateur qui dans les ruines capte un esprit qui va renaître. La répétition transforme ce qui devrait être une révélation unique en un jeu mécanique de thème et variation. Le *Songe* traite quatorze fois de manière différente le même sujet, mettant en avant, au lieu du surgissement et du mystère, la manière de varier. Ce figement du discours en un bredouillement stérile se rapproche de la définition que W. Benjamin donne de l'allégorie⁸⁴. Le philosophe allemand pense l'allégorie dans le cadre de son opposition romantique au symbole. L'opposition est au bénéfice du symbole qui, en partant du particulier, ouvre sur des profondeurs infinies. Au contraire, l'allégorie part de la généralité du concept qu'elle fige dans une image particulière. A l'émotion qui naît d'une naturalisation du sens (la fleur, avec sa grâce, ses senteurs, communique avec le rayonnement du soleil), répond la sécheresse et l'artificialité de l'image allégorique. Benjamin fait de l'allégorie une forme moderne, celle d'un monde qui a perdu le sens de l'Histoire, d'un langage réifié, sans continuité profonde avec la nature ou avec Dieu⁸⁵. Il écrit que « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses⁸⁶. »

Du Bellay utilise l'allégorie dans le *Songe* par opposition à la prophétie et au mythe. La différence est que, dans l'allégorie, l'image ou le discours n'ont plus les prestiges d'une

⁸³ Lm. XVI p. 336.

⁸⁴ W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, Champs essais, 2009 (1985 pour la première édition), p. 217-259.

⁸⁵ « Dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable » (p. 243).

⁸⁶ W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 243.

origine mystérieuse. L'allégorie est sans aura : aucun lointain ne se profile derrière l'image actuelle. L'accent est mis non sur ce qui traverse le temps (la prophétie, le mythe, par définition transhistorique), mais sur ce qui reste dans le temps : la ruine. Le paysage n'est plus que décombres, alors que dans les *Antiquités* les ruines sont en attente d'une voix, d'un esprit qui souffle et fasse renaître. Dans le *Songe*, le langage n'est plus révélation, c'est un reste.

Conclusion

Du Bellay traduit l'inquiétude de la parole face au désir de résurrection du génie romain. Si le spectacle des ruines épuise « ce que Rome on nomme » (*Antiquités* III), alors les mots tournent à vide. Dans ce nom dépouillé de toute présence, dans cette confrontation des mots à l'absence, la parole redoute sa propre inanité. Est-ce la fin d'une poésie de l'inauguration, de la célébration et de la renaissance ? N'y a-t-il désormais de place, comme le suggérait Jodelle, comme semblent le confirmer les *Regrets* dans leur volet principal, que pour une poésie satirique contemplant les hommes *sub specie ironiae* ? C'est ce qu'on serait tenté de lire dans une prophétie qui reste en suspens, qui n'est plus légitimation du présent, glorification du souverain et annonce d'un avenir triomphant, mais évidence d'une catastrophe indépassable. La poésie de la Pléiade voulait être la rencontre de l'instant et de l'immortalité. Ce que rencontrent Jodelle et Du Bellay, c'est l'instant mortel. La révélation est ramenée au constat de l'Histoire. Dispositif oraculaire, le *Songe* devient un dispositif ironique pour suggérer, au lieu de l'illumination prophétique, un certain désenchantement de l'humanisme. Le maniérisme des quatorze visions est donc une forme de mélancolie, celle de l'Ange de l'Histoire tourné vers les ruines du passé et qui avance à reculons vers l'avenir :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès⁸⁷.

⁸⁷ W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, trad. M. de Gandillac, dans Œuvres III, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 434.

Chapitre 7

La muse en exil

Le *Songe* et le *Recueil des inscriptions* expriment, nous l'avons vu, une amertume ou une mélancolie qui découlent d'une inquiétude sur l'Histoire et sur la place de la poésie dans la cité. Le chant nuptial que Ronsard dédie à « Madame Marguerite Duchesse de Savoie » est sur ce point plus allusif : nul échec personnel en arrière-plan, nul constat désabusé. Pourtant, le poème dévie rapidement des attentes qu'il suscite pour s'orienter dans une direction insoupçonnée : une méditation sur le devenir de la poésie lyrique dans le cadre national qu'elle s'était assigné.

Ce poème s'inscrit étroitement dans le contexte qui entoure la signature du traité de Cateau-Cambrésis¹. D'une certaine manière, les circonstances se rapprochent de celles qui avaient vu s'affirmer les poètes de la génération Henri II dix ans plus tôt ; l'intronisation du nouveau roi, la paix signée à Boulogne avec les Anglais, le décès de Marguerite de Valois avaient alors suscité une forte production de poèmes de circonstance où se célébrait, en même temps qu'une actualité politique très dense, un tournant générationnel. La disparition de la sœur de François 1^{er} était emblématique de la fin d'une époque et, en 1551, le tombeau de

¹ Voir *infra*, partie III, introduction du chapitre 8.

Marguerite de Valois devint l'occasion de raconter, dans un registre pastoral², la naissance d'une poésie nouvelle, héritière de l'humanisme néo-latin, mais française et s'exprimant en langue vernaculaire dans un paysage national délimité par ses fleuves. En 1558-59, Henri II règne toujours, mais une nouvelle génération politique est mise à l'honneur avec le mariage du Dauphin et des deux filles du roi, Claude et Elizabeth. Un passage de relais s'amorce, qui finira par s'imposer brutalement. Comme en 1550, mais pour des raisons moins funestes, une autre Marguerite, figure essentielle de la famille royale, s'éclipse de la scène politique française dont elle assurait le dynamisme culturel. Un bilan s'impose. Il se cristallise autour de la figure de Marguerite de France, désormais duchesse de Savoie.

Ronsard, qui s'était déjà essayé à l'épithalame dans une de ses premières publications³, renouvelle l'expérience en associant désormais ce genre à celui de l'églogue. Pourtant, on comprend assez rapidement que ce chant n'a rien d'un épithalame conventionnel. On n'y trouve ni célébration des deux époux, ni vœux adressés pour une descendance florissante : autant de passages obligés du chant que Ronsard s'est contenté d'insérer en conclusion du *Discours* adressé au Duc de Savoie dans la même plaquette, mais qu'il ne réitère pas dans le *Chant*⁴. Que Ronsard dédie spécifiquement un poème à Marguerite au lieu de réunir les nouveaux époux dans une pièce unique, comme il venait de le faire pour le mariage de Lorraine, prouve assez que cet événement prend une importance particulière à ses yeux. Depuis 1549 et *L'Olive*, la sœur du roi est une figure tutélaire pour la génération poétique de Ronsard. Marguerite incarne la Muse. Dans sa personne où se réalisent l'union de la grâce et de l'énergie héroïque, de la *venusta* et de la *terribilita*, du savoir et de la beauté, de l'*âgon* et de l'harmonie, se résume l'idéal de la poésie de la Pléiade.

² Voir l'ode pastorale « Sur les cendres de Marguerite de Valois », Lm. III p. 79-85. Nous reviendrons sur cette première poésie pastorale de Ronsard dans le chapitre suivant.

³ Epithalame d'Anthoine de Bourbon et Janne de Navarre, 1549. Inséré dans le premier livre des *Odes* (Lm, t. I p. 9).

⁴ Les références que nous ferons à ces poèmes renvoient au tome IX de l'édition P. Laumonier, p. 157-173 pour le *Discours* et p. 174-192 pour le *Chant*.

I. Le berger mélancolique : une voix discordante dans le concert de 1559

1. L'air du temps

C'est Ronsard lui-même qui a contribué à lancer la mode de la pastorale en proposant, en janvier 1559, un « Chant pastoral sur les nopces de Monseigneur Charles duc de Lorraine et Madame Claude fille II. du Roy »⁵. Rémy Belleau a publié, pour la même occasion, un épithalame où les nymphes de la Seine et celles de la Meuse unissent leurs voix pour chanter l'union des maisons de France et de Lorraine⁶. Jacques Grévin leur emboîte le pas en juin en célébrant conjointement les mariages d'Elizabeth et de Marguerite⁷. Comme Belleau, il privilégie le vers court (l'heptasyllabe, impair et cadencé) et le chant alterné. Mais sa pastorale consiste en un vrai dialogue de bergers et non plus seulement en une alternance de voix : Grévin se conforme ainsi au modèle initié par Ronsard en janvier. Après avoir rappelé, dans des termes ronsardiens, le pacte glorieux qui unit les poètes et les Grands⁸, il met en scène sa propre voix répondant à celle de Denisot et de Jodelle. La structure est très proche de celle suivie par Ronsard pour le mariage de Lorraine : un prologue rend hommage à une figure tutélaire (chez Ronsard, le cardinal de Lorraine ; ici, Marguerite), puis apparaissent deux bergers en situation d'émulation. Comme chez Ronsard, les noms des entreparleurs sont transparents derrière leur consonance rustique (Jaquet, Collin et Tenot pour les trois bergers poètes) et la transposition pastorale du contexte politique est parfaitement repérable. Collin reproche à Jaquet de délaisser la poésie pour la médecine (représentée « bucoliquement » par la cueillette d'herbes médicinales) tandis que ce dernier, désabusé par le sort conféré aux poètes, suggère à Collin de suivre son exemple en se consacrant à une autre vocation, en l'occurrence la peinture. Mais Denisot lui fait part des mariages voulus par le dieu Pan, et Jaquet se réjouit avec lui de la promesse de paix qu'ils représentent. C'est pourquoi les deux

⁵ Ce chant pastoral sera étudié dans la partie suivante consacrée à la célébration pastorale.

⁶ Il ne s'agit pas à proprement d'une églogue, puisque la parole n'est pas déléguée à des bergers, mais le cadre est bucolique et le chant comporte un motif essentiel de la pastorale : celui de la danse des nymphes : « Nymphes qui dessus la pree / Ballez aux rais de la nuit / D'une dance mesurée / Au dous murmure qui suit / De Meuse les longues traces / Venez bienheurer ce jour ». (v. 9-13) Inséré par la suite dans la *Bergerie* de 1565, ce chant sera lui aussi abordé dans la partie suivante.

⁷ *Pastorale de Jaques Grevin de Clermont, A tresillustre princesse, Madame Marguerite de France, Duchesse de Savoye*, consultable sur le site de Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70740k>) à la suite du recueil de *L'Olimpe*, publié à Paris chez R. Estienne en 1560, p. 192-213.

⁸ Le Poète célèbre « ceux qui ont puissance / De manier du Ciel l'éternelle accordance », ce qu'il fait « en eschangeant le labeur de ses mains / (Ainsi que troc pour troc) aux bien-faits des humains / Pour chanter en ses vers leur vertu et leur gloire / Et pour les bienheurer d'une longue memoire. »

bergers « s'entr'incitent » à les célébrer (p. 201), ce qui aboutit au chant nuptial proprement dit, proféré à deux voix. Collin commence par un hymne à l'aurore pour exalter ensuite l'amour enflammé de Philibert pour Marguerite. Jaquet célèbre la prestance de « Philippot » et la beauté d'« Ysabeau ». Tenot, qui arrive « du village », dépeint avec force détails la scène et le chapiteau dressés devant l'église pour les festivités. La description d'une charpente spectaculaire, toute entrelacée de lierre et de laurier, semble d'ailleurs répondre au temple imaginaire que Jodelle lui-même, dans son épithalame inachevé pour Marguerite, conçoit pour accueillir le couple au terme du cortège nuptial⁹. Les trois bergers prennent alors la route ensemble. Leur dialogue (p. 209) met en parallèle la félicité des époux et l'espoir du berger Jaquet de devenir lui aussi un amant comblé : en se rendant aux noces, il pense retrouver et courtiser la bergère au prénom bien peu rustique, Olympe, qui l'avait éconduit. Le tout se conclut sur un chant d'hyménée conventionnel : ²

Bienheureuse, Marguerite,
 D'avoir trouvé tel espoux
 Un espoux qui seul merite
 De t'emmener d'avec nous
 En sa terre fortunee
 Hymen hymen hyménée.

Passez ensemble votre aage
 Bien-heureuse, et du lien
 De ce tant saint mariage
 Pussions nous tous voir le bien
 D'une eternelle lignee
 Hymen hymen hymenee.

Aucune ombre au tableau, donc : les hésitations évoquées dans la première partie sont balayées dans une liesse générale où se mêlent éloge politique et registre amoureux. De manière attendue, Grévin oriente le chant nuptial et l'inspiration pastorale vers la poésie amoureuse plutôt que vers la célébration politique.

Comme l'indique Ronsard lui-même à la fin du *Chant à Marguerite*, c'est à Du Bellay que revient spécifiquement l'honneur de présenter un épithalame officiel pour le mariage de la princesse¹⁰. Récemment revenu à la cour, l'Angevin propose un poème dialogué qui, si les festivités n'avaient pas été abrégées et bousculées par l'accident mortel du roi, aurait été

⁹ L'épithalame est inachevé. (Ed. Balmas t. 1, p. 184). Voir chapitre précédent sur le *Recueil des Inscriptions*, dont l'épithalame est en quelque sorte un prolongement. Dans la fête « rêvée » qu'il propose pour prendre sa revanche, Jodelle envisage de se conformer lui aussi à la mode pastorale en mentionnant, au milieu des créatures des bocages mythologiques qui peuplent un « petit mont », « trois pasteurs / [...] / Qui [l']ont fait souvenir de la rustique Muse ».

¹⁰ Ronsard cède à son ami la place « à la Court des grands Rois : / Où Du Bellay qui tout l'honneur merite / Si haultement chante la Marguerite » (v. 294-296). Toutes les références au Chant pastoral à Madame Marguerite renvoient au t. IX de l'édition Laumonier (p. 174-192).

accompagné d'un cérémonial spectaculaire¹¹. Du Bellay l'a conçu comme un portrait de Marguerite modulé en un crescendo par les trois filles de Jean Morel d'Embrun et Antoinette de Loynes. Ce choix inscrit leur prestation dans le sillage des trois filles d'Edouard Seymour qui avaient suscité l'admiration en publiant, au moment du décès de Marguerite de Valois, cent distiques latins rédigés sous la tutelle de leur précepteur Denisot¹². Une nouvelle fois, pour rendre hommage à une princesse mécène et cultivée, l'humanisme exhibe le produit de son idéal d'éducation lettrée et de résurrection de la culture antique¹³. Les prénoms respectifs des trois filles du couple Morel, Diane, Lucrèce et Camille, témoignent du milieu où elles ont été élevées. Jean Morel, qui avait été l'élève d'Erasmus et avait épousé une femme de savoir, avait constitué un cénacle érudit considéré comme « le premier en date des salons littéraires de Paris¹⁴ ». S'y retrouvaient des poètes néolatins, au premier chef desquels Dorat, mais aussi Macrin, Buchanan, ainsi que des lettrés issus du milieu juridique, comme Michel de L'Hospital, ou ecclésiastique, comme les évêques Lancelot de Carle et Jérôme de la Rovère. Marguerite incarnait la figure tutélaire et emblématique du rêve humaniste qui structurait ce groupe, étroitement lié aux poètes de la Pléiade par l'intermédiaire de Dorat et grâce à la protection que Morel avait apportée à plusieurs d'entre eux.

Du Bellay tire parti des prénoms des trois jeunes filles pour faire l'éloge de Marguerite, parce qu'ils renvoient à trois figures féminines antiques caractérisées par une vertu toute virile, dont J.-C. Margolin a montré que la princesse constituait un exemple parfait aux yeux de son époque¹⁵. Du Bellay présente les trois sœurs comme une réduplication de

¹¹ H. Chamard en publie l'ordonnancement, à la suite de l'épithalame, t.V, p. 230. Selon lui, Du Bellay en est au moins le concepteur de la mise en scène, si ce n'est l'auteur de ces didascalies.

¹² Ronsard leur dédia une ode pour louer le talent des trois vierges anglaises, des trois « Serenes » qui ont contribué à étendre outre-Manche le grand combat de l'époque « contre l'ignorance ». Lm. III

¹³ Du Bellay les présente, dans l'Avis au lecteur, comme parfaitement « bien instituees es langues Grecque et Latine, et en toutes sortes de bonnes lettres ». (Ch T. V p. 202). Et leur mère Antoinette, qui les présente sur scène, explique : « Je vous ay jusqu'icy / En mon sein élevees, / Des vertus abbrevees, / Et des lettres aussi » (v.39-42).

¹⁴ G. Gadoffre, dans *Du Bellay et le sacré* p. 217, citant Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'Humanisme*, Paris, 1921, p. 177. Le poète Scévole de Sainte-Marthe a été le biographe de cette figure importante de l'activité intellectuelle parisienne des années 1550. Ronsard lui dédie l'« Hymne du Ciel » en 1555 ainsi que la *Nouvelle Continuation des Amours en 1556*. D'après P. de Nolhac, « Parmi les maisons de Paris où se réunissaient des humanistes, la plus connue se rattachait à la Cour, tout en gardant l'agrément et la simplicité de la bourgeoisie d'alors. » (p. 177). Morel était le protégé de Catherine, le protecteur des poètes, et fut lié d'une grande amitié avec Du Bellay qu'on surnommait son Pylade. Ronsard était également reçu chez lui et fréquenta surtout sa maison après le retour de Du Bellay de Rome. Mais cette maison ne remplaça pas, pour son groupe, le centre de réunion qu'ils avaient auparavant chez le conseiller Jean Brinon. Toujours d'après P. de Nolhac, « c'était un cercle d'humanistes davantage que de poètes, et la même liberté n'y était pas accordée ».

¹⁵ « Une princesse d'inspiration érasmiennne : Marguerite de France, duchesse de Berry, puis de Savoie » dans *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme : actes du Congrès Marguerite de Savoie, 1974*, éd. Louis Terreaux, Paris, Champion, 1978, p. 155-183. J. C. Margolin développe les aspects de son caractère et de sa vie par lesquels Marguerite incarne l'idéal érasmienn de la *virago*, « c'est-à-dire une femme dont les qualités sont comparables à celles d'un homme ».

l'idéal tout à la fois moral, intellectuel et religieux qu'incarne Marguerite. Chacune commence son intervention par le présentatif comparatif « Telle » pour mettre en lumière l'aspect de Marguerite qui correspond à son propre prénom. La liberté farouche de Diane (« Telle que par la presse / La vierge chasseresse / Marche d'un pied dispos... » v.133-135) et le courage militaire de la guerrière (« Telle que l'ancienne / Camille Ausonienne / Superbe apparoissoit... » v.332-335) synthétisent les louanges dont la princesse faisait depuis longtemps l'objet pour sa sagesse, son savoir et son énergie¹⁶. Entre les deux, Lucrèce (« Telle comme Lucrece / Ou que l'honneur de Grece / Penelope se lit... » v.233-235) apporte un aspect supplémentaire en liaison avec le nouveau statut de la duchesse de Savoie ; la chasteté de l'épouse incorruptible correspond à l'intégrité morale qui a toujours été reconnue à Marguerite, et qu'elle appliquera dans le mariage. Ce portrait modulé va de pair avec un travail sur les refrains qui ponctuent les couplets de chacune des jeunes filles. Le premier, élégiaque, (« Adieu sœurs, adieu belles, / Adieu doctes pucelles ») salue le départ de Marguerite et son changement de statut, de Pallas en Junon. Le second, propre à l'épithalame et au registre amoureux (« O Hymen Hymenee, / O nuit bien fortunée ») exalte la fécondité de l'union entre Philibert et Marguerite, et la nombreuse descendance qu'ils engendreront. Le troisième, plus martial (« Io io victoire, / Io triomphe et gloire ») célèbre les vertus communes aux deux époux, aptes à poursuivre de concert le combat humaniste contre l'Ignorance. Ce refrain prépare l'intervention de Mercure qui explique la portée politique du mariage, « instrument de la paix » (v. 450) voulu par la Providence pour pacifier l'Europe et consolider une domination chrétienne sous l'égide des grands Etats alliés.

¹⁶ Elle était régulièrement montrée dans une posture de combattante où se superposaient la figure chrétienne de Marguerite terrassant le dragon et celle de Minerve chassant l'Ignorance. Dans la troisième des *Odes* de 1550, Ronsard la décrit ainsi : « Une menaçante creste / Branloit au hault de ta teste / Joant sur la face horrible / D'une Meduse terrible : / Ainsi tu alas trouver / Le vilain monstre Ignorance, / Qui souloit toute la France, / Desous son ventre couver. » (Lm. t. 1 p. 75, antistrophe 2). Dans la troisième ode du *Cinquiesme Livre*, en 1552 (Lm t. III), Marguerite, « Vierge » et « Sœur de Pallas aux yeulx verdz » (v. 318) est également louée par sa vertu : « Les meurs au sçavoyn tu maries, / Et le sçavoir aux meurs tu lies » (v. 25-26). Le poète l'interpelle comme une figure guerrière rassurante : « Là donc, Madame, pren la charge / De m'envelopper soubz ta targe / Que de Teucre les braz archers / Ne perceroyent tant elle est forte » (v. 295-298). Voir, également, l'image conventionnelle que Grévin donne de la princesse dans sa dédicace de l'épithalame de 1559 :

La Muse te dira la Françoisse Minerve,
 Sous qui le faux Erreur et l'Ignorance serve
 Furent jadis bannis d'avecques les François
 Et renvoyés au sein des plus barbares Roys.
 Le Poëte te dira sa seure sauvegarde
 Sa targue, qui défend une langue jazarde
 Qui d'un parler moqueur le pensoit effrayer.
 Il dira que tu peux sous ta Gorgon muer
 Ceux qui effrontément sont venus à l'exemple
 Des corbeaux enrrouez, croacer en ton temple.

Avec ces trois voix juvéniles, Du Bellay ne se contente pas de concurrencer Denisot et la prestation des sœurs Seymour pour offrir à Marguerite un hommage à la hauteur de celui qu'avait reçue sa défunte tante. Il réactive également le souvenir d'un de ses propres textes de 1549, la *Prosphonématique*. Avec leurs tresses « ondoyantes » et leur grâce enfantine encore attachée au giron maternel, les « trois vierges bien peignées » rappellent les trois nymphes fluviales, filles de la Seine, qui accueillait le roi à Paris. Du Bellay échelonne leurs voix de la même manière, de la plus fluette à la plus martiale, pour illustrer toute la gamme des registres que la poésie est capable de couvrir. Guidées par leur mère Antoinette selon une trajectoire aérienne, (« Comme parmi les nues / On void un ranc de grues », v. 109-110), pour aller retrouver le dieu de la Seine, et tout intimidées à l'idée de prendre la parole, les jeunes filles font écho également aux jeunes Muses que Ronsard avait mises en scène en 1552 au début de l'ode « A Michel de L'Hospital » : à la suite de Mnémosyne, les petites muses se rendaient auprès de leur père Jupiter pour chanter devant lui dans le palais sous-marin de Neptune. Leur chant, comme celui des nymphes de Du Bellay, s'organisait à partir du chiffre trois et selon un crescendo depuis « la chanterelle / De la Harpe du Delien » jusqu'à « la plus grosse corde » en passant par « une voix plus violente » (v. 175, 217 et 184).

Du Bellay reprend donc des procédés expérimentés au début de la décennie pour introduire une plus haute voix, comme celle la prophétie de la Seine dans la *Prosphonématique*, ou comme Ronsard faisait entendre celle de Jupiter dans l'ode dédiée au chancelier. Mais il ne fait aucune utilisation symbolique du chiffre trois pour créer un effet de rituel ; Mercure, qui prend la parole en dernier lieu, est là pour interpréter « le vouloir celeste » (v. 439) conformément à sa fonction de messenger du ciel, mais sa tirade consiste surtout à expliquer, de façon ornée, la nécessité diplomatique d'un accord bilatéral entre la France et l'Espagne. La voix de Mercure n'est pas une profération oraculaire mais un rappel didactique. L'utilisation récurrente, dans les couplets qui lui sont attribués, de circonstancielle de but¹⁷ donnent une valeur très pragmatique à « l'accord mutuel » (v. 459) et « si parfait » (v. 486) des deux puissances.

Le choix d'un vers court (des hexasyllabes) met l'accent sur le rythme du chant. Le chœur des jeunes filles, accompagné par le concert des musiciens prestigieux du cardinal de Lorraine¹⁸, devait faire son entrée dans un nuage de satin blanc qui se dissipait au moment où leur mère, dans un rôle de chef de chœur, annonçait l'aurore. Le nuage assurait aussi leur sortie de scène tout en répandant, par un mécanisme spécial (« un secret »), des gerbes de

¹⁷ V. 451, 453, 460, 499, ainsi que le groupe prépositionnel « pour le bien de » v. 484.

¹⁸ Ils devaient introduire leur parole et intervenir chaque fois que chacune avait terminé ses couplets

fleurs parfumées, au milieu desquelles s'envolait un cygne. Le nuage mettait ainsi en valeur, dans un effet de surprise à plusieurs détente, la pureté virginale des trois locutrices, la profusion nuptiale des fleurs, et la majesté de l'oiseau. Dans le sillage de Jodelle et de sa tentative de l'Hôtel de Ville, Du Bellay tente d'orchestrer, bien que plus modestement, une mise en scène qui veut éblouir les sens par la musique, les fleurs, les costumes, les effets spéciaux. Son choix confirme que

le lyrisme découvre le sens du dialogue et du geste [...]. Jodelle dans sa Mascarade de l'Hôtel de Ville mettait déjà son art et son savoir au service de la fête telle que l'analyse M. Jacquot : participation collective à des mythes unissant « la réjouissance publique à laquelle le peuple s'associe » et « la réjouissance réservée aux privilégiés »¹⁹

Ici, la participation envisagée est essentiellement celle d'un petit cercle réunissant des grands, des humanistes et des poètes. Le milieu humaniste parisien que Du Bellay venait de réintégrer voulait se donner à lui-même le spectacle de son propre rayonnement. Marguerite était déjà la dédicataire du recueil qui s'ouvrait sur la *Prosphonématique* en 1550 ; elle et Morel étaient déjà les co-destinataires, avec L'Hospital, de l'ode fondatrice qu'a été le texte de Ronsard en 1552 avec son « récit primordial » mettant en relation les origines de la poésie et sa situation présente à la cour de France²⁰. L'épithalame se présente ainsi comme un hommage que la poésie humaniste se rend à elle-même en s'auto-citant et en honorant la princesse qui l'a encouragée depuis ses débuts. L'éloge à trois voix, les comparaisons mythologiques, la parole de Mercure sont purement décoratives et auto-référentielles. Ce sont comme des signes de reconnaissance au sein d'un cercle qui partage depuis longtemps le même idiome. Au début de la décennie, la nouvelle poésie se voulait une fête de l'esprit et de l'imagination en faisant voir et entendre les grands mythes antiques par la seule force de ses ressources verbales. L'épithalame de Du Bellay se définit par rapport à une formule antérieure : c'est une forme de maniérisme qui, autant que le rapport à l'événement et à d'éventuels modèles antiques, donne à mesurer un déplacement depuis des réalisations précédentes.

2. Topographie de la mélancolie : la voix esseulée du berger de Ronsard

Ronsard va à contre-courant de la forme dialoguée de son premier chant pastoral de janvier 1559, et des voix alternées de Belleau et Du Bellay. Le schéma d'énonciation choisi dans le chant pastoral de juin laisse de côté l'échange des bergers ou des nymphes pour privilégier

¹⁹ G. Demerson, *La Mythologie...* p. 558. Il cite le premier tome des *Fêtes de la Renaissance* p. 10-11.

²⁰ Ode « A Michel de L'Hospital », v. 697-704 : « Ha chere Muse [...] / Ne vois-tu MOREL sur le bord / [...] / N'oyes-tu pas sa Nymphé ANTOINETTE / Du front du havre t'appeller [...] ». Voir *supra*, chapitre 3.

l'enchâssement de voix qui ne se répondent pas. Le poète s'est exilé de la cour et, dans les lieux écartés qu'il fréquente, il écoute un pasteur accompagné de son chien et de son troupeau jouer de la flûte et chanter sa mélodie. De cette topographie découle un texte stratifié qui commence par la parole personnelle du poète, lui-même s'effaçant pour laisser entendre le chant d'un berger. Celui-ci, au lieu de l'éloge attendu, décrit une scène dont il fut témoin, l'enlèvement de Marguerite, transposition mythologique de son mariage et de son départ en Savoie. Le texte revient ensuite à la plainte du berger : gravée sur le tronc d'un arbre selon une convention typiquement pastorale, ou lancée à la cantonade des autres bergers, elle déplore le départ de Marguerite, selon un procédé encomiastique qui consiste à souligner la valeur du destinataire par le vide que laisse son absence.

La fiction pastorale n'est pas utilisée comme un artifice décoratif et festif pour rehausser la cérémonie, mais comme une projection, une représentation du sort du poète, qui se reconnaît dans la figure du berger esseulé et privé de sa protectrice. Le monde du berger n'est pas la transposition allégorique de la cour ; il en est au contraire l'envers, l'exil, l'autre face²¹ :

J'estois fâché de tant suivre les Rois
 Et pour la Court je me perdois es bois
Seul à part moy sauvage et solitaire
 Loing des Seigneurs, des Rois et du vulgaire.
 [...]
 Errant tout *seul* tout *solitairement*
 J'entre en un pré, du pré en un bocage,
 Et du bocage en un désert sauvage.

L'ensemble prend place au cœur d'une topographie qui, par le franchissement de seuils successifs, semble conduire vers un lieu sacré. On reconnaît le *topos* par lequel le poète se met en scène dans une solitude hautaine et on s'attend à voir le poète découvrir, dans une nature épargnée par les corruptions mondaines, les conditions propices à une inspiration régénérée²². Pourtant, dans l'introduction du chant, l'isolement n'évoque en rien la plénitude

²¹ C'est aussi un *topos* de la pastorale. Voir le prologue de l'*Arcadia* de Sannazar dans la traduction de Jean Martin : « Les grands et spacieux arbres produictz par nature sus les haultes montagne, ordinairement se rendent plus agreables a la veue des regardans, que les plantes songneusement entretenues en vergiers delicieux par jardiniers bien experimentez. Aussi le chant ramage des oyseaux qui par les foretz se degoyent sus branches vertes, faict autant de plaisir a qui les escoute, que le jargon de ceulx qui sont nourriz es bonnes villes, et aprins en cages mignottes ». P. 22.

²² La figure de dérivation (« seul », « solitaire », « solitairement ») insiste sur une situation qui fait écho à l'aristocratique liberté de Marguerite avant son mariage, signifiée par un procédé de répétition similaire :

Comme un Phenix que l'amour ne tourmente
 Vit *seul* à luy, de luy *seul* se contente,
 Et ne veult point ailleurs s'apparier,
 Mais de luy *seul* soy mesme s'allier :
 Ainsi *seulette*, et sans desir extreme

de celui qui, détaché de toute forme de servitude, est appelé à une vocation supérieure ; il suggère plutôt la posture de l'ermite mélancolique dans une attitude de contemplation douloureuse²³. Ce poète ombrageux qui, loin de partager la liesse collective, se retire de la cour, trouve son double dans un berger qu'il observe à la dérobée :

[...] j'avisay un pasteur qui portoit
Dessus le dos un habit qui estoit
De la couleur des plumes d'une grüe :
Sa panetiere à son costé pendue
Estoit d'un loup, et de la dure peau
D'un ours pelu il avoit un chapeau.

La dominante sombre de l'accoutrement suggérée par le rapprochement avec le plumage gris de la grue, l'apparence sauvage et rude des peaux de bête, renvoient au poète l'image hyperbolique de sa propre retraite et de sa condition de mélancolique retranché de l'humanité ordinaire²⁴. Les deux figures se confondent au point que le berger, plus loin, se présente comme Vendômois²⁵. C'est bien sa propre image que rencontre le poète, et c'est à une méditation solitaire sur son propre sort qu'il se livre en observant le berger.

Le berger s'inscrit dans un environnement bucolique et printanier. Cette nature en fête semble traduire toute la liesse d'un jour de noces :

Au mois de May que l'Aube retournée
Avoit declos une belle journée,

D'aimer autrui, la vierge aimoit soymesme (*Discours à treshault et tres puissant prince Monseigneur le Duc de Savoye*, Lm. IX, v. 311-316.)

²³ Voir Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, 1621 : « La solitude volontaire est la compagne habituelle de la mélancolie, elle pousse à la roue, même subrepticement et irrévocablement à ses eaux, telle une sirène, un aiguillon ou un sphinx ».

²⁴ On n'est pas loin d'une forme de lycanthropie, et depuis l'Antiquité le loup-garou est l'une des figures du mélancolique, qui serait ramené à une forme de sauvagerie bestiale par un excès de bile noire. Voir la description du lycanthrope par Ovide dans les *Métamorphoses* : « Ses vêtements se changent en poils, ses bras en jambes ; devenu loup, il conserve encore des vestiges de son ancienne forme. Il a toujours le même poil gris, le même air farouche, les mêmes yeux ardents ; il est toujours l'image de la férocité ». (Livre 1, v. 236-239, traduction de G. Lafaye dans l'édition Budé, Paris, les Belles Lettres, 1994). Sur la mélancolie comme explication possible de ce que les contemporains considéraient comme de la lycanthropie, voir le discours de Daniel d'Auge, prêtre, helléniste et professeur au collège royal « A monsieur de Challemaison : Doyen et chanoine de l'Eglise de Sens », dans *l'Arrest memorable de la Cour de parlement de Dole, donné à l'encontre de Gilles Garnier, Lyonnais, pour avoir en forme de loup garou dévoré plusieurs enfans, et commis autres crimes : enrichy d'aucuns points recueillis de divers auteurs pour esclarcir la matiere de telle transformation*. A Lyon, par Benoist Rigaud, 1574 : « Mais soyez certain que la plus part de tels lycanthropes ont esté saisis de melancolie qui aussi de là est dicte Lupina par Marcellus et autres medecins, qui en ont bravement remarquez les effects, disans que telle maladie faict que l'homme sort de nuit comme le loup de son giste [...]. » Le médecin Jean Wier, dans son traité *De praestigis daimonum* paru en 1563 et traduit en 1567 par Jacques Grévin, établit le même lien entre l'humeur mélancolique et les phénomènes de possession dont on accuse les sorcières. Dans les deux cas, la mélancolie va de pair avec la marginalité et le bannissement.

²⁵ Dans l'*Arcadie*, Sannazar procède au même jeu de dédoublement entre le personnage qui le représente, Actio Syncero, et le berger Ergasto. Syncero, ainsi qu'il le raconte dans la prose VII, s'est réfugié en Arcadie à cause de sa passion malheureuse pour une jeune fille de Naples. Ergasto est lui aussi un berger éconduit et malheureux. Dans sa traduction de 1544, Jean Martin rajoute une « exposition », sorte de glossaire où il répertorie les noms propres employés dans l'*Arcadie*. A la rubrique « Ergasto », il précise : « Ergasto signifie ouvrier et soubz ce nom Sannazar veult entendre soymesme. »

Et que les voix d'un million d'oiseaux
 Comme à l'envie du murmure des eaux,
 L'un hault, l'autre bas comptoyent leurs amourettes
 [...]
 Lors que le ciel avec la terre en rit,
 Lors que tout arbre en jeunesse fleurit,
 Que tout sent bon, et que la douce terre
 Ses riches biens de son ventre desserre
 Toute joyeuse en son enfantement [...]. (v. 15-29)

Le tableau d'une fertilité profuse née de l'union de la terre et du ciel rappelle celui que Ronsard déployait dans *l'Avant-Entrée du Roy treschrestien* pour montrer une nature qui, autour de Paris, faisait éclore un printemps universel et vibrait à l'unisson de la joie collective. On y trouvait déjà le motif du ventre fécond. Repris un peu plus loin, ce motif est déplacé de la nature à la cornemuse du berger, annonçant la plénitude de son chant :

[...] il tire une musette,
 La met en bouche, et les levres enfla
 Puis coup sur coup en haletant souffla
 [...]
 Mais quand par tout le **ventre** fut grossi
 De la chevrette, et qu'elle fut esgalle
 A la rondeur d'une moyenne balle
 A coups de coude il en chassa la voix. (v. 40-49)

Une continuité est suggérée entre la nature et la poésie, toutes deux représentées par la même rotondité évocatrice d'abondance et annonciatrice de renouveau. Néanmoins, ce lieu pastoral n'est pas, contre toute attente, la transposition poétique d'une cour en liesse. La mélodie du berger ne s'accorde pas à ce qu'on attendrait d'un chant nuptial. Au lieu de faire résonner l'acclamation traditionnelle « Hymen, Hyménée », il exhale des soupirs : « Las » et « Adieu ». Si, dans l'épithalame de Du Bellay, la jeune Diane se désolait de voir partir Marguerite, ses sœurs dépassaient ce premier stade, étape obligée de l'éloge, pour souligner ensuite la fécondité et la grandeur de son union savoyarde. Le berger de Ronsard, lui, n'émet qu'un « triste son » qui véhicule une « angoisseuse peine » (v. 52 et 53). Malgré son titre, ce poème n'a rien d'un chant. La forme métrique, en décasyllabes à rimes plates, s'oppose à tout effet de rythme et de musicalité. En outre, l'écrit prend le relais de la voix vivante du poète : sa plainte est inscrite, « engravée » (v. 76) dans un tronc d'arbre. C'est là un artifice de la pastorale, une manière de transformer la parole des bergers en trace mémorielle, de concilier rusticité de l'expression et solennité du souvenir. Mais la complainte écrite sur l'arbre semble rendre hommage à une défunte : il y est question du « regret de la dixieme Sœur [des Muses] / Qui les passoit en chant et en douceur » (v. 89-90). Dans le contexte du mariage de 1559, c'est une étrange manière de tirer l'épithalame vers l'építaphe. L'« engraveure » est figement, sclérose, refus de se mêler au concert festif de la cour : « Et toi chanson si rudement sonnée /

Demeure ici où je t'ai façonnée / Dedans ces bois, au pied de ce rocher » (v. 287-289). Le chant lyrique ne se propage pas, ne circule pas : fixée sur son immobile support, la poésie ne naît plus d'un mouvement spontané, n'est plus l'expression d'une énergie surnaturelle accordée à une liesse collective. Loin de réactiver une parole originelle et sacrée, elle n'est plus que la trace d'une époque révolue.

C'est donc par la mélancolie, et non par la fête, que se fait l'entrée dans le monde pastoral. La mélancolie peut faire partie de l'univers de la pastorale, dont la tonalité endeuillée est une veine possible²⁶, particulièrement exploitée dans le modèle italien de Sannazar :

la mélancolie est pourtant là déjà dans l'*Arcadia* de Sannazar, qui accompagne le deuil de la poésie antique et du latin, la perte de la mère et les tombeaux de poètes, qui suit la promenade du narrateur Syncero à travers les lieux mythiques, loin de sa patrie napolitaine²⁷.

Ergasto en est le principal représentant. Dès la première églogue, son ami Selvagio le décrit ainsi : « Amy, pourquoy te veoy je en ce poinct taire, / Morne, pensif, dolent, et solitaire ? »²⁸. Sa mélancolie, d'origine amoureuse, semble le prédisposer à orchestrer les cérémonies funèbres et à prononcer les thrènes, devant le tombeau du poète Androgeo (prose et églogue V) ou celui de sa propre mère Massilia, la devineresse (prose XI). Généralement, cette mélancolie trouve une forme d'apaisement dans la réponse consolante que lui renvoient les autres bergers. J. C. Ternaux montre que les personnages de Sannazar se répartissent entre ceux qui présentent des caractéristiques mélancoliques (outre Ergasto et Syncero, Clonico et Carino), et ceux, majoritaires, qui connaissent « la joie dans des activités simples pratiquées au sein d'une nature bienveillante » ; cette bipartition assure la double tonalité de l'œuvre qui

²⁶ Voir à ce sujet Panofsky dans *L'œuvre d'art et ses significations*, p. 284, son analyse sur le tableau de Poussin et l'inscription « Et in Arcadia ego » : la mélancolie naît du contraste entre la perfection du lieu et les limites que la nature assigne à la vie humaine.

²⁷ L. Giavarini, *La distance pastorale*, Chapitre III « L'expérience mélancolique », Paris, Vrin, 2010, p. 95.

²⁸ J. Sannazaro, *L'Arcadie*, traduction de J. Martin, édition établie et présentée par J.-C. Ternaux, Reims, Presses Universitaires de Reims, Publication du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques, Collection Mémoire des Lettres dirigée par Frank Greiner, 2003, p. 24. Sa mélancolie amoureuse qui le pousse à « ainsy triste complaindre », est également partagée par Syncero, le narrateur :

Comme nocturne oyseau du soleil ennemy
Je me voys promenant las et fashé parmy
Lieux tenevieux et noirs, pendant que sus la terre
J'appercoy que le jour chemine et va grand erre
[...]
Mais s'il advient par fois que je ferme les yeux
En quelques vaux obscures, ou solitaires lieux
Comme landes, pastiz, et desertes forestz,
Que le Soleil ne peult penetrer de ses raiz
Cruelles visions, erreur frivole et trouble
Me tourmentent si fort, et donnent tant de trouble
Que j'ay telle frayeur quand ce vient sus le soir,
Que pour ne m'endormir, n'ose a terre me seoir (*Arcadie* Egl. VII p. 77).

« oscille ainsi constamment entre *malinconia* et *allegrezza* »²⁹. Chez Ronsard, aucune consolation, aucun secours ne vient contrebalancer l'humeur ombrageuse du berger, qui n'a pour tout compagnon que son chien, figure attendue dans un univers de pastorale, mais également emblème du mélancolique³⁰. Son nom, Harpault, confirme qu'il est bien un double du poète et reproduit le rapport spéculaire qui existait déjà entre le premier poète et le berger : l'animal constitue une autre image de sa condition d'abandon et de précarité. Cette mélancolie s'explique : en perdant Marguerite, la poésie perd son public, sa destinataire privilégiée. La scène du ravissement dont le berger est le témoin devient alors une étiologie de la perte, et une explication donnée à sa fuite loin de la cour.

II. Le mythe enchâssé : le rapt de la pucelle

La progression vers un lieu de plus en plus retiré, de plus en plus éloigné de la cour, s'accompagne à la fois d'un dédoublement énonciatif et d'un enchâssement des regards : avec le changement de lieu s'opère le glissement du poète au berger (« j'avisay ») qui à son tour va être le témoin d'apparition : « je vey ». Comme toute manifestation numineuse, l'apparition de Marguerite ne relève pas d'une vision directe mais médiatisée : elle ne s'offre qu'au regard d'un privilégié, en l'occurrence l'homme sauvage, non corrompu. Encore ne s'agit-il que d'une scène surprise presque inopinément, et non de l'interpellation intentionnelle d'un mortel par la divinité. Le berger n'est pas le destinataire d'un message sacré mais le témoin passif et impuissant d'un « ravissement » qui se déroule en deux temps très contrastés : d'abord une apparition éblouissante, puis un rapt très brutal.

1. Atmosphère ovidienne

La scène est certes racontée par le berger, mais le lien avec son chant est très lâche : un blanc typographique, et le quasi effacement de la première personne, marquent une rupture par

²⁹ L'*Arcadie*, *op. cit.*, introduction de J. C. Ternaux, p. 10.

³⁰ Voir à ce sujet le commentaire de *Melencholia I* de Dürer dans *Saturne et la mélancolie*. Les pages 499 et 500 consacrées au motif du chien, habituellement associé au savant ; sa présence dans une représentation de la mélancolie se justifie pleinement parce qu'il est « mentionné dans diverses sources astrologiques comme animal typique de Saturne » et qu'en outre, Horapollo, dans l'introduction aux *Hiéroglyphica*, le liait à « la disposition des mélancoliques en général, et des savants et prophètes en particulier. » Dürer avait illustré la traduction de l'Horapollo grec.

rapport à ce qui précède : le récit semble se dérouler en totale autonomie, comme un tableau mythologique et décoratif de leurs amours offert en cadeau de noces aux deux époux. Le thème mythologique du rapt de la pucelle s'inscrit en effet dans une veine nuptiale et amoureuse ; il est l'expression d'un désir exacerbé qui est le privilège des dieux et donne naissance à des lignées exceptionnelles. L'enlèvement de Marguerite par « Un dieu caché sous mortelle figure / Qui ressembloit le pasteur Delien » rappelle par exemple la tonalité de la « Défloration de Lède » dans les *Odes* de 1550. Le poète signifie à Cassandre le désir qu'elle lui inspire en lui dédiant le récit des amours de Lède et du cygne jupitérien. Ce récit se clôt avec l'annonce du caractère éminemment fécond de cette étreinte : « Et si tu pondras deux œufs / De ma semance féconde, / [...] / L'un deus jumeaus éclorra/ [...] / Dedans l'autre germera / La beauté au ciel choisie [...] »³¹. Au centre du récit figure l'*ekphrasis* du panier de Lède, garni des fleurs cueillies par la nymphe et orné de motifs printaniers qui expriment un désir universel et une fertilité généralisée (Satyres folâtrant, béliers s'affrontant, Aurore resplendissante, Soleil plongeant dans le « ventre » de la mer, escargot qui fait l'ascension de la tige d'un lys, lait qui coule à profusion). Cet objet d'art reflète et annonce l'union qui va suivre.

Dans la même veine, l'ode du « Ravissement de Céphale³² » constitue l'*ekphrasis* d'un manteau tissé par les Néréides à Neptune à l'occasion des noces de sa fille Thétis avec Pelée. La seconde des trois poses est consacrée au récit de la passion d'Aurore pour le mortel Céphale, et de son enlèvement. L'insertion est amenée par une aubade qui marque la fin du travail de tissage des Néréides et le début de la cérémonie de mariage. Le récit ovidien des amours entre une déesse et un mortel fait écho à l'union de Thétis et Pelée et prend place entre la représentation de la puissance marine de Jupiter sur son habit d'apparat, et l'annonce des exploits héroïques d'Achille qui naîtra de cette union. Le rapport entre l'*ekphrasis* et le récit est d'ordre paradigmatique, suivant la classification de Ph. Ford³³, puisque les deux épisodes traitent parallèlement d'un même sujet, mais il est également d'ordre symbolique, les deux mythes se redoublant pour évoquer le mystère d'une humanité étroitement reliée aux forces cosmiques.

Le récit du rapt de Marguerite par le duc de Savoie s'apparente par bien des aspects aux représentations ovidiennes de 1550 : on y retrouve des images mythologiques (« Un soir

³¹ *Odes* de 1550, livre III, 25, Lm t. II. p. 67-79, v. 217-226.

³² *Ibid.*, livre IV, 16, Lm. t. II p. 133.

³³ « La fonction de l'*ekphrasis* chez Ronsard », dans *Ronsard en son IV^e centenaire*, Tome 2, L'art de poésie. Actes du Colloque international Pierre de Ronsard organisé sous la présidence de Henri Weber (Paris-Tours, septembre 1985), Genève, Droz, 1989, p. 81-89.

d'esté qu'encore le soleil / N'ha ses chevaux devalez au sommeil » v. 105-106), la divinisation pittoresque des acteurs³⁴, et surtout l'expression d'une passion irrépressible :

Blessé d'amour, il en devint malade :
Et comme un feu qui aux espics se prend
Et de petit apres se fait bien grand
Et tellement en ondoyant s'allume
Que tous les champs d'alentour il consume :
Tel un brasier amour l'environna.

Le désir exacerbé du dieu se reflète dans la description d'un objet : ici ce n'est pas un panier ni un manteau, mais une houlette qui donne lieu à une courte *ekphrasis*, en accord avec un *topos* de la tradition pastorale :

Comme un pasteur il portoit dans sa main
Une houlette à petits clous d'airain,
Où sur le haut dedans l'escorce dure
De deux beliers se monstroït la figure,
Qui se choquoient, et aupres d'eux estoit
Un loup pourtraict lequel les aguestoit. (v. 149-154)

Le travail sur les couleurs de la végétation (« un antre vert », la « blancheur » des lys, les « œillets rougissans ») auxquelles répondent les couleurs d'un ciel « tout bigarré de jaulne, / De pers, de bleu », confèrent à l'ensemble un caractère pictural très prononcé.

Toutefois, contrairement aux odes mythologiques de 1550, la violence du rapt, certes attendue³⁵, n'est compensée par aucune annonce de descendance, aucune promesse de bonheur. Au contraire, la contrée où Marguerite est amenée n'a rien d'un refuge céleste, mais frappe par son caractère inhospitalier :

[...] la Nymphé il emmena
Dans des rochers, par voye trop deserte,
Toute de neige et de glace couverte. (v. 162-164)

La Savoie où Marguerite va suivre son mari est dépeinte sous des couleurs hostiles et hivernales qui en font l'antithèse du lieu idyllique de son apparition. La vie de Marguerite avant le mariage est résumée par deux vers qui la placent sous le signe d'une liberté et d'une plénitude souveraines : « Et sienne et franche avait toujours esté / Parmi les fleurs en toute liberté » (v. 1333-134). Cela renforce l'image négative de son union avec Philibert, montrée comme une dépossession de soi et une aliénation³⁶. Le récit s'achève sur le cri de détresse jeté

³⁴ Ainsi Philibert v. 145-148 :

Ses beaux cheveux sous un Zephire mou
En petits flots ondoyent à son coul :
Ses yeux, son front, son alleure et son geste
Estoit pareil à celuy d'un Celeste.

³⁵ Elle est également très marquée dans la « Défloration de Lède » : les v. 169-173 font état d'un véritable viol.

³⁶ Ce qui n'était pas du tout le cas dans le *Discours* adressé à Philibert dans la même plaquette : le mariage y apparaissait sous un jour providentiel.

par la nymphe avant que le berger, reprenant la parole, ne mette cet épisode en relation avec une scène qu'il est désormais en mesure d'interpréter comme un présage néfaste :

Or en voyant dans ces champs l'autre jour
Un pigeon blanc empiété d'un autour,
Qui l'emportait pour luy servir de proie
Dessus les monts de la haulte Savoye,
Je prevey bien l'infortune futur. (v. 69-73)

La nature pastorale devient un monde de signes inquiétants et le berger un avatar du mage capable de les déchiffrer. Cette parenthèse en forme d'augure remplace, dans toute sa modestie rustique et sa portée pessimiste, les prophéties glorieuses que Ronsard insérait dans ses grandes pièces encomiastiques de la décennie écoulée. En outre, « l'infortune futur » tranche avec le dénouement habituel des récits mythologiques que Ronsard prend pour modèles. La scène mythique inventée par Ronsard déplore une perte au lieu d'annoncer un engendrement, annonce un déclin et un chaos au lieu d'exalter un avènement. Le « ravissement » mythologique ne dépasse pas le stade de la rupture, et ne devient jamais une fondation. Le rapt est au contraire perçu comme un signe avant-coureur inquiétant, présage d'une catastrophe.

2. Contre-métamorphoses : un printemps à rebours³⁷

Le cadre de l'apparition et de l'enlèvement de Marguerite redouble celui qui sert de refuge au poète exilé à l'ouverture du chant : on y retrouve les deux éléments essentiels du paysage sacré, l'« antre creux » et « le vif surjon » :

Dedans le creux d'un rocher tout couvert
De beaux lauriers, estoit un antre vert
Où au milieu sonnoit une fontaine
[...]
Que ny chevreaux, ny vaches, ny brebis
D'ergots fourchus n'avoyent jamais souillée,
Ny les pasteurs de leurs traces foulée. (v. 89-104).

Dans les deux cas, la grotte n'a rien d'un simple lieu de repos bucolique pour les bergers³⁸ : les adjectifs qui caractérisent le premier paysage (« rocher pointu », « seule vallée », « onde

³⁷ L'expression « métamorphose à rebours » provient de l'analyse que G. Demerson propose de ce poème dans *La Mythologie classique, op. cit.* p. 554.

³⁸ Pour un rappel sur les différents types de grotte hérités de l'Antiquité, et le style qui leur correspond, voir Danièle Dupont, *Ronsard et la poésie du paysage*. Elle distingue essentiellement deux modèles, celui, tout en gravité, qui suscite l'effroi sacré ; celui, bucolique, de la grotte hospitalière. Ronsard combine souvent les deux mais la présence d'un banc, mi-naturel mi-artificiel, creusé dans la paroi, oriente en général la description vers le second modèle, associé à un style intermédiaire, moins sublime que celui du premier modèle. C'est le cas du

reulée ») insistent sur son caractère sauvage, dont l'aspect désert appelle en creux la plénitude d'une présence divine. Le laurier souligne la sacralité de la seconde grotte. L'énumération des fleurs composant une riche végétation, plus développée dans le second cas que dans le premier, parachève le tableau d'une nature marquée par la pureté et la vitalité des origines. Cette nature se peuple soudain de divinités sylvestres qui l'animent : « Et ce pendant que l'une se baignoit, / L'autre sautoit, et l'autre se peignoit » (v 113-114).

Cet univers idyllique et frémissant de sacralité rappelle, par son travail sur l'environnement végétal et sur l'imaginaire ovidien, celui du tableau médicéen du *Printemps*. Ronsard semble rivaliser avec Botticelli dans l'attention apportée à la variété multicolore d'un parterre « mille-fleurs » où se côtoient de multiples espèces : aux « violettes » s'ajoutent les « œillets rougissans »,

Et les beaux liz en blancheur fleurissans
Et l'ancolie en semences enflée
La belle rose, avec la giroflée
La paquerette, et le passe-velours,
Et cette fleur qui ha le nom d'amours. (v. 92-98)

Egalement réalisé dans un contexte nuptial³⁹, le tableau de Botticelli place en son centre une Vénus aux riches drapés, encadrée par la ronde des Grâces à sa droite, et à sa gauche par deux personnages féminins qui correspondent aux deux étapes d'une métamorphose : Chloris poursuivie par Zephyr, vent printanier dont l'étreinte fait de la nymphe une divinité du printemps, Flora, comme l'atteste sa robe ornée de motifs végétaux. L'entrée en scène de Marguerite, précédée d'un cortège de Nymphes, qu'on peut tenir ici pour un équivalent bocager des Grâces, rappelle à bien des égards l'aura de la Vénus botticellienne. L'apparition est solennisée par sa démarche majestueuse (« Elle marchant à tresses descoiffées / Apparoissoit la Princesse des Fées ») et par ses habits sacerdotaux (« Un beau surcot de lin

poème « Le Houx » dans les *Meslanges* de 1555, qui est le cadre d'un viol et d'une métamorphose dans un esprit ovidien. Mais, contrairement au Chant pastoral, cette métamorphose construit une étiologie légère et personnelle (le dédicataire, Jean Brinon, possède un houx dans son jardin), essentiellement décorative. Dans le Chant pastoral, le travail sur la métamorphose et sur la grotte est associé à une tonalité beaucoup plus grave dont l'enjeu est politique et métapoétique.

³⁹ Même si la date exacte est débattue. Voir E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Trad. P -E Dauzat Paris, Gallimard, 1992, chap. VII et VIII, et E. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon 1972, 31-81. L'étude est reprise et résumée dans *Symboles de la Renaissance*, vol. 1, Paris, Presses de l'ENS, 1976. D'après l'étude de Horst Bredekamp, (*Botticelli, Le Printemps, Florence, jardin de Vénus*, traduit de l'allemand par Cécile Michaud, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1999, 1988 pour la publication en allemand), le tableau aurait été composé, contrairement à une certitude longtemps partagée par les études précédentes de Wind ou de Gombrich, après le mariage du commanditaire, Lorenzo di Pierfrancesco. Le mariage eut lieu en 1482 et le tableau daterait plutôt de 1486-90, car il porte la trace du séjour romain de Botticelli. En outre, le soin apporté à la végétation florale témoigne aussi de l'influence qu'a pu exercer l'exposition, dans l'église san Egidio à Florence, d'un retable flamand de Hugo van der Goes (dit retable Portarini). Mais le tableau fait quand même référence, bien qu'*a posteriori*, à cette situation conjugale et à ses promesses de descendance pour la branche cadette des Médicis.

bien replié, / Frangé, houpé, lui pendoit jusqu'au pié ».) Sa description conjugue en fait plusieurs modèles féminins qui permettent de diversifier et compléter la traditionnelle représentation de la princesse sous les traits de Pallas-Athéna. Son allure d'Amazone est conforme à l'image traditionnelle de Marguerite en vierge guerrière pourfendant l'ignorance, mais elle s'enrichit d'une sensualité inattendue par le détail du sein dénudé et fleuri :

Un carquant d'or son col environnoit
Et son beau sein, sans bransler, se tenoit
Pressé bien hault d'une boucle azurée,
De mainte fleur alentour bigarrée.

On se rapproche ainsi de la Vénus chaste et virginale de Botticelli, sertie dans un paysage édénique⁴⁰. Et on retrouve, comme dans le tableau florentin, les flèches d'Amour dardées vers une figure apparemment inaccessible à ses atteintes, non plus celle des trois Grâces qui figure la chasteté, mais la Charite Marguerite : « [...] car la fleche poussée / De l'art d'amour ne l'avoit point blessée » (v. 139-131). Marguerite réunit toutes les figures féminines du tableau de Botticelli : elle possède la solennité d'une Vénus toute spirituelle, elle est la Grâce en qui s'assemblent chasteté, volupté et beauté⁴¹, mais elle est aussi Chloris enlevée par Zephyr, et Flora, divinité de l'abondance. Son prénom s'accorde évidemment aux motifs floraux, et Marguerite, « Dont la vertu fleurit comme un printemps », est explicitement présentée comme une personnification de cette saison :

Dans le pays où la belle Atalante
Mettra les pieds, tousjours dessous sa plante
Fusse en hyver, les roses s'esclouront (v. 251-253)

⁴⁰ En 1567, l'élégie « en blanc » à Marie Stuart, propose une « réécriture » de la naissance de Vénus qui montre à quel point le lieu idyllique qui sert de cadre à l'apparition de Marguerite est par excellence un lieu vénusien :

Je suis marry que la douce Venus
Nasquit des flots d'escume tous chenus :
Elle d'Amour la compaigne et la mere
Digne n'estoit d'une naissance amere
Des flots couverts d'horreur et de peril
Mais devoit naistre au Printemps en Avril
D'un pré fleury, pres d'une eau gazouillante
Dessus la mousse, et non de la tourmente. (*Elégies*, Livre III, Lm. t. XIV, v. 163-170)

⁴¹ Dans la théologie platonicienne, chaque dieu exerce sa puissance selon un rythme triadique : l'unité de Vénus se déploie dans les Grâces.



On sait que le tableau de Botticelli peut se lire à plusieurs niveaux, et il en va de même pour la scène mythologique inventée par Ronsard. Le peintre florentin peint un tableau de circonstance où l'on reconnaît, dans le visage de Mercure, guide des Grâces, les traits du commanditaire Lorenzo di Pierfrancesco, cousin de Laurent le Magnifique, tandis que la posture cambrée de Flora est peut-être une allusion à la grossesse de son épouse. Ici, selon le même procédé du portrait mythologique, Philibert apparaît sous le visage d'un Apollon (il ressemble au « pasteur Delien » v. 141)) mais aussi, par le mouvement de sa chevelure, d'un Zéphyr (« Ses beaux cheveux sous un zéphire mou / En petits flots ondoyoyent à son coull »). Par ailleurs, les études d'E. Wind et d'E. Gombrich ont insisté sur l'allégorie néoplatonicienne que contient le tableau de Botticelli. De part et d'autre de Vénus et Cupidon s'opère un déplacement de droite à gauche, dont l'amour est le moteur. Cette composition correspond à la dialectique ficinienne qui commence avec l'*emanatio* : la poursuite de Chloris par Zéphyr aboutissant à Flora illustre l'incarnation d'un principe immatériel, le souffle, dans le monde sensible ; Flora représente Pulchritudo qui naît d'une *discordia concors* entre Castitas et Voluptas, Chloris et Zéphyr. Vient ensuite la *conversio* : de l'autre côté de l'axe de symétrie que constitue Vénus, la danse des Grâces fonctionne comme le pendant du trio de droite : l'union de la volupté et de la chasteté ~~produit~~ évolue vers une beauté détachée de tout caractère charnel et tournée vers l'accès à une réalité spirituelle. Enfin, la *remeatio* est

assurée par Mercure, avec son caducée levé vers le ciel et la lumière cachée de la beauté intellectuelle. La danse équilibrée et bienséante des Grâces inverse, remplace et convertit la hardiesse de la poursuite de Chloris par Zephyr, pour initier une élévation, un mouvement de remontée céleste qui se parachève grâce à Mercure. Le dieu ingénieux de l'intellect est pour les humanistes le patron de l'étude érudite et de l'interprétation, révélateur de la connaissance secrète dont sa baguette est lue comme un symbole. Wind observe que Zéphyr et Mercure représentent deux phases d'un processus unique : ce qui descend sur terre sous la forme du souffle de la passion retourne au ciel dans l'esprit de la contemplation. Après la procession de l'un vers le multiple, le retour vers l'Un marque le passage des promesses à la vérité, des fleurs qui naissent sous les pas de Flore aux fruits que Mercure désigne au-dessus de sa tête.

Si le récit de Ronsard ne se présente pas comme une allégorie philosophique, Marguerite, dans son apparition solennelle, est cependant dotée d'une forte dimension spirituelle, renforcée par son surnom de Charite. Elle est en outre désignée comme une « colombelle », image qui redouble celle du « pigeon blanc » et évoque les représentations du saint Esprit, dans une version sécularisée. Elle incarne l'esprit humaniste, celui du savoir qui élève l'humanité. Ronsard la représente sous la forme de Manto et Egérie réunies :

Puis que Manto et la Nymphé Egérie
N'ont plus de soing à nostre bergerie (v. 211-212)

L'association de ces deux figures provient de l'*Arcadia* où elle se rapporte à Massilia, devineresse défunte dont le tombeau sert de lieu de recueillement pour les bergers⁴². Manto, magicienne et prophétesse, est fille du devin Tirésias tandis qu'Egérie, comme le rappelle Jean Martin dans son glossaire « fut une Nymphé avec laquelle les Romains estimoient que Numa Pompilius leur second Roy avoit quelque pratique secrette »⁴³. Cette double dénomination fait de Marguerite la figure charismatique d'une royauté inspirée, d'une société animée par un souffle intellectuel. L'éclat souverain de la princesse dépasse celui de sa seule personne et renvoie à un printemps proprement français : elle incarne l'idéal de rénovation culturelle dans un cadre monarchique. La « franche » Marguerite est la digne fille du roi François, l'héritière du rêve humaniste que ce monarque a cristallisé, la personnification d'une utopie monarchique aux couleurs de l'âge d'or, si souvent représentée lors de l'accession au trône de son successeur Henri II. Dans son ouvrage sur la *Révolution culturelle des humanistes*, G. Gadoffre a montré qu'une figure comme Pallas-Athéna, d'abord attribuée à des personnalités précises de la cour de François 1^{er} (sa mère Louise, sa sœur Marguerite

⁴² C'est Ergasto, son fils, qui la désigne ainsi dans un thrène (Eglogue XI) : « Car mort soudaine en fureur nous a pris / Celle qui doit avoir autant de pris / Qu'Egeria ou Manto la Thebaine » (Ed. cit., p. 135).

⁴³ Ed. cit. p. 109.

d'Angoulême), était devenue ensuite la représentation allégorique de la France, d'une « république minervienne »⁴⁴ où rayonnaient les arts et les savoirs. Ronsard va plus loin en combinant les deux procédés : ni identification purement encomiastique, ni allégorisation politique abstraite, la représentation mythologique de la princesse superpose Vénus et Minerve, le savoir et la grâce, pour faire d'elle une figure féminine dispensatrice de tous les biens à l'instar de la Pandore qui accueillait le roi dans l'entrée parisienne de 1549.

Et c'est là que la scène mythologique imaginée par Ronsard rejoint l'une des autres lectures possibles du tableau de Botticelli, dont certaines études ont montré la signification politique. En s'appuyant notamment sur la valeur héraldique ou les jeux onomastiques des motifs végétaux⁴⁵, H. Bredekamp lit dans ce tableau un programme politique concurrent de celui de la branche aînée des Médicis, qui dirigeait la ville en la personne de Laurent le Magnifique : le printemps est à comprendre comme la promesse d'une nouvelle ère de prospérité et d'abondance dans la cité médicéenne sous l'égide de la branche cadette et de Lorenzo di Pierfrancesco. L'allégorie néoplatonicienne ne serait donc qu'un niveau de lecture qui aurait trop longtemps occulté l'imprégnation épicurienne de ce paysage où se répondent les fleurs et les fruits dans l'évocation d'un jardin de Paradis⁴⁶. Pour Bredekamp, le tableau est la représentation d'un culte à Vénus qui unit l'espoir d'un âge d'or politique et un engouement lucrétien pour la fertilité de la nature,

dans une dialectique de l'enchantement éternel et du rappel à l'instant présent, qui répond à ces rêves utopiques de royaumes arcadiens, empires des bergers ou de Vénus, tels qu'ils furent formulés à la même époque dans l'*Arcadia* de Sannazar ou l'*Hypnerotomachia* de Colonna.

Le tableau, par sa complexité et ses différents niveaux de lecture, échappe au risque de n'être que « le messager unidimensionnel de l'iconographie politique ». Tout son intérêt réside dans sa façon de représenter le caractère intemporel du paradis terrestre en l'articulant à la recherche historique d'une utopie politique. Dans un esprit ovidien, le tableau florentin fait

⁴⁴ *La Révolution culturelle, op. cit.*, p. 311.

⁴⁵ Par exemple le l'écho entre les fleurs du parterre et des vêtements et le nom de Florence, ou entre le laurier et le prénom du commanditaire, Lorenzo di Pierfrancesco. Le lys à côté de Mercure est certes le lys de Florence mais aussi celui de la monarchie française avec laquelle Lorenzo avait tissé des liens particuliers en tant qu'ambassadeur de Florence lors de l'intronisation de Charles VIII. L'épée que tient Mercure n'est pas un attribut traditionnel du dieu mais le père de Lorenzo l'avait choisie comme emblème personnel à cause du nom de son épouse, Laudomia Acciaiuoli.

⁴⁶ D'autant que, comme le rappelle E. Wind dans *Mystères païens*, le motif des trois Grâces, reçu à la Renaissance comme une illustration du concept stoïcien de libéralité avant de devenir un symbole néoplatonicien de l'amour, proviendrait également d'un traité perdu d'Epicure, signalé par Diogène Laërce et intitulé *De beneficiis et gratia*. Il y aurait eu une réflexion épicurienne sur les Grâces et la libéralité dont Sénèque aurait eu connaissance par le maître du stoïcisme grec Chrysippe, grand rival Epicure.

aboutir le rapt perpétré par Zéphyr à la métamorphose de la nymphe Chloris en Flora, où peut se lire un mythe d'origine racontant la naissance d'une Florence prospère et régénérée.

L'apparition de Marguerite revêt également un sens politique qui déstabilise celui du *Printemps*. Si le rapt de Chloris parle de la renaissance de Florence à travers la figure emblématique de Flora, celui de Marguerite raconte la dégénérescence de la cour de France. Son ravissement produit un printemps à rebours, une désertification : les figures qui insufflaient une dynamique au tableau de Botticelli sont montrées dans un mouvement inverse de retrait, sortant du « champ » de la représentation à tous les sens du terme :

Loing de nos champs Flore s'en est allée
Pomonne a pris autre part sa volée
Et Apollon, qui fut jadis berger
Dedans nos champs ne daigne plus loger. (v. 83-86)

Cette « défection » du printemps est confirmée par une série de métamorphoses qui « défont », détissent le parterre fleuri où s'est déroulée l'apparition, pour lui substituer un paysage marqué par la violence :

Si que je crains qu'un nouveau mal n'advienne,
Qu'en autre fleur un Ajax ne devienne,
Et que Narcisse encor ne soit mué,
Et d'Apollon Hyacinthe tué,
Et qu'en solsi ne jaunisse Clitie,
Et que la peau du Satyre Martie
Ne saigne tant, que du dos escorché
Ne se reface un grand fleuve espanché. (v. 203-210)

Le printemps, qui était lié à l'utopie d'une monarchie apportant le bonheur au royaume, ne symbolise pas un âge d'or mais se trouve affecté d'une valeur inverse, celle d'un retour au chaos, au désordre, à une brutalité archaïque. Les fleurs ne sont plus la marque d'un lieu riant mais inquiétant. Le fleuve sanglant remplace la source pure. L'imaginaire ovidien est une fois encore mis à contribution, mais de manière paradoxale : les métamorphoses choisies renvoient toutes à des épisodes tragiques. Dans le récit latin, elles constituent une sorte de genèse qui, en reliant un élément de la nature avec le sort d'un être légendaire, explique l'état présent du monde par des scénarios à valeur étiologique. Ici, les marques itératives (« nouveau mal », « autre fleur », « encor », « reface ») donnent l'impression contraire d'une désagrégation possible, d'un cosmos menacé par une instabilité fondamentale, une violence toujours réitérée. Les métamorphoses accumulées n'esquissent pas une genèse du monde mais suggèrent sa précarité généralisée.

Faisant suite au récit du rapt de Marguerite, ces allusions mythologiques à Narcisse, Marsyas, Hyacinthe, font office de vignettes décoratives qui, à la manière des *incadrature* de

Fontainebleau, redoublent la thématique de la composition centrale tout en indiquant sa tonalité. A ce titre, elles répondent à une autre référence ovidienne qui précède le récit de l'enlèvement : l'histoire de Syrinx. S'adressant à sa flûte, le berger lui demande :

Que tardes tu ? va t'en te démembrer
De piece en piece, et si tu peux transforme
Ton corps venteux en sa premiere forme :
Car tu devins sur la rive d'une eau
(S'il m'en souvient) de pucelle un roseau :
Et là tousjours, quand tu seras attaincte
De quelque vent, ne sonne que ma plaincte. (v. 82-88)

Il s'agit ici d'une contre-métamorphose, une métamorphose à rebours. Le retour de la flûte à l'état « naturel » reprend certes une aspiration de la poésie lyrique à rivaliser avec le jaillissement de la source, à relayer la musique des éléments et à se répercuter à l'infini. Mais, en se démembrant, la flûte fait écho à l'état d'anarchie déploré par le berger s'adressant à son chien : « Il faut apprendre à flechir et ployer, / En te couchant (puisqu'il n'y a plus d'ordre) » (v.70-71). Le luth, ou son avatar pastoral, la flûte, peut fonctionner comme l'image d'un ordre cosmique et politique harmonieux⁴⁷. Avec la flûte, c'est l'univers qui se disloque, le monde qui revient à un état antérieur à la civilisation. La flûte qui redevient roseau, au stade précédant la métamorphose qui fait de la plante un instrument, anéantit toute forme de culture. Ronsard détourne ainsi le mythe ovidien qui fait de la métamorphose l'émergence d'un ordre sur un chaos⁴⁸. Ici la métamorphose est un retour vers le chaos, à quoi correspond le dédoublement du poète qui le ramène du monde civilisé à la sauvagerie, de l'homme de cour à l'homme farouche.

La poésie n'est plus le message sacré qui relaie le mythe et révèle l'ordre secret des choses : elle n'est plus que plainte qui déplore et redoute une désorientation et une déstructuration. L'image de la flûte démembrée est à mettre en rapport avec celle de la cornemuse brisée : après l'enlèvement de Marguerite, le poète interpelle sa Muse :

⁴⁷ Voir par exemple un texte contemporain, l'*Ample discours au Roy sur le fait des quatre estats du royaume de France*, traduction par Du Bellay d'un discours en vers latins de Michel de L'Hospital, rédigée peu avant sa mort mais publiée seulement en 1567 dans une plaquette puis en 1568 dans le recueil d'Aubert. Après avoir énuméré les quatre états que sont le peuple, la noblesse, la justice et l'Eglise « qui ensemble les lie / D'une sainte musique et parfaite harmonie » (v. 41-42), Du Bellay emploie la similitude suivante : « Cestuy-la, qui voudroit, pour monsther cest accord, / Dire qu'il est semblable à l'accordant discord / D'un luth bien accordé, auroit par adventure / Desseigné d'un tel corps la vive protraiture. » (Ed. Chamard T. VI (1), v. 42-46).

⁴⁸ Tel qu'on le trouvait par exemple dans l'*Ode de la paix* : la divinité ordonnatrice assigne aux éléments une place fixe. Dans *Perpetuum mobile* (op. cit., p. 127-129), M. Jeanneret s'intéresse à une série de huit tableaux de Pietro Di Cosimo inspirés des *Métamorphoses* d'Ovide, en particulier celui qui représente un *Satyre pleurant une nymphe*. Reprenant le commentaire de Panofsky qui, dans les *Essais d'iconologie* (« Les origines de l'histoire humaine »), analyse les tableaux de d'Ovide comme une représentation « du progrès, technique et intellectuel, qui émancipe les hommes de leur bestialité première pour les conduire vers la culture et la vie sociale », M. Jeanneret ajoute que les scènes de P. di Cosimo « présentent des êtres en quête de leur forme : elles saisissent le monde à l'état d'ébauche comme une création en cours, un chaos à façonner » (p. 129).

Entre mes mains casse ma cornemuse :
Car aussi bien sans faveur ny sans loz
Ne pendroit plus qu'une charge à mon doz. (v. 220-222)

Disparition du printemps et marasme poétique sont donc associés ici, dans un même mouvement de recul des arts et de la civilisation. En cause, un dysfonctionnement de l'ordre monarchique, le seul cadre de prestige qui, en prodiguant les « faveurs » et en donnant matière à la louange, puisse permettre aux arts de s'épanouir. Le mariage de Marguerite, qui va entraîner l'éloignement d'une mécène, d'une muse, d'un esprit vivifiant, est pris ici comme l'événement emblématique ou symptomatique d'une défection politique, celle de la monarchie dans le rôle protecteur que lui conférait le projet humaniste de rénovation culturelle. Le *Chant pastoral* va donc à la fois *contre* la circonstance qui appellerait un joyeux chant nuptial, et *au-delà* de la circonstance en suggérant les répercussions, à long terme, du départ de la princesse.

3. La France en friche

L'imaginaire ovidien utilisé à contreplois, en montrant un printemps à rebours, renverse et annule les représentations qui prévalaient en 1549-1550, dès l'entrée parisienne du nouveau roi. On a vu dans la première partie que l'intronisation d'Henri II, dans *l'Avant-Entrée du Roi treschrestien*, était montrée comme un rituel de régénération qui s'apparentait au processus de résurrection de la nature, tel que décrit dans l'ode intitulée « Avant-Venue du Printemps » : les deux pièces, très proches, célébraient une vigueur universelle où l'ordre politique prolongeait un élan cosmique dont le poète révélait la forme mythique et immémoriale. Le *topos* du printemps permettait de signifier l'idéal de restauration politique et culturelle dont l'espoir reposait sur la monarchie. En 1559, le mouvement est très exactement l'inverse : ce n'est plus Henri II qui entre dans sa capitale, c'est sa sœur qui quitte le royaume, et si le premier événement cristallisait une euphorie poétique, le second confirme un désenchantement latent.

Dans ce chant, l'usage de la fiction pastorale est à considérer en regard de l'exaltation du modèle urbain qui primait aux alentours de 1550. La nature représentée ici prend le contrepied de l'engouement qui, dans le sillage des entrées royales, avait magnifié les grandes villes du royaume. Ronsard, dans *l'Hymne de France*, ancrerait alors sa voix dans un territoire géographique qui s'unifiait dans son modèle urbain :

Mais moy François, la France aux belles villes
Et son saint nom, dont le crieur nous sommes,

Férons voler par les bouches des hommes :
Où l'équité et la justice aussi,
Gemelles sœurs, fleurissent tout ainsi
Que deux beaux liz, lors que la terre s'ouvre,
Et ses trésors au nouveau ciel découvre. (*Hymne de France*, Lm. I p. 25, v. 20-26)

Quintessence d'une civilisation florissante⁴⁹, l'espace urbain matérialisait tout à la fois une prospérité économique, la puissance d'une monarchie qui marquait le territoire de son empreinte bâtitrice, un modèle politique régi par de grands principes humanistes (« équité et justice »), mais aussi la preuve que « l'art dont tout » (v. 195). Car *l'Hymne de France* est avant tout un hymne à l'action de l'homme sur un territoire naturel. La nature y est exaltée comme le modèle d'une société harmonieuse et active :

On ne voit point par les champs qui fleurissent,
Errer ensemble un tel nombre d'abeilles,
Baisans les liz et les roses vermeilles :
Ne par l'esté ne marchent au labour
Tant de formiz [...]
Comme l'on voit d'hommes par nostre France
Se remuer [...]. (v. 40-47)

Ronsard refuse d'assimiler la France à une nature mythique et intouchée, idéale et arcadienne, pour mieux valoriser un territoire cultivé, élaboré par la main de l'homme : « Ses champs [...] enfantent un blé / Nous le rendant d'usure redoublé » (v. 69-70). Le territoire est un pâturage dont les « troupeaux frisez » donnent de « fines laines », un verger dont les arbres exhibent « D'un or naïf pommes belles et franches ». C'est une nature en étroite complémentarité avec l'activité humaine. Chaque élément naturel ne vaut que pour ce qu'il devient sous la main de l'homme, l'olivier par l'huile, le buis comme matériau « Pour entailler les images de dieux » (v. 90), les fougues chevaux de Meung pour servir de contingent aux écuries royales sous la bride de Carnavalet. C'est donc un territoire façonné par sa monarchie, cultivé symboliquement par ses « Roys / Qui planteront le liz jusqu'à la rive / Où du soleil le long labour arrive » (v. 123-125). L'ordre urbain et prospère, organisé par de grands principes politiques, culmine avec « tant de palais dorez / Tant de sommets de temples honnorez / Jadis rochers, que la main du maçon / Elabora d'ouvrage et de façon » (191-194). Dans l'association du rocher et de la main du maçon, de la matière et de la manière, ces vers insistent sur *l'élaboration* humaine, en vertu de la traditionnelle distinction entre l'art et la nature. L'hymne fait apparaître une topographie concentrique : la nature enserre le territoire

⁴⁹ Dans le premier chapitre de son *Art poétique* en forme d'éloge de la poésie, Peletier associe la poésie à cet imaginaire urbain de la civilisation : « La Poésie a congrégé les hommes, qui étaient sauvages, brutaux et épaves : et d'une horreur de vie les a retirés à la civilité, police et société. [...]. La Poésie a été cause des édifications des Villes et constitutions des Lois : a montré la distinction du bien public d'avec le privé, du sacré d'avec le profane » (Ed. Goyet p. 225). C'est le mythe d'Orphée civilisateur.

politique par « [...] deux mers, qui d'un large tour, / Vont presque France emmurant tout autour » (v. 139-140), et les « fleuves vagabons / Trainans leurs flots profitables et bons, / Leichent les murs de tant de villes fortes » (v. 185-187), villes qui elles-mêmes constituent un cadre privilégié pour les arts (« Dedans l'encloz de noz belles citez, / Mille et mille arts y sont exercitez » v. 169-170) qui eux-mêmes rendent hommage à la nature en imitant ses beautés :

Noz imagers ont la gloire en tout lieu
Pour figurer soit un homme, ou un Dieu
De si tres pres imitans la nature
Que l'œil béant se trompe en leur peinture. (v. 181-184)

La boucle est bouclée, et cette concentricité exhibe une continuité harmonieuse entre une nature généreuse et des arts florissants (parmi lesquels figure la poésie). C'est ce que manifeste et représente la fête parisienne lors de l'entrée royale, en déployant ses architectures idéalisées rehaussées de motifs floraux. L'utopie monarchique prend la forme d'un territoire urbanisé sous l'égide d'une monarchie qui façonne le royaume comme Dieu donne forme à la création. L'ordre de la *polis* reproduit ainsi la perfection d'un ordre et illustre ainsi le principe aristotélicien, essentiel à la Renaissance, selon lequel l'art parachève la nature⁵⁰.

Ronsard ne réitère pas cette vision des choses lors de la fête de 1559. Au contraire, l'interaction féconde entre un territoire naturel et une structure politique se délite. Désertée par les arts qui lui conféraient une forme sublimée, la nature redevient sauvage et dangereuse. La topographie idéale de l'*Hymne de France*, fondée sur une conjonction harmonieuse entre une société urbaine et le territoire naturel, vole en éclats, laissant place à la disjonction de la nature et de la civilisation ; et cette disjonction dit précisément une dégénérescence de la civilisation. Ainsi, le franchissement des seuils successifs par le poète (le pré, le bocage, le désert sauvage) peut se lire différemment d'une progression initiatique vers un lieu de révélation : c'est aussi la figuration d'une régression de la culture vers la barbarie. Cela révèle toute l'ambiguïté de la topographie pastorale dans ce chant. La nature bucolique est affectée de valeurs diverses, elle ne fait pas système. Habitée par le poète qui s'y réfugie, elle fonctionne comme un lieu d'exil et de refuge s'opposant au monde des hommes, celui de la cité, des rois, des villes, présenté comme perverti et corrupteur. Devenue dans un second temps le lieu du berger, la nature prend alors une valeur métaphorique : elle ne s'oppose plus au monde politique, elle le représente, dans toute sa dégradation, sa régression culturelle. En 1549, la France se confondait avec ses villes, avec Paris, sa capitale rayonnante. Dix ans plus

⁵⁰ Voir à ce propos A. Chastel sur le jardin géométrique dans *Le Grand Atelier d'Italie, 1460-1500*, Paris, Gallimard, coll. L'Univers des formes, 1965.

tard, Ronsard représente la France comme un champ (v. 61 et 78), et plus précisément une campagne dévastée et stérile :

Et Apollon, qui fut jadis berger,
Dedans nos champs ne daigne plus loger,
Et le troupeau des neuf Muses compaignes
Ainsi qu'en *friche* ont laissé nos campagnes. (v. 185-188)

En désignant le royaume comme une « bergerie » (v. 212), Ronsard renoue avec une représentation ancienne⁵¹. Mais habituellement, cette représentation du territoire comme un enclos met l'accent sur l'action bienfaisante de la monarchie et les fonctions sécurisantes de ses frontières. Ici, Ronsard insiste sur la désolation du lieu pastoral. Dans cette métaphore où « le grand Pan » désigne le roi et « la Nymphé divine » sa sœur, les poètes sont les « pasteurs » aux prises avec les loups, animal omniprésent et emblématique d'un danger et même davantage : d'une barbarie latente. Ils représentent certes les courtisans malveillants à l'égard des poètes :

Et toy, Harpault, qui te soulois defendre
Contre les loups, maintenant fault apprendre
D'estre humble et doux et ne plus abboyer (v. 67-69)

Mais plus largement, ils sont le signe d'un espace livré aux prédateurs, sans lois et sans justice, soumis à la loi du plus fort, faute d'une monarchie qui fasse régner les grands principes de l'ordre civique⁵² :

Et quoy troupeau ! [...]
La nuit arrive, il faut gagner l'estable :
Voici les loups qui ont accoustumé
De te manger quand le jour est fermé,
Ils font le guet, et de rien ils n'ont craincte
Car la bonté par les champs est esteincte. (v. 323-328)

La polysémie de l'adjectif « ingrat » confirme la portée métaphorique de l'univers pastoral : le jardin paradisiaque qui servait de cadre à la présence de Marguerite est devenu terre maudite, nature hostile livrée aux mauvaises herbes :

Le champ *ingrat* trompera la semence
Du laboureur, et en lieu de moissons
Ne produira que ronces et buissons.

⁵¹ Elle est utilisée, par exemple, dans l'entrée de Louis XII à Rouen en 1508 : un échafaud représente une montagne couverte de lys (la monarchie) d'où jaillit une source qui arrose un parc pourvu d'un bassin où s'abreuvent deux léopards aux armes de la Normandie. Le bassin représente le parlement de la province : la justice qui règne en Normandie prend sa source dans la monarchie. Sur cette entrée, on se reportera au livre de L. Giavarini p. 33, et, pour une analyse plus développée, à un article de Vincent Terrasson de Fougères sur « L'utilisation du mythe d'Astrée et de l'âge d'or sous le règne de Louis XII » dans *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007.

⁵² A ce titre, ce n'est pas un hasard si le loup figure sur la houlette du prince de Savoie qui enlève Marguerite (v. 154) : l'animal, qui assiste à un combat furieux entre deux béliers, désigne le futur époux comme l'une des causes du désordre et de la désertification.

Et cette terre infertile est surtout l'image d'un royaume qui n'octroie aucune reconnaissance à la poésie :

Puis que la France est *ingrate* envers nous :
[...]
Allons nous-en, sans demorer *ici*
Pour y languir en peine et en souci.

Cet *ici* déserté est opposé à un lointain représenté par la Savoie : « **Là** plus qu'en France on verra des *miracles*. » C'est, au sens propre, un désenchantement vis-à-vis de la monarchie de France et du rêve humaniste que les poètes avaient fondé sur elle. Avec le départ de Marguerite, le « printemps humaniste », considéré comme le privilège de la cour de France, est menacé de disparition. Le royaume cesse d'être l'eu-topie printanière, la France heureuse de l'*Hymne* de 1549, idéalisée par les poètes et choisie par les dieux. L'utopie retourne à une étymologie où le préfixe u- revêt un sens plus privatif que laudatif : avec Marguerite le rêve humaniste est emporté en Savoie, c'est-à-dire nulle part dans l'ordre de la géopolitique européenne, dans un lieu sauvage, hivernal, montagneux qui emblématise l'utopie dans sa nature abstraite et détachée de toute concrétisation historique.

4. Les bergers en Arcadie : un mythe à rebours de l'ode « A Michel de l'Hospital »

Depuis François 1^{er} et la grande fresque de *l'Ignorance chassée*, le programme humaniste de restauration du savoir a été confié à la monarchie. C'est une mission que les poètes et les princes partagent :

La majesté royale et la dignité du poète sont le fait des Muses, qui créent le lien social et l'ordre monarchique en triomphant de l'Ignorance. Le programme d'arts et des savoirs opposant les Muses à l'Ignorance était celui des premiers combats de la Renaissance⁵³.

De ce programme humaniste, qui identifie d'un côté l'ignorance et le vice, de l'autre la vertu et le savoir, Marguerite, on l'a vu, est une figure essentielle, emblématique⁵⁴. C'est elle qui a œuvré à relier la cour et les poètes, le pouvoir et le savoir. Les odes 3 et 8 du *Cinquiesme Livre*, en 1552, rappellent tout particulièrement, à travers l'épisode de la querelle avec Saint-Gelais, comment Marguerite et son chancelier ont introduit Ronsard et sa poésie à la cour. Le

⁵³ J. R. Fanlo, « Une nouvelle définition de la poésie dans la polémique de Ronsard contre les calvinistes », dans *Genres et querelles littéraires*, textes réunis par P. Servet et M. H. Servet, Cahiers du GADGES n° 9, Université J. Moulin Lyon 3, Genève, Droz, 2011, p. 18.

⁵⁴ Voir l'ode V, 3 dans le recueil de 1552 : « Les Muses d'une ardante envie / Tu suis pour guides de ta vie, / Et non leurs vers tant seulement : / Mais bien tu joings à leur science, / Leur innocente conscience, / Et leurs vertus esgalement ». (Lm III p. 99, v. 13-18).

départ de la princesse remet en question la présence à la cour de cette même poésie qui depuis une décennie s'était conçue comme la voix de l'humanisme :

Pasteurs français, n'enflez plus les musettes,
D'orénavant elles seront muettes
Car dedans l'air leur chant évanouy,
Comme il souloyt, ne sera plus ouy.
Si m'en croyez, allons en Arcadie. (v. 224-227)

L'Arcadie désigne ici la Savoie qui, de lieu inhospitalier, bénéficie sous l'influence de Marguerite d'un printemps miraculeux :

[...]les roses s'esclourontEt de laict doux les fontaines courront,
Les chesnes durs suront la liqueur rousse
Du miel espez, et la manne tresdouce
Sur les sommets des arbres s'assira
Et sur le tronc le beau liz fleurira. (v. 253-258)

C'est bien l'image de l'âge d'or qu'on retrouve dans ce printemps idyllique, mais, pour reprendre l'expression de N. Dauvois, c'est sa « version dysphorique » en lieu et place de la version « euphorique » de 1549⁵⁵. Ce printemps n'a aucun accomplissement dans l'histoire, ce n'est pas ni un avènement, ni la restauration historique d'un idéal ancien : il manque pour cela dans le texte des marques temporelles de réitération (préfixe « re », des adverbes comme « derechef », tels qu'on les trouvait dans l'*Avant-Entrée* de 1549). Appliqué désormais non pas à la France, mais à la Savoie, le lieu pastoral prend alors une nouvelle valeur, celui de lieu hors de l'histoire, mythique, intemporel.

Dans le *Discours* au duc, Ronsard, tout en déplorant les infortunes passées du prince, dresse de la Savoie l'image d'une province dénuée de toute souveraineté : prise entre l'Empire et la France, impliquée malgré elle dans les luttes de pouvoir sans réussir à y jouer un véritable rôle, l'histoire de la Savoie se confond avec celle de ses annexions et de ses sujétions. D'abord absorbée par le royaume de France, puis devenue vassale de l'Espagne, c'est la terre d'un prince réduit à « obéir » (v. 101), à demeurer oisif (v. 106), duché d'un héros sans destin en dépit de toute sa « vertu ». En affirmant son désir de suivre Marguerite et de se faire « Savoysien en lieu de Vandomois », Ronsard déplace la poésie en Arcadie, à l'écart de l'histoire, renonçant par là même à être le prophète de la monarchie universelle des Valois. Significativement, lorsque le berger s'adresse à sa muse pour lui faire ses adieux, il s'agit de Clio (v. 219) : le poète envisage bien une sortie hors de l'Histoire et de l'espace politique où se jouait l'épopée de la monarchie et l'avenir de la poésie.

La Savoie est un lieu où on parlera français (v. 261 : « les rochers apprendront notre langue ») autour de Marguerite. Rien à voir cependant avec l'impérialisme linguistique

⁵⁵ N. Dauvois, *Mnémosyne*, op. cit., p. 130.

indissociable du projet poétique de la Pléiade⁵⁶. Ce n'est pas la Savoie comme espace à conquérir qui est envisagée : l'implantation du français se conçoit dans le cadre d'un réseau des poètes qui va se reconstituer autour de leur protectrice. La « fête ordonnée » (v. 264) que les bergers voueront là-bas à Marguerite est l'esquisse métaphorique d'un cénacle, restreint, hors de tout ancrage politique, détaché de tout programme monarchique. La poésie ressemble moins à un culte qu'à un jeu, moins à une liturgie politique qu'à un divertissement princier et raffiné :

Tous les pasteurs au retour de l'année,
Lui dedieront une feste ordonnée,
Feront des veus, et donneront le pris
A qui sera de chanter mieux appris (v. 263-266)

Le concours entre bergers, *topos* de la pastorale, renvoie à un univers d'*otium* lettré. C'est une version très modeste de l'émulation, dépourvue de toute pensée de la gloire et de l'éternité. Exilé autour de Marguerite, le groupe des poètes se refonde sur un idéal académique se substituant à une utopie politique et culturelle⁵⁷. Les « pastoureux » convoqués par Ronsard évoquent un petit cercle de lettrés patronnés par un protecteur privé. Cette académie arcadienne, loin de la cour, renonce à une ordre dans lequel le prince et le poète étaient dotés d'une place analogue, celle de dépositaire d'une mission et de médiateur entre le ciel et la terre, dans une France comprise à la fois comme une étape essentielle du grand mouvement historique de la *translatio*, et comme le creuset incontournable d'un syncrétisme spirituel et d'un universalisme politique.

Le *Chant Pastoral* reprend ainsi une tentation déjà exprimée au cours de la décennie écoulée : celle d'une scission entre les poètes et la cour, d'une coupure entre le lieu de la

⁵⁶ Ronsard le résume ainsi dans l'*Art poétique français* en 1565 : « car les Princes ne doivent être moins curieux d'agrandir les bornes de leur empire, que d'étendre leur langage par toutes nations : mais aujourd'hui pour ce que notre France n'obéit qu'à un seul Roi, nous sommes contraints si nous voulons parvenir à quelque honneur, de parler son langage, autrement notre labeur, tant fût-il honorable et parfait, serait estimé peu de chose, ou (peut-être) totalement méprisé ». (Ed. Goyet p. 435)

⁵⁷ Certes, F. Yates a bien montré que l'Académie dirigée par Baif nourrissait des ambitions morales indissociables d'un projet politique de concorde pour le royaume. Mais cet aspect de l'académisme français ne se développa que plus tard, sous Charles IX, aux alentours de 1570 (date à laquelle furent publiés les statuts de ce qui était véritablement une institution royale). Voir *Les Académies en France au XVI^e siècle*, traduit de l'anglais par T. Chaucheyras, Paris, PUF, 1996. Sur les enjeux politiques de l'académie à l'époque de Charles IX, dans une visée de pacification : voir p. 91-92 : « La question de l'« union de la poésie et de la musique », et du pouvoir spirituel en résultant, ne pouvait demeurer une préoccupation purement « académique », un espace protégé que poètes et musiciens auraient exploré dans une bienheureuse tranquillité en tournant le dos aux souffrances du moment. La poésie de la Pléiade et les chansonnettes mesurées « profanes » de l'Académie peuvent paraître se complaire dans un univers de mythes antiques ou de romance pétrarquaisante, bien éloigné des cruelles réalités de l'époque : mais du moment où cette poésie musicale se transporte dans la sphère plus explicitement religieuse de la psalmodie, elle s'installe au cœur même du conflit, et en devient un facteur à part entière ». Sous Henri III, l'académie devint plus nettement encore un foyer royaliste et contre-réformiste, mais en déplaçant la réflexion sur un terrain plus moral, avec des débats aristotéliens sur les vertus du souverain et les critères d'une juste monarchie (chap. VI, p. 162-165 plus particulièrement).

poésie et le lieu du pouvoir, d'une rupture avec la vie active des Grands suite à un constat de brutalité incompatible avec la recherche contemplative des poètes. C'est ainsi que, dans les *Isles fortunées*, poème dédié à Muret en 1553, Ronsard encourage ses congénères à « abandonner le terroir paternel / Pour vivre ailleurs en repos éternel / [...] / Loin de l'Europe, et loin de ses combats » (v. 83-84) :

Parton, Muret, allons chercher ailleurs
Un ciel meilleur, et autres champs meilleurs :
Laissons, Muret, aux tigres effroyables
Et aux lions ces terres misérables (Lm V, p. 177, v. 39-42).

Le cadre idyllique des *Isles* marque la rupture entre le poétique et le politique, le renoncement de la poésie à déchiffrer la « prose du monde »⁵⁸ pour y dévoiler la place essentielle de la monarchie. De même, le mythe de l'enlèvement de la pucelle est à la fois l'annulation du schéma historique de la *translatio*, mais aussi l'antithèse de la chaîne aimantée qui, dans l'ode V, 8, relie les hommes à Jupiter par une transmission de l'esprit *via* Apollon, les Muses et les Poètes.

Les mythes enchâssés dans les grands poèmes lyriques des années 1550 mettent tous en scène l'idée d'une continuité restaurée, d'une rénovation spirituelle profonde. Ils pensent l'histoire en termes de cohérence, de déplacement et de réitération, que ce soit dans l'espace, de Troie (ou Rome) à Paris, ou dans le temps, depuis un âge d'or mythique jusqu'à l'époque présente. Cette continuité se concrétise en la personne du destinataire lyrique. L'ode « A Michel de L'Hospital » montre le chancelier en guide des Muses, rétablissant dans l'espace français un savoir immémorial hérité de l'Antiquité après l'interruption causée par l'ignorance médiévale. L'« Hymne de la Justice » fait revenir la Vierge Astrée sur la terre à l'intérieur du corps du cardinal de Lorraine ; ce dernier est le verbe de la loi devenu chair pour rappeler au Roi qu'il est le relais de la volonté divine dans son royaume. Dans les deux cas, cette incarnation fait du destinataire le médiateur de la grâce divine, l'agent d'une concordance entre le ciel et la terre. Dans l'épithalame, tout exprime au contraire une solution de continuité. Ronsard reprend très exactement le modèle qui lui a permis de chanter l'espoir d'une restauration, il réutilise la structure d'enchâssement qui lui servait à introduire l'utopie d'une société régénérée par une monarchie sensible aux problématiques humanistes. Mais il le retourne pour exprimer l'idée inverse. Henri II, descendant de Francus, prolongeait l'épopée troyenne, tandis que Michel de L'Hospital avait ramené la poésie en France : Marguerite

⁵⁸ M. Foucault, *Les Mots et les choses* : l'expression de la « prose du monde » résume la conception, par les hommes de la Renaissance, d'un *cosmos* organisé comme un ensemble de signes qu'il importe de décrypter à la lumière de tout un système de similitudes et d'équivalences qui permettent de rapprocher et connecter les différents niveaux : le ciel, la nature, la *polis*, l'être humain.

l'emporte définitivement avec elle et la décentre vers la Savoie, terre hors de l'Histoire et sans épopée possible.

Le doute quant à la place conférée à la poésie dans un cadre politique se retrouve bien des années après, à la fin de la vie de Ronsard. Publié dans le *Bocage royal*⁵⁹, le dialogue des « Muses délogées » montre les neuf sœurs dans une situation de déroute et de désordre totalement opposée à la courbe harmonieuse de leur vol et de leur nage dans l'ode « A Michel de l'Hospital ». Ronsard évoque à travers leurs paroles les liens rêvés (et perdus) entre le savoir et le pouvoir, les arts et la politique, convergeant au service d'une même entreprise civilisatrice et humaniste :

Grèce est nostre pays, Mémoire est notre mere.
Au temps que les mortels craignoient les Deïtez
Ils bastirent pour nous et temples et citez :
[...]
Notre mestier estoit d'honorer les grands Rois,
De rendre venerable et le peuple et les lois,
Faire que la vertu du monde fust aimée,
Et forcer le trespas par longue renommée :
D'une flame divine allumer les esprits,
Avoir d'un cueur hautain le vulgaire à mespris,
Ne priser que l'honneur et la gloire cherchée,
Et tousjours dans le ciel avoir l'ame attachée.

Le poète qui croise le chemin de ces muses est marqué par une mélancolie que suggère, comme en 1559, la couleur grise des cheveux dénotée par la comparaison avec le plumage des grues (v. 18). Sa position de retrait, qui est davantage une disgrâce qu'une retraite volontaire, signe la fin d'un rôle de médiation entre les grands et les hommes :

J'ay peu de cognoissance à sa grandeur royale (v. 138)
[...]
Je n'oze l'aborder, je crains sa Majesté. (v. 147)

On est bien loin de l'insolente apostrophe du poète tutoyant son roi, capable de conférer à la monarchie son plus vif éclat et son plus beau destin ; loin également de la solennité du prêtre décidant de consacrer le règne d'Henri II « comme un qui prend une coupe ». Ici la mélancolie du poète âgé rejoint, finalement, celle du prince retiré dans son cabinet et accablé par le poids de sa charge⁶⁰, à l'opposé du héros triomphant des entrées royales et des poèmes à tonalité épique.

⁵⁹ Lm XVIII, p. 88.

⁶⁰ C'est un Prince qui n'aime un vulgaire propos,
Et qui ne veut souffrir qu'on trouble son repos,
Empesché tous les jours aux choses d'importance,
Soustenant presque seul tout le faix de sa France,
Meditant comme il doit son peuple gouverner
Et faire dessous luy l'âge d'or retourner (v. 139-144)

III. L'avenir incertain du lyrisme de célébration

1. Du lieu prophétique au lieu élégiaque

La Seine dans la *Prosphonématique* chez Du Bellay, Cassandre dans l'*Ode de la Paix*, mais aussi Jupiter et les Muses dans l'ode « A Michel de L'Hospital », toutes ces figures font de la France un territoire où résonnent des voix numineuses, un espace empli par le charisme du monarque : « Mais le vide de l'univers / Est plein de ta gloire éternelle / Qui fait flamber ton père en elle / Pour avoir tant aimé les vers » (*Ode de la Paix*, v. 483-486). Associé au principe de la *translatio*, l'idéal impérial qui anime la monarchie française consiste à investir le monde de la présence royale (la devise *donec totum impleat orbem* va dans ce sens). Tel est l'objet de la révélation de la Seine au Roi dans la *Prosphonématique* de Du Bellay, ou de Cassandre à Francus dans l'*Ode de la Paix*. L'imaginaire de la *translatio* implique une plénitude à laquelle le *Chant pastoral* oppose l'image du territoire vidé de la présence tutélaire de Marguerite : « Tous nos champs ne sont plus habitez / Comme ils soulouyent de saintes deitez ». Aux berges de la Seine qui résonnent des voix de ses nymphes dans la *Prosphonématique*, Ronsard substitue les bords désormais silencieux de la source sacrée :

[...] à la parfin la Nymphé il [le duc] emmena
Tant seulement j'en entendis la voix
Evanouye au milieu de ces bois. (v. 162-166)

L'enjambement accentue l'événement inquiétant que constitue ce silence brutal. Le *Chant* est ponctué par un « refrain », celui de la carole, reprise avant et après l'apparition de Marguerite. Ce motif retourne une image qui désigne un lieu saturé par la divinité⁶¹, propice à la parole inspirée, pour en faire le d'une spoliation, d'une désolation et d'un silence :

Plus ne verrez saulter parmi les préés
Ni les Sylvans, ni les Muses sacrées (v. 59-60)
[...]
A ton depart les gentilles Nayades,
Faunes, Sylvains, Satyres et Dryades,
Pans, deitez de ces antres reclus,
Sont disparus, et n'apparaissent plus (v. 179-182)

Cette reprise, marquée par une tournure négative⁶², dit le délitement d'un monde, la décomposition d'un lieu, son évidement. La ronde parfaite devient « sarabande de dérouté,

⁶¹ Voir par exemple dans l'ode « A Michel de L'Hospital », v. 563-569 :
[...] et les Sœurs compaignes

accordée à l'inquiétude des poètes parisiens. » Elle fonctionne comme une « prétéition » symbolisant « la vie exaltante qui va se retirer des lieux que Marguerite ne favorisera plus de son mécénat »⁶³.

L'image du lieu vide est indissociable d'un questionnement réflexif de la part du poète sur la forme, la légitimité et la réception de sa parole. Dès 1550, Du Bellay place à la fin du *Recueil de poésie*, symétriquement aux voix de la *Prosphonématique*, le dialogue d'un amoureux et Echo : la femme aimée s'est dérobée et seule Echo répond aux appels de l'amant, donnant l'image d'une poésie autotélique, sans autre objet qu'elle-même, réduite à une virtuosité ludique et à une mélancolie narcissique. Dans une tonalité plus grave que la pièce précédente, le sonnet 9 des *Regrets*, « France mère des arts », se conclut sur ces vers :

Que ne me répons-tu maintenant, ô cruelle ?
France, France, répons à ma triste querelle
Mais nul, sinon Echo, ne répond à ma voix.

De manière très proche, le berger de Ronsard parle seul et sa voix se perd dans le silence puisqu' « Echo se tait » (v. 196). Les pasteurs auxquels il s'adresse sont absents. Sa plainte ne se répercute que dans le cri jeté par la « Nymphé en peine » (v. 68) au moment de son rapt. Nul duo d'adieu cependant car les deux voix se croisent sans se rencontrer. Il n'y a plus d'échange lyrique : « Plus tu n'auras ce plaisir d'ouïr dire / La belle Nymphé a fait cas de tes chants ».

L'interrogation sur le statut de la voix lyrique s'accompagne, dans le *Chant pastoral*, d'une redéfinition du lieu prophétique de l'antre ou du rocher écarté : « Plus les rochers ni les antres rustiques / Ne seront *pleins* de fureurs poétiques » (v. 195). Ce lieu, normalement assigné à l'inspiration, change de vocation pour, de lieu sacré où le poète rencontre la divinité, devenir le lieu élégiaque où s'exprime sa mélancolie :

[...] je me perdois es bois
Seul à part moy sauvage et solitaire,
Loing des Seigneurs, des Rois, & du vulgaire.
Plus me plaisoit *un rocher bien pointu*,
Un antre creux, de mousse revestu,
Un long destour d'une seule vallée
Un vif surjon d'une onde reculée.

La nuit s'apparoissoient à eux [les« poètes divins »] :
Et loing sus les eaux solitaires,
Carollant en rond dans les prez,
Les promovoyent Prestres sacrez
Et leur aprenoient les mysteres.

La carole est un avatar de la danse des Grâces, dont la symbolique complexe, liée à la dialectique stoïcienne du bienfait, est commentée par E. Wind dans *Mystères païens*, *op. cit.*, chap. 2 et 3.

⁶² Cette tournure est emblématique du *Chant pastoral* dans son entier : on la retrouve v. 59-63, 71, 76, 86, 195-197, 212, 226.

⁶³ G. Demerson, *La Mythologie classique*, *op. cit.*, p. 555.

Lorsque Ronsard, trois ans après, dans une élégie à Marie Stuart, personnifie sa voix endeuillée, il reprend très exactement le paysage décrit au début du *Chant pastoral* :

Sus Elégie en noir habit vestue,
Monte au plus haut d'une *roche poinctue*,
Cherche les bois des hommes *separez*,
Fuy-ten aux lieux qui sont plus esgarez,
Et en *pleurant* à l'entour des rivières,
Raconte aux vents que je *perdy* n'agueres
Une Maistresse une perle de pris,
Et une fleur la fleur des bons esprits,
Une divine et rare Marguerite,
Qui pour la France en la Savoye habite,
Et maintenant une Royne je *pers*,
Qui fut l'honneur de France et de mes vers⁶⁴.

L'allusion au *Chant pastoral* de 1559 est explicite. Par le chiasme (« je perdy n'agueres... et maintenant je pers »), Ronsard rapproche les deux départs, celui de Marguerite et celui de Marie Stuart, repartie en Ecosse après la mort de son époux François II. Ces deux princesses deviennent des figures qui anticipent sur les « Muses délogées » et manifestent la déroute de l'humanisme à la cour. Ronsard met en avant la similitude qui unit paradoxalement le mariage de Marguerite en juillet 1559 et le veuvage de Marie en 1561. Les échos entre ses deux pièces déplorant le départ d'une princesse protectrice des lettres contribuent à infléchir l'image de la monarchie : non plus providentielle mais maudite⁶⁵, non plus glorieuse mais endeuillée. Ainsi la poésie lyrique n'accompagne plus le cortège triomphal d'un héros, mais un enlèvement d'une muse ou le bannissement de Marie Stuart, devenue dans l'élégie dite « élégie en blanc », une figure pré-racinienne de la « tristesse majestueuse » :

Lorsque pensive, et baignant vostre sein
Du beau crystal de vos larmes roulées
Triste marchiez par les longues allées
Du grand jardin de ce royal Chasteau
Qui prend son nom de la source d'une eau. (Lm. XIV p. 153 v. 28-32)

⁶⁴ *Elégie sur le départ de la Royne d'Escosse*, 1561, publié en 1564 dans le *Recueil des Nouvelles Poésies*, puis dans la section *Elégies* des *Œuvres* et enfin dans celle des *Poèmes*. Lm t. XII, p. 193-199, v. 103-114.

⁶⁵ Dans une autre élégie à Marie Stuart (Lm. XII p. 277 « Le jour que votre voile »), Ronsard va jusqu'à douter de l'idée selon laquelle le destin de la monarchie est sous-tendu par la Providence, pour introduire l'hypothèse d'une fortune aveugle, avant de s'en dédire pour mieux accuser la Providence :

Hà que bien peu s'en faut que rempli de fureur,
Voyant vostre destin, je ne tombe en l'erreur
De ceux qui ont pensé qu'au plaisir de Fortune
Ce monde fut conduit sans prevoyance aucune.
Ciel ingrat et cruel, je te pri' respons moy,
Respons je te suppli que te fist nostre Roy,
Auquel si jeune d'ans tu as tranché la vie ?
Que t'a fait son espouse, à qui la palle envie
A desrobé des mains le Sceptre si soudain,
Pour veufve l'envoyer en son pais lointain. (v. 53-61)

Le nom de Fontainebleau, qui faisait l'objet de légendes étiologiques sur le chien du roi chasseur ou sur la présence enchanteresse d'une nymphe, est ici mis en relation avec les larmes d'une reine. En 1552, la publication conjointe du *Cinquiesme Livre des Odes* et des *Amours* accordait aux figures féminines, muses, prophétesses et princesses, une place essentielle, qui contrebalançait la veine héroïque et conquérante : c'était par la grâce des femmes qu'il était permis d'espérer voir aboutir le rêve culturel d'une monarchie protectrice des arts, et d'une poésie inscrite dans la cité. Au tournant de la décennie 1560, c'est par la « disgrâce » de Marguerite et de Marie que se dit l'interruption des rêveries héroïques sur la monarchie française, de la vision conquérante et polémique d'une poésie qui mène un combat contre l'ignorance et œuvre au développement de l'humanisme. L'ode et l'hymne, formes festives de célébration, de communion collective autour des valeurs et des figures qui les incarnent, semblent ne plus être d'actualité à partir de 1559.

2. L'élégie comme nouvelle forme de la poésie d'adresse aux Grands

Alors qu'en 1560, le *Chant pastoral à Madame Marguerite* jouxtait encore le *Discours au duc de Savoie* dans le premier livre de la section des *Poèmes*, très vite Ronsard les a dissociés, rompant le lien circonstanciel qui les avait réunis lors de leur première publication dans une même plaquette⁶⁶. En 1567, le *Chant* figure aux côtés des pièces dédiées à Marie Stuart dans la nouvelle section des *Œuvres*, celle des *Elégies*⁶⁷. L'auteur rattache ainsi l'épithalame de Marguerite au « cycle de Marie Stuart » plutôt qu'au contexte des mariages de 1558-1559. Ce choix éditorial, en rapprochant les deux princesses « perdues », s'inscrit aussi dans une

⁶⁶ Le *Discours*, quant à lui, rejoint le *Bocage royal* de 1584, qui est dédié à Henri III mais rassemble des pièces diverses adressées à différentes époques à des rois et des princes, français et européens. Ainsi, le discours au duc de Savoie intervient après deux pièces dédiées à Elizabeth d'Angleterre et, malgré le saut géographique et dynastique, il s'enchaîne très bien avec la seconde de ces pièces que conclut une sentence sur l'instabilité du sort des grands. Le discours à Philibert commence par un rappel de la soumission des princes aux caprices de la fortune et cette récurrence thématique, dans la section de 1584, confirme la subordination du propos encomiastique à une visée morale, critique et historique. Déjà très nette dans le discours au duc en 1559, elle fera ensuite la spécificité du *Bocage* dans son ensemble : Yvonne Bellenger souligne que derrière le monument officiel à la gloire du roi Henri III peut se lire en filigrane un discours désabusé sur la souveraineté, où l'éloge courtois laisse place à la réflexion critique et à la comparaison historique avec les prédécesseurs français ou les homologues européens d'Henri III. (« L'organisation du *Bocage Royal* de 1584 », in *Ronsard en son IV^e centenaire*, Tome 1 p. 61-71).

⁶⁷ A partir de 1578, le *Chant pastoral* est intégré dans la section des *Eglogues*, nouvellement créée à la suite des *Elégies*. Le nouveau classement, vingt après la publication initiale, privilégie, plutôt que la teneur personnelle et endeuillée du propos, le cadre pastoral de l'énonciation. Les autres pièces des *Eglogues* sont toutes en lien avec des festivités royales et mettent en scène, sous des noms de bergers, des grands du royaume ou des poètes qui les chantent. Néanmoins, ce rattachement tardif témoigne du caractère marginal de ce chant par rapport à l'ensemble de la célébration de registre bucolique.

recherche générique qui trouve dans les remaniements successifs des *Œuvres* un laboratoire privilégié⁶⁸. L'association de Marie Stuart et Marguerite de France dans une même section fait ressortir la complémentarité de l'élégie et de la pastorale ; cette complémentarité se fonde sur l'un des registres communs à l'un et l'autre genre : le deuil, constitutif de l'élégie, et simplement conjoncturel dans la pastorale⁶⁹. L'élégie le met en forme dans un cadre personnel, la pastorale dans un cadre polyphonique et collectif. Dans les pièces dédiées à Marie Stuart⁷⁰, Ronsard ramène l'élégie à ses origines antiques et plus particulièrement ovidiennes : « chant des pleurs », l'élégie est liée à une situation d'énonciation marquée par la séparation et l'exil. Cette voie est déjà expérimentée dans le *Chant pastoral* de 1559, où il se sert du registre élégiaque pour s'adresser à sa protectrice et représenter la séparation entre le poète et le pouvoir, la suspension de l'échange lyrique et de la rénovation culturelle qu'il sous-tend. Dans ce poème, l'inspiration poétique ne naît plus de la plénitude d'un *furor*, mais d'une plainte. Ce n'est pas une poésie du *calor* et du désir, mais du *desiderium* et du manque. L'*Ode de la Paix* et l'ode « A Michel de L'Hospital » développaient une conception de la poésie comme une voix d'essence supérieure, habilitée à s'adresser au roi pour énoncer les grands principes de son action. Le poète et son destinataire étaient retranchés de l'humanité ordinaire dans le même espace d'exception. Dans l'élégie, la parole qui doit franchir la barrière d'une absence pour rejoindre son destinataire⁷¹. Cette parole endeuillée, proférée sous

⁶⁸ Cet aspect des éditions collectives fait l'objet d'un article de Michel Simonin, « Ronsard et la poétique des Œuvres », dans *Ronsard en son IV^e centenaire*, tome 1, p. 47-59 : « Territoire défendu, les Œuvres favorisent la mise au point de nouveaux genres, même si telle n'était pas leur vocation primitive ».

⁶⁹ Voir Sébillot *APF* II, 12, « De la déploration et de la complainte » : « Complaintes et déplorations sembleraient être comprises sous l'élégie, qui ne les sonderait au vif. Car l'élégie proprement veut dire complainte ». Peletier rappelle que « la première matière de l'Élégie fut choses tristes : comme lamentations, déplorations sur les morts, doléances des cas piteux » (*AP* II, 6). Quant à la pastorale, comme le souligne L. Giavarini dans *La Distance pastorale* p. 33, « tout un versant de la production bucolique est consacré à dire l'événement qui rassemble le prince et son peuple ou qui pleure leur séparation – naissance, mariages, deuils-impliquant le locuteur dans l'effusion d'un affect ». C'est dans cet esprit, celui de la séparation, que Marot compose *l'Eglogue sur le trespas de ma Dame Loyse de Savoie* en 1531.

⁷⁰ Outre l'élégie « en blanc », publiée dans la section *Élégies* en 1567 mais certainement antérieure, d'après Laumonier, à 1565, les pièces dédiées à l'éphémère reine de France sont publiées en 1563 dans le *Recueil des Nouvelles Poësies* : l'*Élégie sur le départ de la Roynne d'Escosse* parut à Lyon sous la forme d'une plaquette anonyme en 1561 (Lm. XII p. 193-199) ; elle récapitule une existence tourmentée par les coups de la fortune. Elle succède à une élégie dédiée « A H. L'Huillier, Seigneur de Maisonfleur », poète apprécié de Marie Stuart, dans la personne duquel Ronsard trouve un confident privilégié de ses inquiétudes causées par le départ de la princesse (« Si nous perdons, L'Huillier, cette belle princesse », p. 189). Enfin, une élégie « A la Roynne d'Escosse » revient encore une fois sur le retour de Marie Stuart dans son royaume d'origine : « Le jour que vostre voyle aux vagues se courba » (Lm XII p. 277-281).

⁷¹ Voir la thèse d'A. Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'Élégie romaine*, Paris, Klincksieck, 1991. Elle explique qu'Ovide, revenant aux origines grecques de l'élégie qui était un chant funèbre, spécialise l'élégie dans la *querela*, la plainte, et en fait une parole de l'absence dont le lieu-clé est le *limen* ou seuil, qui spatialise la notion de *discidium*, c'est-à-dire le déchirement ou la séparation. Cette séparation peut être celle de l'éloignement amoureux (les *Héroïdes*) ou de l'exil politique (les *Tristes*).

le sceau de l'exil, dit la fin d'une communication privilégiée et le retour du poète parmi les « loups », la brutalité, le vulgaire et l'ignorance⁷².

Ronsard avait déjà écrit des élégies au début de sa carrière, mais l'usage qu'il en fait au début des années 1560 subit une nette réorientation dont témoignent les pièces rassemblées dans le recueil de 1567. Associées à la poésie amoureuse, les élégies constituaient jusque-là une alternative aux sonnets, dans une veine plus légère et une forme plus souple ; dans le cas où elles étaient adressées à des personnalités autres que les maîtresses du poète, elles fonctionnaient comme des épîtres offrant une plus grande liberté de ton qu'une ode⁷³. A l'époque, l'élégie se définit d'ailleurs comme un genre voisin de l'épître, c'est-à-dire essentiellement un discours personnellement adressé⁷⁴. A partir des années 1560, les choses évoluent : l'élégie-épître, auparavant marginale, remplace l'ode et à l'hymne comme forme de l'adresse aux Grands :

L'élégie va progressivement se constituer comme genre non plus par opposition à l'ode et à l'hymne auquel elle tendra à se substituer mais aux discours et à l'épopée dans une entreprise menée parallèlement à celle de l'églogue⁷⁵.

Détachée de la veine amoureuse à laquelle Ronsard l'avait employée et à laquelle elle retournera spécifiquement dans le recueil de 1584, elle marque un rétrécissement énonciatif de l'adresse aux grands. L'élégie, telle qu'elle se dessine dans le *Chant pastoral* de 1559, telle qu'elle se développe dans les pièces dédiées à Marie Stuart, déplace l'adresse aux Grands dans un cadre plus personnel, moins solennel ; elle en fait une parole de méditation davantage que de consécration, un dialogue intime plutôt qu'une apothéose publique, un regret plus qu'un éloge. En infléchissant le lyrisme vers l'élégie, Ronsard renonce aux grands cérémoniaux de l'ode et de l'hymne qui consacraient un lieu pour instaurer une liturgie et célébrer un mystère. La parole poétique, ramenée à l'élégie et à l'épître, n'est plus une voix qui résonne d'en haut, médiatrice d'une transcendance, mais une parole dans l'intimité des consciences, éloignée de l'imaginaire du sonneur de gloire et de l'horizon épique du lyrisme.

⁷² La même année, dans le *Second Livre des Meslanges* (Lm. X), Ronsard dédie deux pièces d'une tonalité élégiaque à Odet de Châtillon : une « élégie » (p. 5-15) et une « Complainte contre Fortune ». La thématique de la fortune est un aspect qui rapproche ces pièces de celles qui concernent Marie Stuart par la suite. L'élégie n'est pas seulement déploration d'un exil : elle est aussi liée à une méditation sur la contingence, là où l'ode et l'hymne cherchaient à révéler une providence. La fortune est aussi le fil conducteur du *Discours* dédié à Philibert, voir *supra* note 64.

⁷³ Voir N. Dauvois, « L'élégie ronsardienne, essai de définition d'un genre », dans *Ronsard en son IV^e centenaire*, *op. cit.*, t. II, p. 33-46.

⁷⁴ Sébillet en 1548 et Peletier en 1555 traitent des deux genres dans un même chapitre.

⁷⁵ Voir N. Dauvois, *art. cit.*, p. 37.

3. D'une paix à l'autre, d'un hymne à l'autre : vers une désacralisation de l'éloge lyrique

Deux textes, parus à la même période que le *Chant* et dans le même contexte (la signature du traité de Cateau-Cambrésis) viennent confirmer l'évolution du lyrisme ronsardien : *L'Hymne de tresillustre Prince Charles Cardinal de Lorraine*, et *La Paix au Roy par P. de Ronsard Vandomois*. Leurs titres incitent à les lire en regard avec les deux grandes pièces encomiastiques de la décennie écoulée, l'« Hymne de la Justice, au Cardinal de Lorraine », et l'*Ode de la paix*. Ces deux pièces présentaient la même structure à enchâssement qui permettait d'inscrire le dédicataire dans une fiction mythologique, faisant de lui le descendant d'une lignée de héros ou l'envoyé providentiel de la justice divine. En 1559, cette structure a complètement disparu de l'un et l'autre texte.

*La Paix*⁷⁶ reprend le sujet de 1550 mais abandonne la forme de l'ode. Le connétable de Montmorency, qui était en quelque sorte le co-dédicataire de l'ode de 1550 et s'intégrait, en tant que négociateur de la paix, dans la grande fresque où le règne d'Henri II participait d'une grande histoire cosmique, fait ici l'objet d'une courte pièce annexe qui célèbre son retour de captivité⁷⁷. La fragmentation de la plaquette de 1559 est donc très éloignée de l'unité complexe qui se déployait dans celle de 1550. On retrouve pourtant le mythe de la paix ordonnatrice du monde⁷⁸, mais dépourvu de toute extension épique et radicalement séparé du présent de l'énonciation encomiastique :

D'une si belle Paix je veux chanter merveille,
S'il vous plaist me prester vostre Royale oreille
Et qu'entre vos pensers mes vers puissent entrer,
Et de vostre faveur le bon heur raconter. (Lm IX p. 106-107, v. 49-52)

Nulle révélation ici, tout au plus un apologue, une fiction édifiante susceptible de distraire le roi à ses moments perdus. La simplicité est recherchée à travers une structure entièrement binaire, sous la forme d'un diptyque : la paix et la guerre sont les moyens que Dieu utilise pour punir ou récompenser les peuples et leurs souverains :

Quand les pechez d'un peuple, ou les fautes d'un Roy
En rompant toute honte ont violé la Loy,
Et le sang innocent la vengeance demande,
Le grand Dieu tout puissant à ses Anges commande
Descheiner le Discord [...] (v. 79-83)

⁷⁶ Lm IX p. 103-116.

⁷⁷ Lm IX p. 117-123 (« La bienvenue de Monseigneur le Connestable, Au Reverendissime Cardinal de Chastillon, son Nepveu, par P. de Ronsard »).

⁷⁸ V. 53-78 : Avant l'ingenieuse ordonnance du monde,
Le feu, l'air et la terre, et l'enfleure de l'onde
Estoyent dans un monceau confusement enclos.

Mais au peuple réduit, qui reconnoist sa faute,
Qui creint de l'Eternel la puissance treshaute,
Il lui donne la Paix, et le rend plus heureux
Que jamais le Discord ne le fist malheureux (v. 136-140)

Le tableau antithétique de la guerre et de la paix n'a plus rien à voir avec la vision globale d'une histoire universelle fondée sur la dialectique de la paix et de la guerre. Le monde n'est plus orienté vers un *aevum* dont la guerre, menée par le roi, était le mode d'accomplissement qui devait conduire à la paix. Il est sujet à une alternance d'une régularité toute fatale. La paix est une période heureuse, mais provisoire, entre deux déchaînements de violence. Les combats décrits, loin de toute forme de prouesse, se résument d'ailleurs à une désolation généralisée, une succession d'exactions. Il n'y a pas de héros dans ce tableau de la guerre, mais seulement des silhouettes interchangeable et anonymes, celles des rois, des combattants et des victimes. On ne trouve aucune vision épique dans laquelle l'homme, à l'intérieur d'un projet divin, puisse affirmer sa gloire propre et faire valoir ses qualités, sa *vertu*. La gloire a déserté le texte, sous sa forme personnelle ou collective. Toute notion d'Empire a disparu.

L'heure n'est plus, comme aux débuts de règne, aux annonces exaltées : il convient plutôt de tirer un bilan qui renonce à lire toute forme de *telos* à l'œuvre dans le règne d'Henri :

Sire, quiconque soit qui fera vostre histoire,
Honorant vostre nom d'éternelle mémoire,
[...]
Dira, depuis le jour que nostre Roy vous fustes,
Et le sceptre François dans la main vous receutes,
Que vous n'avez cessé en guerre avoir vescu,
Maintenant le veinqueur, maintenant le veincu. (v. 1-8)

Le roi n'a pas de destin propre (tantôt vainqueur, tantôt vaincu), il est soumis à la fortune. Parallèlement, il est frappant de constater que Ronsard n'opère aucune projection éclatante de son nom dans le poème. Comme le roi, il semble dépourvu de destinée propre et de gloire personnelle : « Sire, *quiconque soit* qui fera vostre histoire ». Le « quiconque » sert de sujet au verbe « dira » qui relance à plusieurs reprises l'énonciation du poème, et Ronsard ne s'en démarque pas. La distinction historien/ poète ne semble plus opérer ici, puisque c'est précisément la possibilité d'une vision surplombante qui est en question. Ronsard n'emprunte pas la voix du mythe pour parler au roi, mais celle de l'historien moraliste qui dégage des événements non pas un sens supérieur mais des leçons de sagesse et d'humilité⁷⁹ :

⁷⁹ D'après J. Céard (*La Nature et les prodiges, op. cit.*, p. 213), cette pièce est même un poème de reproche. « Le roi a trop aimé la guerre ». Un trouble menace l'ordre du monde alors que l'ode de 1550 chantait la naissance d'un monde ordonné. Les nombreuses allusions à des événements climatiques contemporains, dans le tableau du Discord, ainsi que l'emploi du pronom « nous » (v. 85-86 : « Mais avant sa venue, en cent mille presages, / Le

Sire, je vous supply de croire qu'il vaut mieux
 Se contenter du sien, que d'estre ambitieux
 De sur le bien d'autrui. (v. 201-205)
 [...]

 Que souhaitez vous plus ? la Fortune est muable
 Vous avez fait de vous meinte preuve honorable.
 Il suffist, il suffist, il est temps desormais
 Fouller la guerre aux pieds, et n'en parler jamais.
 Pensez vous estre Dieu, l'honneur du monde passe,
 Il faut un jour mourir quelque chose qu'on face,
 Et apres vostre mort, fussiez vous Empereur,
 Vous ne serez non plus qu'un simple laboureur. (v. 229-236)

On est très loin du *Donec totum impleat orbem* des Valois qui concurrençait la *Plus oultre* de Charles Quint, très loin aussi de toute image d'apothéose. Le *topos* du roi-laboureur s'oppose explicitement à l'idée d'une divinisation des souverains et à leur image impériale. L'insolent tête-à-tête du roi et du poète en 1550 se résout ici dans un *on* généralisant qui les ramène tous deux à leur simple condition de mortel.

L'Hymne du Cardinal est lui aussi l'occasion d'un bilan, très longuement développé. Le texte se présente toujours comme un hymne mais le choix effectué par Ronsard pour structurer l'éloge est tout autre que celui de 1555 : au lieu d'axer le propos sur une des vertus du cardinal, son sens de l'équité et de la justice, pour l'ériger par le biais du mythe en une valeur transcendante (la Loi) dont le cardinal serait l'incarnation providentielle, Ronsard opte pour une énumération exhaustive des qualités de Charles de Lorraine. Ainsi, le texte n'est plus sous-tendu par une succession de seuils ; son énonciation se situe à un seul niveau, celui du discours de l'éloge. Sa dynamique repose sur une série de comparaisons très variées : les similitudes, en développant d'abord, longuement, le comparant, font naître un effet d'attente quant à la qualité qui fera office de comparé. Les actes du cardinal sont rapportés aussi bien à ceux d'Hercule, d'Ulysse ou de Nestor, qu'à la puissance d'un torrent (v. 270), l'éclat d'une étoile (v. 384) ou l'imprévisibilité fouguese d'un « cheval d'Espagne » (v. 303). Le mythe est un ornement du discours, mais pas le révélateur d'un destin exceptionnel accordé avec les grands cycles cosmiques.

Ce bilan à hauteur d'homme, portrait d'un ministre excellent plutôt que louange à un rédempteur, accorde une place de choix à l'éloquence du cardinal. S'il est une qualité qui résume Charles de Lorraine, c'est l'habileté de ses discours, et non plus le fait d'être un agent providentiel. Non que le cardinal soit devenu inique, mais sa parole est désormais envisagée dans sa dimension pragmatique, dans son efficacité à répondre immédiatement à des

Ciel *nous* fait certains de nos futurs dommages »), transforment le mythe en avertissement, et la prophétie par des prodiges inquiétants.

situations concrètes, davantage que pour sa valeur sacrée ou son caractère transcendant. L'hymne de 1559 s'apparente à un centon de ses discours politiques les plus marquants, chacun faisant l'objet d'un résumé et d'un rappel de la circonstance où il a été prononcé : « L'oraison que tu fis des le commencement / Quand tu sacras le Roy. » (v. 367-374), ou encore « [...] l'oraison que naguieres tu fis / Quand nostre Roy bailla comme en gage son fils / (Pitoiable bonté) aus trois estas de France » (v. 375-383). Le cardinal apparaît dans tout l'éclat de sa fonction temporelle, marquée par son habit rouge et par son auditoire profane. Il ne fait pas l'objet d'une transfiguration surnaturelle.

Vestu d'un rouge habit qui flamboit dessus toy
 A rays etincellants, comme on voit une étoile
 [...]
 Ainsi tu esbranlois tout le cœur des estas,
 Qui ne se remuoient tant soit peu de leurs places
 Oyant tes motz sortis de la bouche des Graces.

Orateur brillant, il est aussi l'homme de décisions et le stratège remarquable qui fit face « quand le fatal destin / Renversa toute France aux murs de saint Quentin », en faisant « fortifier nos villes et noz pors, / D'un esprit prevoyant » (v. 471-532).

Portrait d'un homme d'Etat accompli, ce bilan de la vie du Cardinal est aussi celui d'une époque : « Que je m'estime heureux d'être né de ton âge ! » (v. 605). L'expression « ton âge » rappelle que Ronsard et le cardinal font partie de la même génération, celle qui a grandi dans le giron des premiers humanistes :

[...]je me sens estre
 Heureux d'avoir appris dessous un mesme maistre,
 Et en mesme college avecques toy, Seigneur,
 Qui comme un petit astre estois desja l'honneur
 De tous tes compaignons en meurs et en science,
 Et desja tu donnois certaine experience
 De ta grandeur future. (v.613-619)

Les souvenirs de collègue ont remplacé le récit de la naissance du cardinal, dérivé de l'Annonciation biblique, qui mettait en 1555 l'incarnation de la Justice dans la personne du ministre. Celui-ci était certes un enfant précoce, mais certainement pas un messie. Ce portrait complet et prestigieux n'en est pas moins un portrait désacralisé. *La Paix* et l'*Hymne* de 1559 éloignent l'adresse au Grands du chant pour l'infléchir vers la rhétorique, du grand modèle vocal pour la ramener à celui du discours ou de l'épître. En inscrivant le dialogue avec les princes dans un cadre plus mondain que solennel, plus privé que cérémoniel, Ronsard amorce une sécularisation de l'éloge poétique, là où toute la décennie précédente avait travaillé à en construire la mystique.

A ce titre, les vers 749-768 de l'*Hymne*, s'ils rappellent très nettement l'ode « A Michel de L'Hospital » et l' « Hymne de la Justice », doivent être lus au second degré :

Soudain tu reveillas des François les courages
A suivre la vertu, et alors nos bocages
Reclus par si long temps, entre les buissons vers
Commencerent au vent à murmurer des vers.
L'Elicon fut ouvert, et l'onde où but Ascrée
De muette parla, et se refit sacrée,
Et l'effroy des rochers et des bois à l'envy
De franche hostellerie aux Nymphes ont servi
Et la Grace aux rayons de la Lune cornue
Avecques les Sylvains redancer est venue
[...]
Adieu, meschant soucy, puisqu'un autre Mercure
Des Muses et de nous daigne prendre la cure.

Même si on retrouve les images de prédilection qui, dans les odes et des hymnes, relèvent d'une « poétique de la merveille⁸⁰ » (la lyre et le miel, les muses, *etc*) et définissent la nature supérieure de l'inspiration poétique, ces motifs constituent avant tout l'exposé emphatique d'une gratitude personnelle (« Je te puis vanter tel, car t'ayant espruvé / Un père treshumain au besoin t'ay trouvé » v. 747-48). Ils sont l'encodage ornemental de l'éloge, bien plus qu'un mythe érigeant, comme en 1550, le mécénat et la poésie à la hauteur d'un mystère de la grâce et de la captation des voix immémoriales. L'expression de « franche hostellerie », avec son prosaïsme dissonant, en est l'indice. Ronsard fait référence à sa propre poétique. Ces vers en sont un rappel, une citation : non pas la représentation du cardinal en restaurateur de la poésie, mais une représentation de la représentation dont il a fait l'objet, pendant ces années, sous la plume de Ronsard. Nulle mélancolie, dans ce texte, comme le souligne la répétition de l'adjectif « heureux » et l'éloge sans réserve qui est offert au cardinal. Mais on trouve déjà l'amorce d'un tournant esthétique, d'une mise à distance de la production poétique des années écoulées. Ce qui s'ébauche là, c'est le maniérisme à l'œuvre dans la pastorale en train d'émerger à cette époque, où l'esthétique de l'éclat est reprise mais transposée dans un autre univers qui la pose comme un jeu, un artefact.

Nous rejoignons ainsi ce que fait remarquer N. Dauvois à propos des élégies anglaises de 1565⁸¹. Elle souligne⁸² que, dans *l'Élégie à Elisabeth*, « éloge de la reine d'Angleterre qu'à une autre époque il aurait intitulé hymne », et auquel conviendrait mieux l'appellation d'épître « puisque de fait cet éloge est envoyé en Angleterre », Ronsard réinvestit des éléments de récits mythologiques propres aux pièces lyriques de la décennie 1550. Il développe un mythe

⁸⁰ Voir V. Denizot, « *Comme un souci aux rayons du soleil* », *op. cit.*

⁸¹ Qui seront par ailleurs abordées dans notre 9^e chapitre en relation avec la *Bergerie* de Ronsard parue dans le même recueil (Lm XIII p. 39-74).

⁸² « L'élégie ronsardienne », art. cit., p. 40-42.

d'origine qui imagine la création de l'île britannique par une divinité tutélaire, Protée, énonçant une prophétie, sur le modèle de l'invention mythologique qu'il proposait en 1555 dans l'ode « A Monsieur le Dauphin⁸³. Quant à Dudley, Ronsard raconte sa naissance sur le modèle de celle de Michel de L'Hospital, façonné par Jupiter et les Parques qui « D'un si beau fil, filloient sa belle vie » (Lm XIII p. 64 v. 32). La suite montre la nymphe Angleterre qui, dans le palais d'Europe, réclame que lui soit attribué Dudley pour gouverner sa contrée : c'est là une reprise de l'ode de 1555 « A Monsieur d'Angoulesme » (Lm VII p. 65-74) où Ronsard mettait en scène le débat de l'Afrique et de l'Europe pour obtenir la souveraineté du futur Henri III. Dans ces deux élégies, N. Dauvois constate que les réécritures sont « à la limite de la parodie ». Elle note que l'éloge d'Elizabeth est rapporté au discours indirect⁸⁴ (et que la prophétie de Protée se conclut par un saut dans la mer qui rappelle tout à fait celui de la Seine à la fin de la *Prosphonématique* de Du Bellay, mais la solennité de cette parole oraculaire est désamorcée par la rime « pirouette / Prophète » (v. 521-522). Ce n'est pas un hasard si l'élégie romaine se définit « par son refus des règles rhétoriques, de l'oratoire et du sublime, mais aussi par opposition au genre épique⁸⁵ ». L'élégie ronsardienne n'est pas seulement le substitut de l'ode et de l'hymne : elle entérine une mise à distance des modèles que le lyrisme de 1550 expérimentait en vue du grand récit épique.

Conclusion

Le *Chant pastoral* constitue donc une tentative à part dans la production bucolique qui marquera la décennie 1560 et s'amorce à l'occasion des mariages de 1559. L'univers pastoral y est utilisé à rebours de la célébration que laissaient attendre à la fois le contexte d'écriture et la structure énonciative fondée sur les effets de seuil et le mythe enchâssé, typique des grandes pièces encomiastiques des années 1550. Le berger déplore une rupture entre la poésie et le cours de l'histoire, entre le poète et l'événement. A ce titre, le *Chant* se rapproche moins des autres fêtes pastorales que du *Recueil* de Jodelle et du *Songe* de Du Bellay qui, à quelques mois d'écart et selon des modalités différentes, interrogent les rapports fondateurs entre lyrisme et fête, lyrisme et éloge, lyrisme et prophétie, lyrisme et épopée. Le cérémonial de

⁸³ Lm VII p. 41-49 : l'Arno choisit Catherine de Médicis comme fondatrice d'une lignée dont il révèle prophétiquement l'avenir glorieux.

⁸⁴ Introduit par l'anaphore « Puis quand on dit ».

⁸⁵ N. Dauvois, art. cit. p. 41, d'après l'analyse de P. Grimal dans l'introduction de *L'Élégie romaine. Enracinement, Thèmes, Diffusion*, Actes du colloque de Mulhouse, Paris, Ophrys, 1980, p. 10-14.

victoire qui échoue par excès de complexité, le songe divinatoire qui se fige en visions de ruine, le berger qui s'exile en Arcadie disent les limites d'un projet poétique. Celui-ci se définissait comme une révélation sur l'Histoire à partir d'une célébration des grands et de leurs actions héroïques. Dans ces trois textes, la faculté de la poésie à délivrer une interprétation de l'événement en fonction d'une mémoire sacrée et d'un accomplissement providentiel ne va plus de soi. Les jeunes poètes de 1550, qui rêvaient leur art comme un culte de la mémoire, celle du passé portée par les mythes qu'ils transmettaient, celle de la postérité garantie par les représentations glorieuses qu'ils voulaient léguer, s'interrogent à présent sur cet ambitieux programme d'immortalisation et sur les modèles grâce auxquels ils ont cherché à le mettre en œuvre : la fête, la fiction héroïque, le monument, la prophétie, le mythe. Avant même la mort brutale du souverain et le surgissement des « misères de ce temps », le modèle de la glorification suscite ne semble plus pouvoir être pris au premier degré. L'enthousiasme laisse la place à une ironie sceptique, et les élans fougues évoluent vers une mélancolie envahissante. La persona du poète *vates*, grand prêtre des liturgies monarchiques, est elle-même remise en question : la voix qui se mettait en scène dans un face à face privilégié avec le roi et dans un cadre solennel, apparaît désormais comme décalée, oblique, en retrait, commentaire désabusé sur le présent plutôt que commémoration du passé ou prophétie d'avenir. La célébration cède le pas à la satire, la louange à la déploration, l'exaltation collective au regret personnel et au sentiment romantique avant l'heure d'être né trop tard dans une époque qui n'est pas à la hauteur des ambitions nourries par la poésie⁸⁶.

L'examen ironique auquel les poètes soumettent leur conception exigeante du lyrisme et leur culte de la monarchie n'aboutit pourtant pas à l'abandon d'une poésie politique. Mais celle-ci se divise en deux champs déterminés par le contexte de dissensions qui suivent la mort d'Henri II : d'un côté, l'espace public de la polémique, où l'éloge est remplacé par l'invective ; de l'autre, l'espace préservé des bergers de la pastorale, où se déplace la célébration. Dans le premier cas, la poésie n'est plus un discours de faste mais de polémique, elle ne véhicule pas une voix supérieure mais une prise de position partisane⁸⁷, s'adressant au roi pour le prendre à parti et non pour le glorifier, répondant à ses adversaires pour réaffirmer ses principes sur un mode provocateur ou ludique. Dans le second cas, la célébration politique devient divertissement luxueux sous le signe du déguisement et de l'ornement maniéristes, où

⁸⁶ En 1559, dans le *Second Livre des Meslanges* (Lm. X, p. 16-38, v. 326-330), Ronsard imagine qu'il aurait été plus heureux sous le règne de François 1^{er}. Et Du Bellay ne se remettra pas d'avoir découvert Rome lorsqu'elle est irrémédiablement détruite.

⁸⁷ Sur cet aspect, voir J. R. Fanlo, « Une nouvelle définition de la poésie dans la polémique de Ronsard contre les calvinistes », dans *Genres et querelles littéraires*, textes réunis par P. Servet et M. H. Servet, Cahiers du GADGES n° 9, Université J. Moulin Lyon 3, Genève, Droz, 2011.

les grands se donnent à eux-mêmes le spectacle de leur grandeur. Entraîné dans l'empoignade historique, ou en retrait pour concevoir des fêtes de cour, le poète doit repenser son art et sa place dans la cité. Alors que dans le *Chant à Marguerite*, la pastorale, assimilée à l'élégie, éloigne la poésie d'un lyrisme festif, c'est par le biais d'une autre utilisation de l'églogue, expérimentée parallèlement, que Ronsard réoriente la célébration poétique et récupère les valeurs du lyrisme.

Troisième partie :

Modulations pastorales



Titien, *Le Concert champêtre*, Paris, Musée du Louvre.

Le *Recueil* de Jodelle, le *Songe* de Du Bellay et le *Chant pastoral* de Ronsard sont apparus tous trois symptomatiques d'une forme de désenchantement à l'égard du rêve humaniste de la *translatio studii et imperii*. La fête triomphale, la prophétie, la fable mythologique, célébraient ce rêve dans les pièces lyriques de la décennie 1550 ; elles le

cristallisaient autour de l'apothéose d'un roi conquérant et civilisateur et d'un poète supérieurement inspiré. Ces structures sont questionnées de l'intérieur par ces textes qui s'interrogent sur la possible vacuité de cette sémiotique du faste. Dans son *Chant pastoral*, Ronsard a interprété le départ de Marguerite de Valois comme le signe d'un ordre politique qui se délite et renonce à ses ambitions culturelles. Mélancolie de fin de règne, en ces mois de 1558-1559 ? Pourtant, qui apparaît rétrospectivement comme les derniers mois de Henri II ne pouvait être ressenti comme tel à l'époque : le roi était encore « en la fleur de [s]es ans », « gaillard, jeune et dispos »¹. Mais les poètes, qui avaient cru revivre avec lui le règne de son père, ont appris à le distinguer de François 1^{er} ; ils ont révisé leurs espoirs de reconnaissance ; ils ont médité leur propre pratique lyrique. Leur réorientation esthétique précède la mort du roi mais il est évident que le nouveau visage du pouvoir et le déclenchement des conflits armés, quelques mois après, rendent plus urgente la nécessité de revoir en profondeur l'objet que se donne la poésie lyrique et les formes qu'elle emploie. Jusque-là, cet objet se définissait essentiellement par la vertu héroïque des grands, la gloire de la monarchie et le destin providentiel du royaume ; les formes de prédilection étaient celles qui préparaient la voie à un grand poème épique sur le modèle de l'*Enéide*.

Dans le tournant poétique qui s'amorce à la fin de la décennie, la pastorale occupe une position centrale. Elle contribue à dire, nous l'avons vu, le désenchantement, mais sert aussi de terrain d'expérimentation à un renouvellement. Quelques mois *avant* le *Chant pastoral à Madame Marguerite duchesse de Savoie*, Ronsard a déjà écrit une première pastorale, non pas pour déplorer l'effritement du rêve monarchique, mais pour fêter un mariage placé sous le signe du mécénat de Charles de Lorraine. Cet épithalame tire les conséquences de certaines apories rencontrées par les poètes de la génération Henri II, et amorce une redéfinition du lyrisme de célébration politique. Ainsi, l'année 1559 est à la fois marquée chez Ronsard par le registre mélancolique d'une désillusion et par celui, festif, d'un renouvellement des formes de la célébration. Lorsque la pastorale est chant de deuil, regret élégiaque d'un ordre menacé, « Echo se taist » (*Chant pastoral à Marguerite*, v. 197) alors que, lorsqu'elle cherche à représenter à Meudon une société idéale et euphorique, la nature bucolique tout entière est un chœur qui donne au chant du berger une résonance collective : « Echo lui répond[it] : et les bois qui doublerent / La voix en murmurant jusqu'au ciel la porterent² ». La topographie bucolique permet de figurer toutes les modulations du lien entre le poétique et le politique.

¹ « Chant de liesse au Roy », 1559, Lm t. IX, v. 109 et 149.

² *Chant pastoral* de Meudon v. 461-462.

La pastorale, appelée le plus souvent « églogue » dans les textes de poésie, est un poème lié aux circonstances et à la mise en scène du pouvoir : sa vocation consiste à dire « l'événement qui rassemble le Prince et son peuple ou qui pleure leur séparation »³. La figure du berger ou du dieu Pan permet de mettre en scène la fonction royale, et le lieu de la bergerie représente l'espace du royaume, menacé ou pacifié⁴. C'est ce que rappelle la dédicace dont Ronsard fait précéder, en 1578, la section *Eglogues* qu'il avait créée dans ses *Œuvres* à partir de 1578⁵. Ce poème, adressé à François-Hercule, le dernier fils de Catherine de Médicis, alors duc d'Anjou, développe le parallèle entre les princes et les bergers, affirmant ainsi la valeur allégorique et politique de la pastorale. Faisant rimer « bergerie » et « seigneurie », Ronsard souligne que « Les Rois et les Pasteurs ont mesme estat de vivre » (v. 18). Mais les exemples qu'il prend sont bibliques (David et Moïse) alors que, au moment où elle se développe, dans les années 1559-1565, la poésie pastorale affiche essentiellement des références profanes et antiques. Plus tard, en 1584, Ronsard oriente son lecteur vers des connotations bibliques qui, au départ, n'étaient inscrites que très implicitement, et de manière secondaire, à l'arrière-plan de la représentation des princes en bergers.

La poésie pastorale occupe une place centrale dans la poésie de célébration officielle de la Pléiade pendant une période qui correspond à peu près à la fin du règne d'Henri II et à la régence de Catherine de Médicis. Elle supprime momentanément l'importance que les poètes, dans le sillage de Ronsard et Du Bellay, accordaient à la poésie héroïque. Au « désir d'épopée » semble succéder un désir d'Arcadie. Nous avons choisi d'étudier trois textes qui répondent à ce désir et, sous des formes différentes, se rattachent à ce qu'on pourrait appeler, à défaut de « genre », l'inspiration, la veine ou le registre pastoral⁶. Deux sont de Ronsard, un autre de Belleau. L'examen détaillé de ces trois textes doit permettre de comprendre ce que la pastorale apporte à la célébration des grands au moment où est signé le traité de Cateau-Cambrésis, puis dans la période qui suit la première guerre de religion. Ces textes nous intéressent pour eux-mêmes, dans leur fonctionnement interne et leur logique propre, mais

³ L. Giavarini, *La distanciation pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Vrin, 2010, p. 33.

⁴ C'est notamment l'objet du livre de L. Giavarini. Reprenant une expression de Michel Foucault, « la politique considérée comme une affaire de bergerie » (*Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Gallimard-Seuil, 2004, leçon du 8 février 1978, p. 134), elle montre comment la figure du berger ou du dieu Pan permet de mettre en scène la fonction royale, et comment le lieu de la bergerie représente l'espace du royaume, menacé ou pacifié.

⁵ Lm. t. XVIII p. 105 et Pl. 2 p. 141-142.

⁶ J. Blanchard commence son ouvrage sur la pastorale au Moyen Âge (*La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Champion, 1983) en s'interrogeant sur l'existence d'un genre pastoral. A. Gennaï, après un état des lieux de la pastorale en France au milieu du XVI^e siècle, en conclut que « le genre pastoral national n'est pas encore pleinement constitué ». (*L'Idéal du repos dans la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Garnier, 2011).

aussi pour les échos qui se font entendre de l'un à l'autre. Ces échos, qui manifestent un dialogue poétique entre Belleau et Ronsard, autorisent à dégager les grandes lignes d'une redéfinition de la poésie de célébration, à la recherche d'une alternative à l'épopée.

Il n'est peut-être pas anodin que la réactualisation de la pastorale, chez ces deux auteurs, se fasse sous l'égide de la maison de Guise⁷. L'épithalame ronsardien de 1559, la *Bergerie* de Belleau en 1565, ont pour décor une demeure de la famille : le domaine du cardinal à Meudon près de Paris, le château familial de Joinville sur les bords de Marne. Le goût lorrain pour les bergers raffinés s'impose dans la célébration des grands à une période qui correspond à la montée en puissance de cette famille dans le royaume. Mais les enjeux de cette poésie vont au-delà de la complaisance à l'égard d'une prédilection aristocratique. Catherine de Médicis s'est également approprié le monde des bergers et Ronsard y transpose une fête qui se déroula à Fontainebleau en 1564. Meudon, Fontainebleau, Joinville : l'Arcadie des poètes semble se situer en province, eux qui étaient jusque-là fascinés par Paris, la nouvelle Rome. La pastorale s'annonce comme un décentrement. Mais également comme un recentrement. « La France vous suffit », déclare Ronsard dans un sonnet adressé à Henri début 1559⁸. Cette retraite à l'intérieur des frontières du royaume, alors que la flèche pindarique ne cessait de viser une expansion universelle, n'est pas sans rapport avec la topographie circonscrite de la bergerie. La pastorale est une poésie qui refuse l'*hubris*, renonce à la conquête, fuit la scène historique et cherche le repos.

La figure du berger remplace celle du héros épique, de l'empereur romain et de l'homme providentiel. Personnage anhistorique par excellence, par opposition au héros fondateur de lignée et de nation, le berger incarne alors, en poésie, un escapisme, une sortie de l'histoire, ou tout au moins une prise de recul, un salutaire détachement par rapport à l'empoignade généralisée. Ce recul est la condition même d'un rassérèment et d'une restauration de l'équilibre : il est celui du prince invité à ne pas se donner d'autre mission que de recréer la concorde de son royaume ici et maintenant, et à se tenir en retrait des menées belliqueuses et des faits de guerre. Ce recul est aussi la condition même de l'énonciation lyrique, par opposition aux discours engagés : il est alors celui du poète, qui se libère de la polémique mais ne redevient pas pour autant le poète *vates* qui révélait solennellement la mission du roi. Puisqu'il n'y a plus de mission historique assignée à la monarchie française, le

⁷ M. M. Fontaine a étudié cette prédilection familiale pour le genre pastoral dans « Les Guises et les bergers », *Ethiques et formes littéraires à la Renaissance*, Journée d'étude du 19 avril 2002, actes réunis par B. Méniel, Paris, Champion, 2006, p. 75-113.

⁸ Lm X p. 66 (*Second Livre des Meslanges*).

poète n'a rien à révéler et se contente d'être une voix, parfois anonyme, parmi d'autres au milieu d'un concert harmonieux.

Alternative au désenchantement, le détachement⁹ permet de de réenchanter, au sens propre, la poésie, c'est-à-dire de l'employer à nouveau dans sa fonction festive. Délaissant le modèle héroïque de l'entrée triomphale, la célébration se conçoit désormais en miroir avec la fête dansée, sur le modèle de la mascarade. Malgré la mélancolie, la poésie n'a pas abandonné l'idée qu'elle se faisait d'elle-même au moment de la révolution poétique de 1550 : être l'expression du faste monarchique. Seules changent les modalités : la modalité épique de la célébration était mémorielle, voulait transcender le temps, englober l'histoire. La modalité pastorale est essentiellement mondaine et veut réformer la cour. La fiction bucolique vaut comme mise à distance de l'histoire épique et mise en scène d'une sociabilité sereine.

⁹ Sur cette riche notion, voir le livre de D. Ménager, *La Renaissance et le détachement*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Chapitre 8

La muse de Meudon

Le Chant pastoral sur les noces de Monseigneur Charles duc de Lorraine, et Madame Claude Fille II du Roy s'inscrit dans le contexte festif des années 1558-1559, qui voient se succéder plusieurs mariages aux enjeux éminemment politiques. L'heure est à une alliance renforcée entre la famille de Lorraine et les Valois. Le Dauphin épouse Marie Stuart au printemps 1558, peu de temps après la cérémonie manquée de l'Hôtel de Ville. En janvier 1559, Henri II marie sa deuxième fille, Claude, avec le jeune duc de Lorraine, Charles. Par ailleurs, deux autres mariages sont prévus pour juin dans les clauses du traité de Cateau-Cambresis signé en avril : la fille aînée du roi, Elizabeth, devra épouser le roi d'Espagne Philippe II, tandis que la sœur d'Henri, Marguerite, est promise au duc de Savoie. Ainsi doit être scellée la paix entre les Valois et les Habsbourg. Ces festivités officielles offrent aux poètes l'opportunité de réaffirmer, tout en les renouvelant, les principes d'un lyrisme qui entend prendre part aux événements du royaume. Leur production est alors marquée par un recours à la poésie pastorale qui célèbre l'allégresse de la paix et des mariages¹. Comme le résume G. Demerson, « le lyrisme officiel s'engage sur de nouvelles voies, fort différentes des allégories de jadis et même des *Odes* et des *Hymnes* de naguère. C'est un style décoratif plus spectaculaire et d'apparence moins érudite qui est en train de s'instaurer². » A cet égard, Ronsard, avec son *Chant pastoral*, fait figure une fois encore de précurseur.

¹ A. Hulubei donne une liste des pièces en latin et en français qui parurent à l'occasion des mariages princiers de 1559, chez les imprimeurs de Paris comme ceux de province. Voir *L'Eglogue en France, op. cit.*, p. 422.

² G. Demerson, *La Mythologie...*, *op. cit.*, p. 540.

Ronsard délègue l'épithalame à deux bergers-poètes, Perrot et Bellot, qui représentent Du Bellay et lui-même. Le couple phare de la révolution poétique de 1550 est réuni à l'occasion d'un chant nuptial à deux voix où il sera question, avant tout, de poésie. L'épithalame à proprement parler n'occupe que le dernier des trois volets du poème qui s'ouvre sur la longue description d'une grotte rustique, « des Muses la maison » (v. 134), où les deux bergers, touchés par la solennité des lieux, vont décider de mesurer leur talent. La suite se déroule selon le modèle du concours poétique entre bergers : chacun, persuadé de l'emporter par son chant amoureux, défie l'autre en mettant en gage un objet qui lui est cher, et dont il est lui-même l'artisan. Leur arbitre est « Michau », le double pastoral du chancelier Michel de L'Hospital qui, en homme de justice et en protecteur des poètes, va leur suggérer d'élever leur voix en célébrant, plutôt que leur maîtresse respective, les noces d'un prince de Lorraine et d'une princesse de France³. Il déclare à la fin les deux compétiteurs *ex aequo*. L'épithalame est donc inséré dans la mise en scène d'une émulation poétique : entre l'éloge des grands et le talent des poètes, il est difficile de dire lequel de ces deux thèmes fournit un prétexte à l'autre.

Le *Chant pastoral* est donc à la fois une célébration de l'union politique qui rapproche la famille royale de la famille de Lorraine, et la consécration d'une amitié poétique. Il constitue aussi l'éloge appuyé de l'oncle du marié, le cardinal de Lorraine, véritable destinataire de ce chant. Avant même le décès d'Henri II qui le conduira, en tant qu'oncle du nouveau roi François II, à occuper les plus hautes fonctions à la tête de l'Etat, Charles de Lorraine est un prince brillant et un mécène recherché⁴. A la même époque, Du Bellay, qui sera l'hôte du cardinal à Meudon au cours du second trimestre de l'année 1559, rend de fréquents hommages aux deux frères de Guise, François le capitaine et Charles le prélat⁵. Sur

³ D'après P. de Nolhac (*Ronsard et l'humanisme*, p. 178-187), c'est chez Jean de Morel que Ronsard noua une amitié avec Michel de l'Hospital. Le juriconsulte auvergnat, que Marguerite avait pris pour chancelier en 1550, introduisit Ronsard auprès d'Henri II, de Catherine et du cardinal de Lorraine. « Sa culture supérieure et la fermeté de son caractère lui conféraient une haute autorité morale au Parlement de Paris. Il écrivait également des vers, en latin, qui lui valaient la louange des rimeurs du Louvre. Il ne cessa de lire lui-même les vers de Ronsard dans le cercle de Marguerite et chez le Cardinal de Lorraine. » Michel de l'Hospital avait défendu Ronsard contre Mellin mais aussi joué un rôle de conciliateur entre le jeune meneur de la Pléiade et les poètes de cour. C'est bien ce double rôle que tient Michau dans le *Chant pastoral* : conciliateur entre les deux bergers rivaux, introducteur des poètes dans la sphère des princes.

⁴ Voir à ce sujet plusieurs communications du colloque de Joinville, *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris, Champion, 1997, en particulier M. -M. Fontaine, « Dédicaces Lyonnaises aux Guises-Lorraines (1517-1570) », p. 39-80, J. Balsamo, « Le cardinal de Lorraine et ses commandes artistiques à Reims », p. 443-468, Ph. Desan et K. Van Orden, « De la chanson à l'ode : musique et poésie sous le mécénat de Charles de Lorraine », p. 469-495, F. Roudaut, « Le cardinal de Lorraine, François de Guise et Joachim Du Bellay », p. 425-442.

⁵ *Hymne au Roy sur la prinse de Callais*, *Regrets* sonnet 168, et les textes posthumes du *Discours sur le Sacre du treschrestien Roy François II* et de l'*Ample Discours au Roy sur le fait des quatre Estats du Royaume de France*. Sur ces textes, voir Y. Bellenger, « Les dernières années de Du Bellay: poésie et politique », *Mélanges de poésie et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, Genève, Slatkine, 1994.

l'échiquier politique, les Guises s'opposent pourtant au parti de Montmorency, dont le cardinal Du Bellay est l'homme de confiance. Mais la poésie veut encore éviter, à ce moment-là, les positionnements partisans. D'autant plus que le cardinal de Lorraine, à cette époque, est un ultramontain « ouvert aux conquêtes de l'humanisme et anxieux d'un rapprochement avec les réformés⁶ » et que, ajoute F. Roudaut, « cet humaniste libéral qui favorisa la carrière de Michel de L'Hospital est convaincu de la nécessité d'une politique iréniste tant que le concile n'a pas statué⁷. » Si les Guises s'opposent au parti de Montmorency en désapprouvant les accords de Cateau-Cambrésis, qui imposent à la France de renoncer à ses conquêtes italiennes, ce n'est pas en tant que faucons obstinés mais au nom du rêve impérial qui continue à faire sens pour eux.

Ronsard, bien avant Du Bellay, n'a jamais eu de scrupules à dédier ses éloges aux Lorraine autant qu'à Montmorency et à ses neveux les Châtillon. Le *Chant pastoral* complète ainsi une série de pièces déjà adressées par le Vendômois au cadet du clan des Guises⁸. En 1556, dans une épître au cardinal, Ronsard annonçait un livre en l'honneur de sa famille :

Ainsy, je choisiray les belles fleurs des Muses,
Afin d'en émailler un livre en vostre nom⁹.

Les opuscules réunis dans le volume IX de P. Laumonier constituent en partie l'ébauche de ce livre. La plupart de ces pièces parurent successivement chez Wechel, imprimeur étroitement rattaché à la famille de Guise. L'« Hymne de Tresillustre prince Charles Cardinal de Lorraine » et la « Suyte » rendent hommage au prince de l'Eglise, au ministre d'Etat, au protecteur des arts, et forment l'essentiel de ce que M. Dassonville appelle une « saison guisienne¹⁰ » dans la production de Ronsard.

Toutes les plaquettes publiées par Ronsard dans les années 1558-1559 sont en lien avec la signature du traité de Cateau-Cambrésis. Les deux premières, une « Exhortation au camp du Roy pour bien combattre le jour de la bataille » et une « Exhortation pour la paix », forment une palinodie qui témoigne de l'imminence d'un affrontement armé avec les Impériaux sur les frontières du Nord, évité in extremis lorsque le roi se rangea aux arguments de Montmorency et ouvrit les négociations de Cercamp. « La Paix, au Roy », « La bienvenue de Monseigneur le Connestable » et le « Chant de liesse » accueillent le choix de la paix et la

⁶ G. Gadoffre, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1978, p. 256.

⁷ F. Roudaut, art. cit., p. 426.

⁸ Voir supra, chap. 3, notre étude sur l'« Hymne de la Justice » et l'article de synthèse de J. Balsamo, « Ronsard et l'éloge lyrique du cardinal de Lorraine », dans *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'A. Genetiot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 65.

⁹ Lm t. VIII p. 350.

¹⁰ M. Dassonville, Ronsard, *Etude historique et littéraire*, t. IV (« Grandeurs et servitudes »), Genève, Droz, p. 50.

libération du connétable retenu captif depuis la bataille de Saint-Quentin. Ces pièces côtoient les opuscules dédiés au cardinal et ceux qui se rapportent au mariage de Marguerite et Philibert. M. Dassonville rappelle que ces publications successives et fragmentées, nettement dépendantes des événements politiques, valurent à Ronsard d'être sévèrement critiqué et taxé d'opportunisme¹¹. Après un retrait de la cour qui a duré deux ans, son retour en poésie ne s'accompagne ni de la publication attendue de la *Franciade*, ni même d'un nouveau recueil, mais se manifeste par de simples plaquettes dont la succession apparemment sans cohérence témoigne des errements politiques de la monarchie. Ces textes nous intéressent pourtant comme une série d'essais de la part d'un poète qui, s'il s'apprête à ordonner dix ans de sa production lyrique dans le monument éditorial de ses *Œuvres*, ne confond pas pour autant l'ordre et la fixité. Sa poésie continue à vivre et explore de nouvelles voies.

La publication du *Chant pastoral* s'inscrit dans cette période de transition et de recherche dont l'expérimentation héroïque, après les petites épopées de 1556, semble absente. C'est ce nouveau lyrisme officiel qu'il s'agit d'étudier. Sous la plume de Ronsard, la poésie pastorale réinvestit, dans un écart significatif, le modèle de célébration héroïque élaboré dans les longues pièces lyriques de la décennie qui s'achève. Elle apparaît comme un modèle alternatif qui n'est pourtant pas l'antithèse absolue de l'épopée mais une variation inattendue.

I. Le *Chant pastoral* : un divertissement aristocratique

A la Renaissance¹², dans le sillage de Marot¹³, la pastorale est l'un des registres conventionnels de l'éloge officiel et fonctionne comme « un habillage de la chronique

¹¹ Ronsard. *Etude historique et littéraire*, t. IV *Grandeurs et servitudes*, Droz, Genève, 1985, p. 14 : « En résumé, ce qu'on reproche à la presque totalité de sa production de 1556 à 1561, sinon 1565, c'est de n'y trouver que l'opportunisme d'un ambitieux, la platitude d'un courtisan et de constater qu'il tente vainement de dissimuler l'épuisement de son inspiration lyrique en utilisant les ressources d'une invention toute rhétorique et les artifices inhérents à toute œuvre de circonstance ».

¹² Sur l'histoire de la poésie pastorale au XVI^e siècle voir A. Hulubei, *L'Eglogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938, et L. Monga, *Le genre pastoral au XVI^e siècle*, Paris, 1974.

¹³ Nous donnons les références des églogues de Marot dans l'édition des *Œuvres complètes* par F. Rigolot, Paris, GF, 2007. L'« Eglogue sur le Trespas de ma Dame Loyse de Savoye » (1531) imite la 5^e églogue de Virgile [t. 1 p. 204-212], « l'Avant-naissance du troiziesme enfant de Madame Renée, duchesse de Ferrare » (1535) [t. 2 p. 367-369] s'inspire de la 4^e, ainsi que l'« Eglogue sur la naissance du filz de Monseigneur le Daulphin » (1544) [t. 2 p. 504-507] ; quant à l'« Eglogue de Marot au Roy, soubz les noms de Pan et de Robin » (1539) [t. 2 p. 266-273] et la « Complainte d'un Pastoureau chrestien » (posthume) [t. 2 p. 522-531], ce sont des textes centrés sur la condition du poète. Voir Bénédicte Boudou, « Poétique de l'églogue chez Marot », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 1987, vol. 5, p. 79-93.

politique contemporaine¹⁴». Sébillot la classe dans le chapitre « Du dialogue, et ses espèces » aux côtés des genres dramatiques et la rattache au modèle médiéval de l'allégorie politique :

Avisé donc que ce Poème [...] appelé Eglogue, est plus souvent un Dialogue, auquel sont introduits Bergers et gardeurs de bêtes, traitant sous propos et termes pastoraux, morts de Princes, calamités de temps, mutations de Républiques, joyeux succès et événements de fortune, louanges Poétiques, et telles choses ou pareilles sous *allégorie* tant claire¹⁵.

La fiction pastorale est dès ses origines un genre polymorphe. Elle englobe des pièces versifiées comme l'églogue, dont les modèles antiques sont essentiellement Théocrite et Virgile. Les bergers qui s'expriment dans ces poèmes le font souvent de manière dialoguée, ce qui rapproche ces textes du genre théâtral et a donné lieu à la pastorale dramatique¹⁶. D'autre part, le grand succès que connaît l'*Arcadia* de Sannazar à partir du règne de François 1^{er} oriente la pastorale vers une fiction narrative¹⁷ dont découlera une veine romanesque couronnée au XVII^e siècle par la saga d'Honoré d'Urfé. Néanmoins le « roman » de Sannazar, dans lequel la trame du récit enchâsse des églogues versifiées¹⁸, montre que la pastorale ne répond pas aux catégories génériques et fonctionne à partir d'une porosité des genres qui fait du prosimètre l'une de ses formes de prédilection. La pastorale est donc d'abord un univers, un cadre d'échanges dont la teneur essentielle est sentimentale¹⁹. Les fonctions qui lui sont associées sont à la mesure de sa plasticité formelle : la représentation des bergers peut servir à divertir ou à édifier, peut vouloir occulter le monde en offrant un terrain d'évasion ou, au contraire, le critiquer par une représentation voilée des événements politiques²⁰. Dans tous les cas, les fictions des pasteurs sont liées à l'univers curial et au monde des princes, dans un jeu de renversement hiérarchique et de travestissement qui fait de la pastorale le carnaval des grands.

¹⁴ M. Fumaroli, « Académie, Arcadie, Parnasse », dans *L'Ecole du silence, Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, collection « Champs arts », 1998, p. 30.

¹⁵ *Art Poétique Français*, Livre II, chap. 8, 1548, édition F. Goyet p. 127.

¹⁶ On peut considérer qu'en 1566, *La Comédie des Ombres* écrite par N. Filleul pour les fêtes de Gaillon (voir chapitre suivant) est la première du genre, même si elle ne présente pas véritablement d'intrigue. En Italie, le duc de Ferrare commande au Tasse une pastorale dramatique : ce sera l'*Aminta*, jouée en 1573.

¹⁷ D'autant qu'en 1559, J. Amyot traduit le roman de Longus, *Daphnis et Chloé*.

¹⁸ Le roman espagnol de Montemayor (*Diana*), paru en 1559 et traduit vingt ans plus tard en France, comporte le même type d'alternance entre prose et vers.

¹⁹ Voir par exemples les *Foresteries* de Vauquelin de la Fresnaye, vingt-quatre églogues parues en 1555.

²⁰ Voir M. Lazard, « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e siècle », dans *Vérité et illusion au temps de la Renaissance*, dir. M. T Jones-Davies, Paris, Touzot, 1983, p. 27-39.

1. Du Vendômois à Meudon

Pourtant, dans les premières années de la carrière poétique de Ronsard, le registre pastoral est réservé aux poèmes vendômois, tout particulièrement dans les *Odes* de 1550²¹. Le pays natal, dans ce recueil, cristallise en effet l'inspiration bucolique. Présenté à la fois comme le lieu originel du poète, et comme le lieu d'élection de son tombeau, le Vendômois est le territoire où s'enracinent l'auto-fiction et le mythe biographique de Ronsard ; c'est aussi la nature où sa poésie dit se ressourcer²². Ces odes en vers court, d'inspiration horatienne (la fontaine Bellerie, par exemple, se veut l'équivalent de la *fons bandusiae*), situent le poète dans l'intimité des Muses, dans une solitude propice à l'inspiration, loin des flatteries, corruptions et obligations de la vie de cour. La nature vendômoise, espace personnel, préservé, s'oppose à l'éclat prétentieux des palais. Les odes pastorales affirment ainsi des valeurs de simplicité, contribuant à véhiculer un propos négatif sur les réalisations architecturales qui emblématisent une ostentation outreucidante et une débauche de luxe illusoire. Elles exaltent une « muse oysive²³ » à comprendre dans le sens d'une liberté créatrice, une indépendance à l'égard de toutes les servitudes, retrait à l'écart de la *vita activa*.

Dans ses premières productions, Ronsard associe donc la fiction bucolique à un retour méditatif sur sa propre pratique poétique, à un écart par rapport au monde, à un repos loin de la scène officielle des princes. C'est encore le cas dans l'épître qu'il adresse au cardinal de Lorraine en 1556 : il annonce sa décision de quitter la « mondaine pompe ». Il remercie son protecteur d'avoir intercédé auprès du roi en sa faveur mais, faute d'avoir obtenu le bénéfice qui lui permettrait d'écrire la *Franziade* dans de bonnes conditions, il opte pour une retraite pastorale qui lui permettra de retrouver l'inspiration :

Car les champs, et les boys, et les lieux solitaires,
Et les prez, où le Loir parmi les herbes court,
Me plaisent beaucoup plus que le bruit de la court²⁴

Ronsard reste donc fidèle à la fonction qu'il a toujours assignée au cadre bucolique : un ressourcement, un lieu de recueillement propice à l'écriture. Il l'oppose à la cour

²¹ II, 9 (A la fontaine Bellerie), 17 (Louanges de Vendômois à Julien Peccate), 23 (A la forêt de Gastine) ; III, 6 (A la fontaine Bellerie), 10 (De la venue de l'esté) ; IV, 4 (Au pais de Vendômois voulant partir en Italie), 5 (De l'élection de son sépulcre), 6 (Au fleuve Loir), 15 (A la source du Loir)

²² Sur les odes vendômoises de 1550, voir deux articles de D. Ménager, « Les odes vendômoises et le temps », dans *Le Merveilleux et le Temps : deux grands thèmes ronsardiens*, *Revue des Amis de Ronsard*. X, 1997. p 71-86, et « Lyrisme et intimité dans les *Odes* de Ronsard », in *Lectures des Odes de Ronsard*, sous la direction de J. Goeury, P.U. de Rennes, 2001, p. 101-110.

²³ Voir II, 23 (« A la forest de Gastine ») et II, 9 v. 15-18 : « Sus ton bord je me repose, / Et là oisif je compose / Caché sous tes saules vers / Je ne sçai quoi ».

²⁴ Épître au Cardinal de Lorraine, Lm VIII, v. 484-486 et v. 521-526 pour la référence suivante.

emblématisée par deux de ses palais, Anet et Fontainebleau, présentés comme lieux d'égarement, d'errance inquiète pour le poète. Le « village » fonctionne donc comme le refuge loin du palais, une manière de retrouver l'inspiration. Ce cadre sera en effet le lieu de ses retrouvailles avec la troupe des Muses :

Cette belle neuvaine [...]
Joyeuse m'ouvrira ses grottes reculées,
Et me fera dormir au fons de ses vallées
Où, pour l'honneur de vous, troys fois m'abreuvera
Du ruisseau, qui Poète en un jour me fera.

Le *Chant pastoral* se propose donc de sceller la réconciliation de la pastorale et de la cour, de la nature et du palais, du refuge personnel et de l'espace politique, du jeu et du sérieux. La pastorale, jusqu'alors anti-curiale, isolait le poète ; en 1559 elle le place au cœur d'une fête aristocratique.

2. Bergers en fête : la cour déguisée

Parce qu'elle suppose un travestissement de la réalité, la pastorale est un genre associé aux fêtes de cour, où l'art du déguisement était très prisé²⁵. En dédiant au cardinal le *Chant pastoral* qu'il consacre aux noces de son neveu, Ronsard flatte les goûts de son protecteur. Les Guises ont toujours manifesté un intérêt marqué pour les mascarades bucoliques. D'après M.-M. Fontaine, le cardinal Jean de Lorraine, frère du premier duc de Guise et oncle de Charles, fut l'initiateur de cet engouement familial ; proche de François 1^{er}, il contribua à introduire cette mode à la cour²⁶. Les Lorraine étaient des veneurs passionnés, extrêmement soucieux de leurs domaines forestiers²⁷. La fiction rustique fait donc allusion à l'un de leurs loisirs de prédilection, la chasse et les battues en forêt, loisir aristocratique par excellence. Mais elle satisfait surtout un goût pour le jeu social et le divertissement léger.

Le monde des bergers offre l'occasion aux grands de se costumer en personnages issus du monde champêtre ou en créatures mythologiques extravagantes associées aux forêts et aux

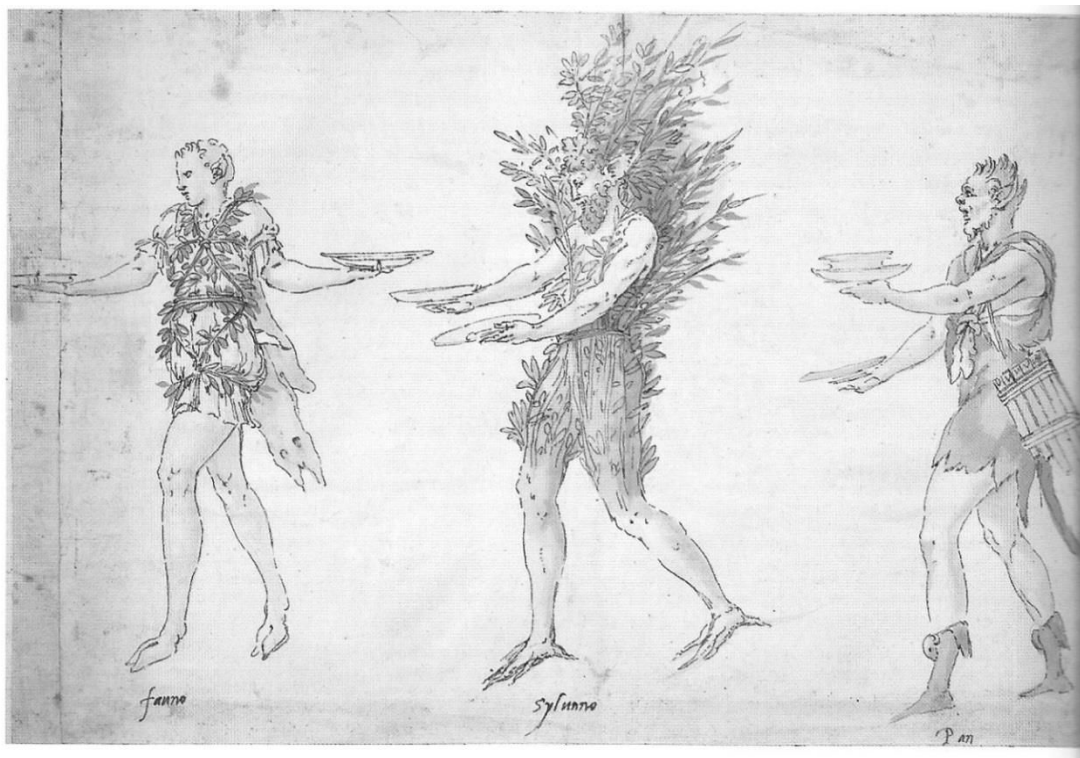
²⁵ Voir M. Chatenet, *La Cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, coll. « De Architectura », 2002, p. 220.

²⁶ M.-M. Fontaine, « Les Guises et les bergers », *Ethiques et formes littéraires à la Renaissance*, Journée d'études organisée par le CESR le 19 avril 2002, actes réunis par B. Méniel, Paris, Champion, 2006, p. 79. A l'influence des Guises dans l'introduction de la pastorale à la cour de France, il faut ajouter l'importance du goût italien.

²⁷ Voir à ce sujet une note de M. -M Fontaine dans sa postface à la *Bergerie* de Belleau dans les *Œuvres complètes* de Belleau, t. 2, Paris, Champion, 2001, p. 226.

cours d'eau. Un dessin du Primatice²⁸ permet de se faire une idée de ces déguisements. On y voit des personnages faunesques portant des plats ; l'accoutrement était probablement destiné à des convives de haut rang qui, selon l'usage, faisaient leur entrée au milieu des réjouissances en distribuant des friandises. Le *Chant pastoral* s'inscrit dans cette atmosphère : Ronsard représente le repas nuptial comme une grande fête où la ronde des figures sylvestres évoque les mascarades qui étaient déjà à la mode sous le règne de François 1^{er} :

Là ne se fera point quelque petit festin :
Depuis le soir bien tard jusques au plus matin
La feste durera, et les belles Nayades,
Les Faunes, les Sylvains, Dryades, Oreades,
Les Satyres, les Pans tout le jour balleront
Et de leurs pieds fourchus l'herbette fouleront. (263-268)



Les objets mis en gage par les bergers avant d'entonner l'épithalame renforcent cette atmosphère d'abondance festive. Perrot propose une cage végétale, fabriquée avec des tiges de joncs et des rameaux de sureau, noisetier et tilleul ; elle abrite une alouette qui « dégoyse »

²⁸ Faune, Sylvain et Pan, plume et encre brune, lavis beige, aquarelle ocre. Conservé à la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence. Projet de trois costumes de mascarade. Reproduit dans le catalogue de l'exposition *Primaticcio, maître de Fontainebleau*, Paris, RMN, 2004, p. 124, illustration 22. La notice émet l'hypothèse (partagée par M. Chatenet qui cite un courrier d'ambassadeur dans *La Cour de France* p. 130), que ces costumes furent élaborés pour la mascarade qui se déroula en janvier 1539 pour les noces du duc de Nevers et de Mlle de Vendôme. Le roi de Navarre (Antoine de Bourbon), le cardinal Jean de Lorraine, le Dauphin et son frère, ainsi que le connétable de Montmorency y participaient. Ce compte-rendu fait état de satyres tenant des nymphes par la main, arborant des costumes resplendissants où les éléments rustiques (guirlandes, morceaux de paniers, cordes de soie verte) se mêlaient aux touches d'or et d'argent, aux pierres précieuses et aux étoffes luxueuses.

allègrement, de manière à accompagner le mouvement de la danse. Le second berger offre un panier d'osier et de houx, voué à « serrer des fraises et des roses » (v. 225) ; orné d'un Argus décapité d'où naît un paon, animal de Junon qui préside aux mariages, ce panier est doté d'une évidente symbolique de fécondité. Les bergers-poètes offrent donc des cadeaux qui, par leur matériau autant que par leur fonction, s'intègrent parfaitement au contexte d'une noce pastorale.

Comme toute fête, la pastorale est l'occasion de représenter, en grand apparat, les milieux auliques et leurs hiérarchies :

Pan y tiendra sa court en magesté royalle,
Aupres de luy sera son espouse loyalle,
Et son filz desja Roy, et sa divine Sœur
Qui passe de son nom et la perle et la fleur. (v. 273-276)

Pan remplace Jupiter dans la figuration de la fonction royale ; à l'instar de l'Olympe, le monde des bergers permet de mettre en scène la cour et le rang que chacun y tient. Sont ainsi rappelés, dans un vœu, les liens de vassalité qui unissent Henri II et le cardinal de Lorraine :

Pan le Dieu chevre-pied, des pasteurs *gouverneur*,
Augmente ta maison, tes biens, et ton honneur :
Tousjours puisse d'agneaux peupler ta bergerie,
De ruisseaux bien moussuz arroser ta prerie (v. 101-104)

Le lieu pastoral est une scène politique où se représentent à la fois l'allégeance à la maison de Valois et les faveurs qu'en retire la famille de Lorraine. Loin d'effacer le rang, le déguisement des bergers permet de faire apparaître l'ordre protocolaire et de rappeler le statut de chacun dans l'entourage du roi :

N'avez vous entendu comme Pan le grand Dieu,
Le grand Dieu qui préside aux pasteurs de ce lieu,
Par mariage assemble à sa fille Claudine
Le beau pasteur Lorrain, de telle fille digne ? (v. 251-254)

En choisissant le genre pastoral pour célébrer ce mariage princier, Ronsard confère à son poème tout l'attrait d'une grande fête aristocratique. Dans la continuité de l'ode et de l'hymne, la parole lyrique se conçoit toujours comme une fête, mais son modèle s'éloigne du cérémonial triomphal de l'entrée pour se rapprocher de la mascarade de cour. Cette fête-là consiste à chanter, danser et se régaler : nulle forme d'allégorie à interpréter sur les mystères de l'Etat ni d'allusion à décoder sur le contexte du moment et la conduite des affaires politiques.

3. Meudon, espace de l'*otium*

Le poème de Ronsard s'inscrit dans une géographie champêtre, à l'écart de Paris : le château de Meudon, propriété du cardinal où se déroulèrent les festivités du mariage. Ronsard en retient un lieu emblématique, une grotte artificielle :

Pendant que leur bestail paissoit parmy la pleine,
Un peu desoubz Meudon au rivage de Seine,
Ils laisserent leurs chiens [...] :
Et montant contremont d'une colline droite,
Au travers d'une vigne, en une sente estroite,
Gangnerent pas à pas la Grotte de Meudon (7-13)

L'*ekphrasis* de la grotte témoigne d'un intérêt nouveau pour les lieux rustiques, qui s'est développé parallèlement à l'engouement aristocratique pour la pastorale. Ce goût s'exprime notamment dans l'aménagement des jardins. L'*hortus conclusus* médiéval, enclavé à l'abri des regards et réservée à l'intimité du prince, prend les dimensions d'un véritable parc qui désormais entoure la demeure dont il complète l'apparat. Le nouveau plan des châteaux, dit plan en U, se substitue progressivement au plan rectangulaire et permet d'ouvrir largement le palais sur son écrin de verdure, favorisant ainsi la communication entre les deux espaces de la résidence. Voué à l'éloge du maître des lieux et au divertissement de ses hôtes, le jardin devient le cadre privilégié d'une sociabilité de cour fondée sur l'agrément²⁹. Il témoigne également d'une nouvelle sensibilité au paysage qui apprécie les déambulations sous le signe de la variété, de la surprise et de la découverte.

La grotte est un élément essentiel du nouvel art des jardins, suivant une mode importée d'Italie : pas de jardin aristocratique qui n'ait sa grotte rustique³⁰. Primaticc fut l'architecte de la première grotte de ce genre apparue en France, dans le jardin des Pins à Fontainebleau, au début des années 1540. C'est en fait un pavillon reconfiguré en grotte à l'extrémité sud-ouest de la galerie d'Ulysse, donnant sur le jardin des Pins qui bordait l'étang. Les termes encastrés dans les bossages des arcades constituent une référence de Primaticc à son maître, Giulio Romano, aux côtés duquel il a fait son apprentissage au palais du Té de Mantoue : le bossage

²⁹ Voir sur ce sujet l'article de Jean Guillaume, « Le jardin mis en ordre. Jardin et château en France du XV^e au XVII^e », dans *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Actes du colloque de 1992, dir. Jean Guillaume, Paris, Picard, 1999, p. 103-136.

³⁰ Au palais Pitti, les Médicis avaient conçu dès avant 1550 le projet d'une grotte qui ne fut réalisée que vingt ans plus tard et abrita les Esclaves de Michel Ange. Le palais du Té avait son *casino della grotta*. A Pratolino, près de Florence, dans les jardins de la villa du duc François 1^{er} de Médicis, vers 1565, Jean de Bologne réalisa son colosse de l'Apennin. Voir A. Chastel, *La Crise de la Renaissance, 1520-1600*, Genève, Skira, 1969, p. 138-143. Sur les grottes italiennes, voir également Ph. Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998. M. Jeanneret traite des grottes et des grotesques dans *Perpetuum mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, chapitre V (« Grotesques et corps monstrueux ») p. 139-153.

reprend la façade rustique que l'architecte conçut pour le palais résidentiel du marquis, tandis que les colosses apparemment écrasés sous le poids de la pierre rappellent la grande fresque de la chute des Géants. La grotte des Pins avait pour pendant le pavillon de Pomone ; décoré de fresques réalisées pour moitié par Rosso et pour l'autre moitié par Primatice, cet endroit célébrait Vertumne, dieu latin des jardins, Pomone, divinité des fruits, et Cérès, déesse des moissons. Des satyres complétaient cette évocation de l'abondance naturelle, dont le jardin apparaissait comme la quintessence. A l'écart du palais, mais reliés à elle, grotte et pavillon permettaient aux courtisans de venir goûter à ses plaisirs.



Suivant la même vogue, et dans les mêmes années que le cardinal de Lorraine à Meudon, le cardinal de Bourbon fit construire la « Maison blanche », aujourd'hui détruite, dans son palais normand à Gaillon : c'était une loge ouverte sur l'extérieur, juchée sur un rocher artificiel, où la figuration des satyres était là encore omniprésente³¹. De son côté, Montmorency commanda une grotte artificielle au céramiste Bernard Palissy pour le château d'Ecouen. Par la suite, Palissy devint le grand réalisateur des grottes dans les jardins français ; en dépit de son calvinisme, c'est lui que la reine choisira pour l'aménagement d'une grotte aux Tuileries. Dans la lignée d'Anet où Philibert Delorme, avec le cryptoportique, avait organisé l'interpénétration de la nature et de l'architecture dans l'espace du jardin, les palais sont désormais de plus en plus conçus en fonction du parc qui les entoure, et la grotte constitue la pièce majeure de cette rencontre entre le pavillon et les éléments naturels : verger, étang ou source, forêt³².

³¹ J. P. Babelon, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1989, p. 532.

³² Nous avons également mentionné, dans le chapitre sur Anet, le précédent notable, en province, de la grotte d'Urfé jumelée avec la chapelle.

Parce qu'elle est un motif emblématique de la fiction bucolique, asile de prédilection pour les bergers, la grotte permet de configurer l'espace du jardin selon le modèle arcadien et sa géographie idéale³³. Le parc offre alors à l'intimité du prince le refuge d'un monde d'imagination. Associée à la présence supposée (ou sculptée) de satyres et de nymphes, la grotte transforme le jardin en un lieu habité de présences sacrées, aussi propice à l'émerveillement des sens qu'au ressourcement de l'esprit.

Meudon fut conçu, par le cardinal qui revenait d'Italie, sur le modèle des villas florentines ou romaines, comme une demeure de plaisance, un lieu à l'écart des obligations publiques, dédié au délassement et à *l'otium*. Lorsqu'il racheta le domaine à la duchesse d'Etampes³⁴, Charles de Lorraine s'intéressa surtout aux jardins ; il lança des travaux d'embellissement qui portaient moins sur le château en lui-même que sur ses abords accidentés et sauvages³⁵. Le site, qui surplombait la vallée de la Seine, offrant une vue dégagée sur Paris, donnait à l'arrière sur un vallon profond et ombragé. C'est sur ce côté pentu et boisé que se concentrèrent les efforts. A Meudon, pour la première fois, on tira parti du dénivelé en édifiant des terrasses, des murs de soutènement, des remblais et des cryptoportiques. F. Boudon souligne « l'audace du projet, qui forçait la configuration du terrain, escarpé et mouvementé³⁶ ». La grotte commandée au Primatice fait partie de ces aménagements. Creusée dans la colline, partiellement enterrée dans le travers, elle était orientée de façon à n'ouvrir que sur des vues sylvestres. Une terrasse continue la reliait au château, dont elle constituait l'annexe, mais son orientation particulière en faisait un lieu à

³³ H. Brunon, en se fondant sur l'exemple de la villa médicéenne de Pratolino, a montré l'influence des motifs bucoliques dans la conception des jardins de la Renaissance. « La forêt, la montagne et la grotte. Pratolino et la poésie pastorale du paysage à la fin du XVI^e siècle », *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*, 112, 2 (2000) p. 785-811. Sur l'art des jardins et son rapport avec la poésie chez Ronsard, voir l'étude de D. Duport, *Les Jardins qui sentent le sauvage. Ronsard et la poésie du paysage*, Genève, Droz, 2000.

³⁴ La favorite de François 1^{er}, disgraciée, avait dû se résoudre à vendre le domaine dont son oncle, le cardinal Antoine Sanguin, lui avait fait don. Le château passa donc d'un cardinal à l'autre, d'une maîtresse à un ministre, mais garda sa vocation de lieu propice aux menées courtoises. M. Chatenet (*La Cour de France au XVI^e siècle, Vie sociale et architecture*, p. 260) explique que le choix de cette acquisition, pour le cardinal de Lorraine, ne relève pas du hasard ou du caprice mais d'un calcul habile, dans un contexte d'exacerbation des clans dans l'entourage royal : il était essentiel, pour obtenir des faveurs et être dans la plus grande proximité avec le pouvoir, de recevoir et héberger le roi le plus souvent possible. Ainsi, les deux courtisans rivaux, le connétable de Montmorency d'un côté et le cardinal de Lorraine de l'autre, se partageaient les châteaux susceptibles de constituer une étape sur les trajets du roi, Montmorency au Nord en direction de la Picardie (Ecouen, Chantilly) ou de la Normandie (Vigny), Lorraine au Sud et à l'Ouest avec Dampierre et Meudon, proches des itinéraires empruntés par le roi pour se rendre à Fontainebleau ou chez sa favorite à Anet.

³⁵ A. M. Lecoq reconstitue la topographie et l'architecture des lieux en se fondant sur des gravures réalisées par Israël Sylvestre, vers 1650, à une époque où Meudon appartenait encore aux Guises. Voir sa communication « QVIETI ET MVSIS HENRICI II. GALL. R. Sur la grotte de Meudon », parue dans *Le Loisir lettré à l'Age classique*, Essais réunis par M. Fumaroli, Ph.-J. Salazar et E. Bury, Genève, Droz, 1996, p. 93-117.

³⁶ F. Boudon, « Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance », p. 153, dans *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, op. cit., p. 137-183.

part, l'envers du décor principal et de la perspective largement ouverte sur Paris et son fleuve. Comme le résume A.-M. Lecoq, avec cette grotte, « on a voulu oublier la ville et voir seulement à la fois le ciel et les forêts, et l'intérieur de la terre où ruissellent et d'où jaillissent des eaux »³⁷. L'endroit servait aussi à exposer des statues à l'antique et des objets d'art que Charles de Lorraine avait rapportés de son séjour romain ; c'était une sorte de musée personnel qui contribuait au prestige du cardinal³⁸. Ainsi la grotte résumait et exaltait le goût de la beauté, le savoir éclairé d'un prélat qui, à la suite de son ancêtre René d'Anjou, entendait incarner le modèle du prince lettré, apparu en Italie à la fin du Moyen Âge³⁹.



Fig. 1: Israël Sylvestre: vue de la grotte de Meudon vers 1650 (B.N., Cabinet des Estampes).

La grotte de Meudon n'avait de grotte que son nom et sa structure partiellement troglodytique. Elle n'avait rien d'un modeste refuge naturel. Extérieurement, mais aussi dans ses volumes intérieurs, elle affichait le luxe d'un palais. Vasari en fait mention dans la *Vie* du Primatice :

A Meudon, pour le cardinal de Lorraine, Primatice a exécuté de nombreuses décorations dans son grand palais appelé « La Grotte », *d'une ampleur si extraordinaire qu'il rappelle*

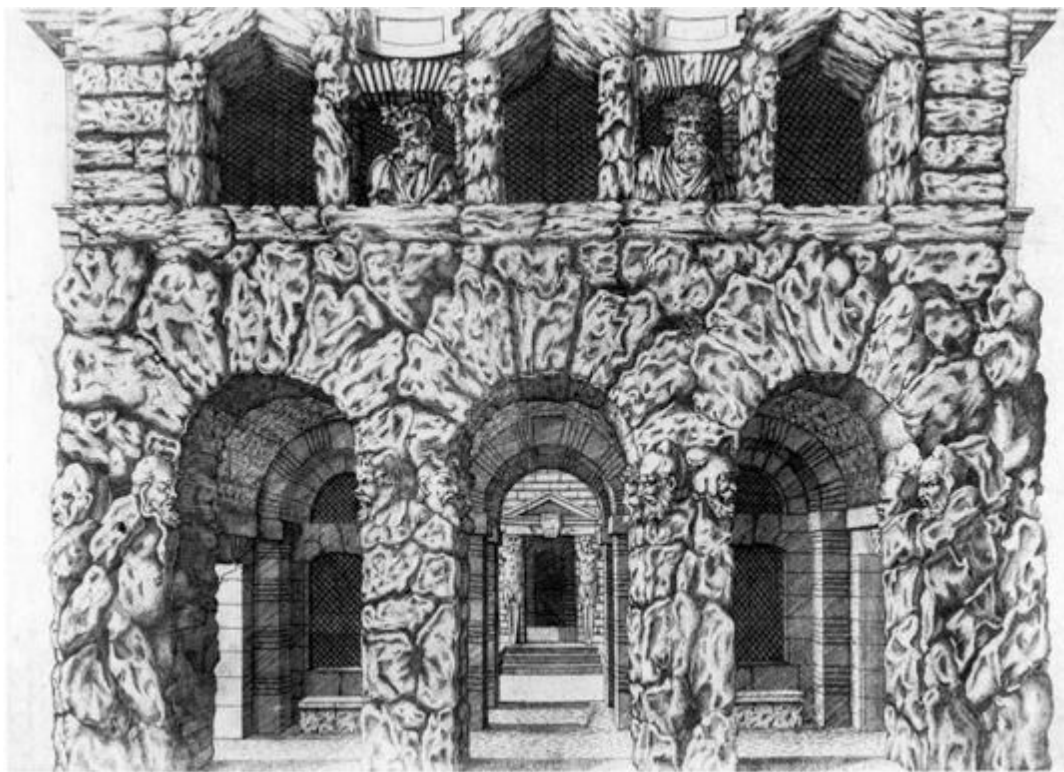
³⁷ A. M. Lecoq, art. cit., p. 110.

³⁸ Sur ce lieu voué aux arts et aux collections personnelles du cardinal, qui faisait de Meudon l'équivalent de Fontainebleau pour François 1^{er}, Saint-Maur pour le cardinal Du Bellay, et Ecoen pour le connétable de Montmorency voir I. Wardopper, « Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVI^e siècle », dans *Revue de l'Art*, année 1991, N° 94, p. 27-44 (p. 41).

³⁹ Dans sa conférence inaugurale du colloque *Le Mécénat et l'influence des Guises*, p. 12, J. -P. Babelon insiste sur la continuité de l'idéal du prince lettré à laquelle la famille de Lorraine était particulièrement attachée, désireuse de prendre la succession d'une autre brillante cour de l'Est de la France, celle de Bourgogne qu'elle avait d'ailleurs contribué à abattre au siècle précédent en prenant le parti des rois de France.

les Thermes antiques, en raison du nombre infini et de la grandeur de ses galeries, escaliers, appartements publics et privés. Sans parler de tout en détail, citons la magnifique salle appelée le Pavillon, toute ornée de compartiments délimités par des corniches, où figurent de nombreux personnages en raccourci merveilleusement réussis. Au-dessous est située une grande salle contenant des fontaines décorées de stucs, de statues, de motifs de coquilles, de rocailles et autres attributs marins, œuvre d'une extrême beauté⁴⁰.

C'était un espace social dédié au délassement, comme l'indique la comparaison avec des thermes. La gravure suivante, projet imaginaire qui se rapporte sans doute davantage à la grotte des Pins qu'à celle de Meudon, permet cependant de se faire une idée de l'effet de profondeur architecturée par différents compartiments, et des deux statues qui présidaient à l'entrée.



41

L'aspect rustique réside avant tout dans un système de bossage qui pare la façade. Il permet d'identifier la profusion du luxe à une abondance naturelle et de créer un nouvel espace social inséré au sein d'une structure qui cherche à capter les forces de la nature.

⁴⁰ Livre IX p. 352.

⁴¹ *Façade d'une grotte rustique (d'après la grotte des Pins à Fontainebleau)*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Ed 8, t. 2 (Ecole de Fontainebleau). D'après le Catalogue de l'exposition *Primitice (op. cit.)* qui reproduit cette eau-forte p. 220, elle serait l'œuvre d'un artiste anonyme dénommé Maître de Cadmos, et daterait des premières années de la décennie 1540.

II. Le chant pastoral : un nouveau registre pour célébrer les grands

La grotte de Meudon inspira Ronsard, qui en fit le décor de son épithalame. L'esthétique plaisante d'un édifice voué aux plaisirs et à l'*otium*, où la nature se déploie selon les lois de l'architecture, offre un cadre adéquat pour un chant de plaisir royal où des désirs naturels s'épanouissent dans l'institution du mariage.

1. Eloge ludique : l'introduction de la veine érotique dans la célébration princière

Toute la dernière partie du *Chant*, prononcée à deux voix par Perrot et Bellot, est une description des plaisirs qui attendent les deux jeunes époux pendant leur nuit de noce. Le registre mignard y domine, en accord avec les lignes courbes entrelacées gracieusement, et avec l'attention portée aux petits animaux et aux détails infimes de la végétation. « Le mignard suppose l'enfance ou la jeunesse. C'est une beauté naissante, à peine éclos⁴² ». C'est sous ce jour que Ronsard montre les deux époux :

Heureux sera celui qui aura toute pleine
Sa bouche de son ris, et de sa douce haleine,
Et de ses doux baisers qui passent en odeur,
Des prez les myeux fleuris, la plus gentille fleur.
Heureux qui dans ses bras pressera toute nue
Cette Nymphe aux beaux yeux du sang des Dieux venue,
Qui hardi tatera ses tetins verdelets,
Qui semblent deux boutons encore nouvelets :
Heureux qui pres la sienne alongera sa hanche,
Qui baisera son front, et sa belle main blanche
Et qui demeslera fil à fil ses cheveux,
Follatrant toute nuit, et faisant mille jeux.

L'emploi des diminutifs fait partie de cette atmosphère mignarde. L'érotisme d'une beauté gracile et juvénile recourt à l'esthétique des *basia*, souvent mobilisée dans certaines odes des années 1550⁴³ ainsi que dans plusieurs sonnets des *Amours*. Ronsard réinvestit la veine érotique de sa poésie amoureuse⁴⁴ pour célébrer les attraits d'une jeune beauté qui n'est ni sa

⁴² F. Joukovsky, *Le Bel objet*, p. 164.

⁴³ Le poète néo-latin Jean Second, dont le *Livre des baisers* parut en 1539, fait partie des modèles de Ronsard dès 1550, dans ses odes amoureuses dédiées à Cassandre : II, 5 et 7, II, 25, III, 16 et 20, IV, 14.

⁴⁴ Voir par exemple les quatrains du sonnet 40 des *Amours* de Cassandre, qui faisait déjà rimer les adjectifs « verdelet » et « nouvelet » :

Que de Beutez, que de Graces écloses
Voy-je au jardin de ce sein verdelet,

maîtresse, ni quelque nymphe délurée ou Vénus lascive extraite d'un tableau mythologique, mais la fille du roi. La pucelle sera déflorée lors d'une initiation tout en douceur et en volupté :

C'est une jeune fleur encores toute tendre,
Helas ! garde toy bien brusquement de la prendre,
Il la faut laisser croistre, et ne faut simplement
Que tenter cette nuict le plaisir seulement (v. 353-355)

Le mot d'ordre est clair :

Or esbatez-vous doncq, et en toute liesse
Prenez les passetemps de la douce jeunesse. (v. 445-446)

La question de la maternité, et avec elle de l'engendrement d'une lignée, est retardée, mise au second plan. L'exaltation du plaisir prime ici, et se double d'un art d'aimer aux résonances épicuriennes. Car dans les hyperboles que Bellot utilise pour vanter au jeune duc les délices qui l'attendent, s'exprime une incitation à la modération et à la patience sources de volupté :

Comme tes ans croistront les siens prendront croissance,
Lors d'elle à plain souhait tu auras jouissance,
Et trouveras meilleur mille fois le plaisir,
Car l'attente d'un bien augmente le desir. (v. 356-360)

Parallèlement aux conseils de tempérance que Bellot adresse au jeune duc, Perrot appelle la jeune princesse à surmonter ses réticences et à se livrer en toute liberté à la découverte des plaisirs amoureux. C'est pourquoi il l'invite à s'émanciper de sa duègne et à rejoindre hardiment son époux :

Sus, désabille toy, et comme une pucelle
Qui de bien loing sa mere à son secours apelle
N'appelle point la tienne, et vien pour te coucher
Pres du feu qui te doit tes larmes desecher.

Dans ce détournement malicieux de la comparaison, la proposition centrale (« sa mere à son secours apelle ») sert finalement de contre-exemple (« n'appelle point la tienne »). Avec la palinodie ludique que constituent les deux exhortations successives de chaque berger, l'une à la maîtrise du désir, l'autre à sa joyeuse expansivité, Ronsard s'amuse peut-être avec sa propre *persona* poétique, définie par la gaillardise, qu'il distingue de celle d'un Bellot plus mesuré. Mais c'est aussi un équilibre entre ardeur et retenue qui se joue dans ces injonctions opposées. Si la muse gaillarde des *Folastries* fait parfois entendre ses accents dans

Enfler son rond de deus gazons de lait,
Où des Amours les fleches sont encloses !
Je me transforme en cent metamorfoses,
Quand je te voy, petit mont jumelet,
Ains du printemps un rosier nouvelet,
Qui le matin caresse de ses roses.

l'épithalame, les plaisirs dont il est question n'ont cependant rien de licencieux. Pas d'excès ni de débordement bachique : c'est d'un « baiser permis » (v. 351) que la mariée gratifiera son époux.

En s'inscrivant dans un registre pastoral, le lyrisme de célébration politique accorde une part nouvelle à la légèreté et à l'érotisme ludique, aspect qu'on ne trouvait que de manière discrète dans l'encomiastique officielle de la décennie passée. Le mignard pouvait exister dans ces textes mais toujours de manière secondaire, à l'instar des *putti* stuqués dans les *incuadrature* bellifontaines : ils avaient pour fonction principale d'introduire un principe de variété et de contrebalancer la *terribilità* des combats : dans l'ode « A Michel de L'Hospital », les muses enfantines faisaient contrepoint à une gigantomachie, et dans l'ode « Des peintures contenues dedans un tableau » (II, 28) l'étreinte ardente de Junon s'opposait à la forge des cyclopes et annonçait la fin des hostilités. Ici, le *Chant pastoral* dans son entier est conçu pour culminer sur le motif anacréontique des « Mille petits amours ayant petites aisles », qui « Volleront sur le lict, comme es branches nouvelles » (v. 345-346). Ce ne sont pas les exploits héroïques du prince, fondements éventuels d'une prestigieuse lignée, qui sont ici dépeints : ce sont « les jeux de [leurs] combats si doux » (v. 443), ceux auxquels vont se livrer Claudine et Charlot.

2. L'anoblissement du registre pastoral

En dépit de ce parti pris de légèreté, Ronsard assigne à son chant une visée plus haute que le simple plaisir aristocratique. C'est le sens de l'intervention de Michau, alias Michel de L'Hospital, désigné comme juge pour départager les deux bergers rivaux :

Ne soyez point oysifs, enfans, chantez tousjours,
Mais comme au paravant ne chantez plus d'amours,
Elevez vos esprits aux choses bien plus belles,
Qui puissent apres vous demeurer immortelles. (247-250)

Son injonction manifeste l'ambition de hausser la pastorale au niveau d'un haut lyrisme politique pour, dans un même mouvement, redéfinir le plaisir amoureux en concorde civile, le badinage des bergers en alliance princière, et l'émulation ludique des pasteurs en polyphonie liturgique :

Montrez vous aujourd'huy tels sonneurs que vous estes
Chantez cette alliance, et ce bon heur sacré (270-271)

L'univers bucolique se voit ainsi investi d'une dignité poétique supérieure à celle dont il jouissait jusque-là : il ne relève plus d'une veine mineure⁴⁵.

La pastorale était un genre déjà connu et pratiqué par la Pléiade avant 1559. Ronsard concède dans ce domaine la primauté à Baïf⁴⁶. Elle faisait partie du programme de la *Deffence*⁴⁷ où, une fois n'est pas coutume, Du Bellay retient comme référence Marot, sans doute sensible à sa source virgilienne. Il déplace l'églogue du genre dramatique où la classait Sébillet, vers le genre lyrique. La diversité de ses objets ainsi que sa dimension encomiastique, justifient sa place à la suite de l'ode, dont elle apparaît comme une modulation possible, une variation. Le fait que Peletier ne la répertorie pas comme genre en soi montre qu'en 1555, l'églogue ne suscite pas encore un intérêt très vif chez les poètes. Elle n'est pas ressentie comme une catégorie poétique en soi, autonome, avec ses vertus propres. Essentiellement associée à une veine lyrique horatienne, épicurienne, elle correspond à l'utilisation d'un style moyen et fait donc partie des pièces lyriques qui ne se haussent pas vers le registre héroïque. C'est pourquoi on ne l'emploie guère pour la célébration politique ; elle est d'ailleurs trop tributaire, dans cette fonction, de l'allégorisme médiéval.

L'ode pastorale que Ronsard compose à l'occasion du tombeau collectif pour Marguerite de Navarre, en 1551, constitue à cet égard une exception. Insérée par la suite dans le V^e livre des *Odes*, cette ode *pastorale* « Aux cendres de Marguerite de Valois » fonctionne en binôme et en antithèse avec l'« Hymne *triumphal* sur le trespas de Marguerite de Valois », où la veine héroïque d'un combat allégorique entre la chair et l'esprit constitue une tentative de christianiser Pindare dans le cadre d'un rituel funèbre. Cet hymne « correspond à la modalité épiniçienne de l'ode⁴⁸ » alors que, dans l'ode qui suit, l'humilité d'un hommage plus personnel est affichée par le choix du cadre pastoral et du tombeau de verdure entouré par un « ruisseau murmurant » (v. 63). Dans l'hymne, l'apothéose de la princesse, dont l'âme est « emport[ée] d'un roide vol » par un ange (v. 390), redouble celle du poète qui « vole / Jusqu'au ciel à cette fois / Sur l'aile de [s]a parole » (v. 3-4). Dans l'ode pastorale, le tumulus rustique s'oppose à l'orgueilleux monument « [d]'Airain, [de] Marbre ou [de] Cuivre » (v. 25) comme la modestie des sizains contraste avec l'ampleur des douzains de l'hymne. Tandis que le « Temple redoré », à la fin de l'hymne, marque l'infinie distance qui sépare la princesse

⁴⁵ Alors que P. Laumonier, dans son étude sur la poésie lyrique de Ronsard, établit une dichotomie entre l'ode grave et l'ode légère. L'ode rustique constitue le premier chapitre de la section sur l'ode légère, *Ronsard poète lyrique*, *op. cit.* p. 430.

⁴⁶ Voir *Hymne au cardinal de Lorraine*. Baïf a composé dix-neuf églogues, dont onze sont des traductions (cinq de Théocrite).

⁴⁷ II, 4. Edition de J.-C. Monferran, 2007 p. 136-137.

⁴⁸ L'expression est reprise de l'analyse de N. Lombart dans sa thèse de doctorat, *Réinventer un « genre » : l'hymne dans la poésie française de la Renaissance (1500-1610)*, *op. cit.*, p. 281 sq.

sanctifiée des mortels « poves et chetifz » (v. 433), la liturgie familière de la pastorale crée une proximité entre la princesse morte et les bergers qui lui rendent hommage. Le cadre resserré de la pastorale, avec ses libations collectives, loin des fastes, de la pompe et des extases célestes, favorise le recueillement et transforme l'hommage à la princesse morte en une méditation sur une poésie vivante, transmise de génération en génération. La sœur de François 1^{er} représente l'humanisme de la génération précédente, celui qui s'était essentiellement exprimé par le biais d'une poésie néolatine condamnée par la *Deffense*. Après la rupture militante des jeunes poètes, après le « sentier inconnu » fièrement revendiqué par le coureur solitaire de la préface aux *Odes*, cette ode pastorale de 1551 sonne, de manière adoucie, comme une reconnaissance de dette, de la part des « pasteurs », à l'égard de la génération qui les a précédés. L'ode pastorale « Sur les cendres de Marguerite de Valois » est plus qu'un hommage funèbre : l'expression d'une continuité acceptée, d'un héritage consenti, sous l'égide d'une reine considérée ici comme une princesse lettrée plutôt qu'un *exemplum* moral. L'univers pastoral des bergers donne l'image idéalisée d'une communauté humaniste harmonieuse où les poètes et les grands sont réunis dans une même vénération culturelle pour les modèles antiques.

Le précédent ronsardien d'une célébration princière en « clé pastorale⁴⁹ » fonctionnait donc comme veine mineure associée à un hommage personnel des bergers, à côté d'un éloge officiel et religieux. Lorsque Michau demande aux bergers de ne plus être « oysifs » (v. 247), il les incite à détacher la pastorale de l'inspiration légère, pour se donner comme nouvel objet poétique la louange des grands. De cette élévation de l'inspiration pastorale, la grotte est le lieu emblématique. Elle est aussi décrite comme une « Grotte sacrée » (v. 28), un « saint lieu » (v. 30). Une nette démarcation est opérée entre l'intérieur (v. 41), espace de silence ou de paroles recueillies, et le dehors (v. 165), où peuvent se tenir des propos plus légers. Le texte insiste sur le cérémonial religieux : les bergers s'inclinent, se déchaussent, se recueillent et se livrent à des ablutions :

Ilz se lavent trois fois de l'eau de la fontaine,
Se serrent par trois fois de trois plis de vervene,
Trois fois entourent l'Antre, et d'une basse voix
Appellent de Meudon les Nymphes par trois fois. (v. 35-38)

Le saisissement que produit sur les bergers, une fois qu'ils sont à l'intérieur, « le saint horreur de l'Antre », associe la grotte à un lieu sauvage habité par une présence divine. Dans la correspondance entre les paysages et les styles, la caverne qui provoque l'effroi sacré

⁴⁹ M. Dassonville, *op. cit.*, p. 48.

annonce traditionnellement l'emploi d'un registre grave et altier⁵⁰. Et, de fait, le rituel d'entrée dans la grotte prélude au *furor* poétique : les deux pasteurs,

[...] comme tout ardans
De trop de Deité, sentirent leur pensée
De nouvelle fureur saintement insensée.

C'est bien « une pantomime de l'inspiration⁵¹ » que Ronsard met en scène, signalant ainsi la continuité entre ce chant pastoral et l'enthousiasme surnaturel qui avait présidé à la conception des *Odes* de 1550⁵². La grotte est d'ailleurs un sanctuaire où « comme jadis en ces vieux tabernacles / De Delphe et de Délos, se rendront les oracles » (v. 123-124) : elle rappelle ainsi la fonction oraculaire que Ronsard donnait à sa poésie pindarique. Le cérémonial permet de mettre l'accent sur la requalification de l'inspiration pastorale et signale la volonté de récupérer l'ambition du haut lyrisme des odes et des hymnes, en le transposant dans un autre univers, celui des bergers.

Cet endroit sacré est un lieu de culte voué à Charlot, alias le cardinal (« Nous luy ferons sur l'herbe un autel comme à Pan » v. 77). L'image du culte, depuis le geste inaugural des *Odes* (« Comme un qui prend une coupe »), est la représentation hyperbolique de l'éloge poussé « jusqu'à l'extrémité ». Le cardinal est célébré comme le fondateur mythique des lieux, comparé à Amphion qui « tira les gros cartiers de pierre / Pour emmurer sa ville au bruit de sa guiterre » (v. 114-115). Le motif de la couronne, emblématique du geste lyrique, est formulé dans des termes voisins de ceux de l'ode « A Michel de l'Hospital » : « Afin que de cent fleurs diverses je façonne / Pour le front de Charlot une belle couronne ». La grotte est donc un lieu de consécration, l'équivalent pastoral des temples ou des palais où les *Hymnes* et les *Odes* qui mettent en scène un culte à la gloire des grands, à la mémoire de leur vertu.

Cependant, cette grotte signale dès son seuil l'ambiguïté qui la caractérise. Elle est encadrée de deux statues, « Pallas qui la Gorgonne porte » (v. 32) et « Baccus aussi, qui dans ses doigts marbrins / Laisse pendre un rameau tout chargé de raisins » (v. 33-34). Ces deux divinités affirment une binarité entre la sagesse et de l'ivresse qui sera celle du poème tout entier, où s'entremêlent une veine ambitieuse et une veine légère⁵³. Après le moment de

⁵⁰ Sur la hiérarchie des styles et la correspondance entre styles et paysages, définie dans l'Antiquité par Cicéron pour la rhétorique et Virgile pour la poésie, voir D. Duport, *Les Jardins qui sentent le sauvage. Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz, 2000.

⁵¹ T. Cave, *Cornucopia*, *op. cit.*, p. 179 (p. 178-180 pour l'analyse de la description de la grotte de Meudon.)

⁵² Voir par exemple l'ode « A la Roine » dans le livre 1 (Lm I p. 65) : « Je suis troublé de fureur, / Le poil me dresse d'horreur, / D'une ardeur mon ame est pleine : / [...] / Une deité m'emmeine ».

⁵³ Voir, dans le même esprit, un emblème d'Alciat (1549) : « Par le vin, Prudence est augmentee »

On voit ensemble en ce temple habiter
Bacchus, Pallas, enfans de Jupiter.
L'ung de la cuyse, & l'autre du chef née

l'effroi et du recueillement, Ronsard convoque dans la grotte une joyeuse bande de bergers qui chantent l'amour au cours d'un banquet en l'honneur du maître des lieux :

Trois plains vaisseaux de laict il aura pour ofrande :
[...] nous ferons un banquet tout le jour
Où Janot Limosin prendra la chalemie
A tous pasteurs venant pour l'amour de s'amie. (v. 80-84)

La grotte où coulent à flot les liquides nourriciers est donc un endroit idéal pour une fête nuptiale. Ronsard la conçoit comme un *locus amoenus* voué à la volupté et à l'exubérance bachique. Sa décoration se caractérise par des motifs d'arabesques et d'entrelacs : agrémentée de grotesques à l'intérieur, elle est recouverte à l'extérieur de « l'herbe tortu recourbé de maint tour » (v. 137) et de « lambrunche ensemble entortillée » (v. 139). Ces lignes courbes vont ensuite constituer l'unité décorative du *Chant* dans son entier, dans une variante maniériste et ornementale du pli de l'ode « trois fois torse ». Les entrelacs que la nature a créés dans la grotte sont imités par les bergers dans leurs objets : le panier est « gentement enlassé de vergettes d'ozier » (v. 210) et son anse « est faite d'un houx qu'à force [le berger] a courbé » ; la cage, quant à elle, est ornée de « la coque d'un limas » (v. 194) qui, tout en rajoutant une nouvelle spirale, rappelle les petits insectes variés qui sont venus se greffer sur la grotte, comme l'avette et le grésillon (v. 141 et 145). Cette cage, « petit bâtiment » muni de « quatre piliers » (v. 198), s'apparente ainsi à une représentation miniaturisée du « beau bastiment » de la grotte avec ses « piliers rustiques » (v. 46-47). Les objets fabriqués par les bergers assurent ainsi le continuum entre les volutes fantaisistes de la grotte et les entrelacs amoureux formés par les jeunes époux :

L'ung ha le vin: l'aultre l'huyle donnée.
Bien sont conjointz, Car. Qui fuit le vin bon
N'ha par Pallas de prudence le don.
Pallas est Deesse des bons espritz, & Bacchus des
bons vins, L'ung & l'aultre est donné de Dieu.
Et le bon vin faict le bon esperit.



Comme un Ihierre espars pendra ta mariée
A l'entour de ton col estroitement liée (v. 349-350)
Comme une tendre vigne à l'ormeau se marie,
Et de meinte embrassée autour de luy se plye,
Tout ainsi de ton bras en cent façons plié
Serre le tendre col de ton beau marié. (v. 437-440)

La grotte offre donc une étrange synthèse entre le ludique et le sacré, la fête et le recueillement, le plaisir et l'effroi, qui témoigne de la double volonté d'anoblir la fiction pastorale et d'adoucir le style « altiloque » qui a caractérisé la célébration des grands pendant la décennie écoulée. Le *Chant pastoral* réalise la fusion de deux univers jusque-là antithétiques, le faste des palais et la simplicité de la nature, la muse politique qui chante la vertu des grands, et la muse « oisive » qui se délecte de la douceur vendômoise.

3. Le choix d'un style « doux⁵⁴ »

Ce mélange du sérieux et du léger découle d'une réflexion menée par les poètes, dans les années qui ont précédé, en vue d'un réajustement du style de l'éloge. En 1556, à la fin du *Second livre des Hymnes*, dans l'élégie « A Chretophle de Choiseul abbé de Mureaux », Ronsard vante les mérites d'un style moyen, moins ardu et moins hardi que celui qu'il a pratiqué jusque-là. Il en désigne Belleau comme le meilleur représentant, en vertu de sa traduction d'Anacréon. Se détournant de Pindare, cet auteur a permis de révéler un nouvel aspect de la lyrique grecque⁵⁵ :

Tu as daigné tanter d'exprimer la faconde
Des Grecz en nostre langue, et as pour ton patron
Choisy le *doux archet* du vieil Anacreon
Qui montre comme il faut d'une parole *douce*

⁵⁴ Sur la notion, transdisciplinaire, de douceur à la Renaissance, voir les actes du colloque *Le Doux aux XVI^e et XVII^e siècles. Ecriture, Esthétique, Politique, Spiritualité*, Ed. Marie-Hélène Prat et Pierre Servet, Les Cahiers du GADGES n° 1, Genève, Droz, 2005, et tout particulièrement la communication d'André Gendre, « L'essence qualitative du doux chez Ronsard, Du Bellay et Baïf », p. 61-80. Voir également *La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*, éd. Hélène Baby et Josiane Rieu, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁵⁵ Henri Estienne publia un recueil d'odelettes grecques avec leur traduction latine en 1554. La publication, annoncée en 1549, était impatientement attendue dans les milieux humanistes. P. de Nolhac explique qu'en 1554, la publication des œuvres d'Anacréon par Henri Estienne, avant même leur traduction par Belleau, fut « un grand événement littéraire » (*Ronsard et l'humanisme*, p. 107). La lecture que Ronsard en fit est nettement sensible dans les volumes qu'il publia dès novembre 1554, le *Bocage* et les *Meslanges*. « La découverte du philologue arrivait à l'heure des poètes. Elle révélait une poésie en parfait accord avec certaines tendances de l'école ronsardienne et que les odes légères d'Horace la préparaient à goûter. Il importa peu que le recueil fût presque entièrement apocryphe et que, dans ces pastiches alexandrins mis sous le nom d'Anacréon de Téos, la vigueur du modèle fût fort affadée ; telles qu'on les lut alors, avec leur élégance mignarde et leur fine sensualité, ces odelettes devaient séduire infiniment le public de la Renaissance. Elles ont imposé même aux arts plastiques, pendant trois siècles, le type de l'enfant ailé et capricieux qui voltige, l'arc en main, avec ses petits compagnons, entouré des colombes de Vénus et cherchant les cœurs que blesseront ses flèches » (p. 111)

Plaindre nos passions, lors que Venus nous pousse

Sa fleche dans le cœur [...] (Lm VIII, Elégie à Choiseul v. 59-63)

Juste après le « fredon » des deux « petites épopées » argonautiques qui composent la majeure partie des *Hymnes* de 1556 et en font un exercice de préparation à l'épopée, l'élégie à Choiseul signale un tournant. Le second livre des *Hymnes*, qui s'ouvre par un hymne à l'Eternité, était placé sous le signe de « l'archet d'airain », de la « lyre ferrée » et la « voix acérée ». La « chanson dure », tel était le maître mot dont la syllepse soulignait le lien étroit entre la durée, préoccupation mémorielle au cœur de l'« Hymne de l'Eternité », et la dureté du style grave. C'est la gravité qui sied à la représentation des héros immortels, telle que Ronsard l'expérimente dans les deux *epyllia*. Mais avec l'élégie à la louange de Belleau, une toute autre tonalité, beaucoup moins altière, est mise en avant :

Me loïe qui voudra les repliz recourbez
Des torrens de Pindare en profond embourbez,
Obscurs, rudes, facheux, [...]
Anacreon me plaist, le doux Anacreon ! (Ibid. XXX)

Ce nouveau style, associé à la poésie amoureuse, apparaît comme une alternative à une première expérience lyrique qui a permis de moduler toutes les gammes du registre sérieux jusqu'à son degré le plus élevé, le registre épique. Mais cette tentative est désormais galvaudée, victime de son succès :

Du regne de HENRY, cinq ou six seulement
Vindrent, qui d'un acord moderé doucement,
Et d'un pouce atrempé firent doctement bruire
Maintenant la guitterre, et maintenant la lyre,
Et maintenant le luc, et oserent tenter
Quelque peu la trompette afin de haut chanter.
Incontinent apres, une tourbe inconnüe
De serfz imitateurs pesle mesle est venüe
Se ruer sans esgard, laquelle a tout gasté
Cela que les premiers avoient si bien chanté. (Ibid. v. 15-24)

Le renouvellement du lyrisme, sous le signe de la douceur anacréontique, se conçoit en totale opposition avec le style pindarique. Pindare n'est plus, désormais, un modèle fécond ; il est tout au plus relégué au rang d'auteur scolaire à l'usage des « maîtres d'écoles / Affin d'espovanter les simples escoliers / Au bruit de ces gros vers furieux et guerriers » (v. 98-100). Au contraire, Anacréon est associé à la vitalité de la danse ; son style est valorisé comme relevant d'une poésie bachique associée au plaisir et à l'amour. C'est ce modèle que Ronsard veut désormais privilégier parce qu'il montre

Comme il faut adjouster la lyre chanteresse,
Et le père Bacus à Cypris la Deesse
Comme il faut s'egayer, cependant qu'Atropos
Nous permet les plaisirs d'un amoureux repos ;
Comme il faut que l'on dance, et comme il faut qu'on saute,

Non pas d'un vers enflé plain d'arrogance haute,
 Obscur, masqué, broüillé d'un tas d'inventions
 Qui font peur aux lisans, mais par *descriptions*
Douces, et doucement coulantes d'un doux stille,
 Propres au naturel de Vénus la gentille,
 Et de son filz Amour. (v. 65-75)

L'expression de « descriptions / Douces » suggère que Ronsard englobe dans le même modèle poétique la traduction d'Anacréon par Belleau et ses blasons parus la même année dans ses *Petites inventions*. L'ensemble correspond à un même idéal de régénération stylistique par la légèreté des sujets et la mise à distance de la mythologie, « ce tas d'inventions / Qui font peur aux lisans ». L'importance donnée dans ces vers à la danse, au repos, aux plaisirs de Bacchus et de l'amour, semble pouvoir tenir lieu de programme à la poétique que Ronsard met en œuvre trois ans plus tard dans le *Chant* pastoral. En rendant hommage à Belleau, Ronsard justifie son propre tournant stylistique, déjà amorcé dans sa poésie amoureuse avec la *Continuation des Amours* de 1555, où une « fille d'Anjou »⁵⁶ remplace la prophétesse troyenne. Le style doux s'y substitue à la gravité qu'il s'était assignée dans les *Odes* et dans le premier recueil des *Amours*, et qui faisait de cette poésie encomiastique, qu'elle soit politique ou amoureuse, une propédeutique à l'épopée⁵⁷.

Les compliments que Ronsard adresse à Belleau en 1556 rejoignent les arguments qu'il apporte à Jean de Morel, la même année, dans l'élégie inaugurale de la *Nouvelle Continuation*⁵⁸. Il revient sur le choix d'une inspiration plus modeste, d'un « petit labeur » de « petite montre » (v. 43-44). Dans le glissement de Cassandre à Marie, il refuse d'admettre la contradiction qu'on lui a reprochée⁵⁹, et assume la volonté de s'éloigner des excès liés aux ambitions épiques et à leur expression pindarique : l'ouvrage modeste

[...] vaut mieux que la grosse apparence
 De ces Tomes enflés, qui n'ont rien dedans eux
 Que des vers sourcilleux, et des gros mots vanteux,
 Empoulez, et masquez, où rien ne se descœuvre
 Que l'arrogant jargon d'un ambicieux œuvre. (v. 46-50)

L'esthétique épique métaphorisée par les palais orgueilleux confronte le poète à ses propres limites et pose la question d'un impossible achèvement. Face à une tâche trop ardue pour les forces d'un seul homme, les ambitions doivent être revues :

⁵⁶ *Continuation des Amours*, sonnet 3.

⁵⁷ Voir à ce sujet O. Pot, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990. Sur l'évolution stylistique qui accompagne le passage de Cassandre à Marie, voir en particulier, dans la deuxième partie, le chapitre « Le tourneur d'Anacréon », p. 218-219.

⁵⁸ Elégie à Jean de Morel, *Nouvelle Continuation des Amours*, édition A. Gendre, Le Livre de Poche classique, 1993, p. 388-392.

⁵⁹ « Aujourd'hui, chacun dit que je suis au contraire, / Et que je me dements parlant trop bassement » (Premier sonnet de la *Continuation des Amours*, à Pontus de Tyard).

Ne vois-tu ces chasteaux jusqu'au Ciel eslevez
Tomber tousjours davant qu'il soient parachevés ? (v. 51-52)

Dans cette image d'écroulement architectural qui semble anticiper sur la prophétie du *Songe* de Du Bellay, on retrouve l'« effritement du monument » que D. Fenoaltea met en évidence dans l'agencement des *Odes* : amorcé dès l'ajout d'un cinquième livre en 1552, il se confirme dans la réédition 1555 où se brouillent définitivement les lignes de construction qui soutendaient la structure du recueil de 1550. Ce qui se joue à l'échelle des *Odes* concerne l'orientation poétique de Ronsard dans son ensemble. L'« édifice ébranlé »⁶⁰ est l'image d'un doute envahissant concernant la réalisation du poème épique, et d'une remise en question qui conduit vers moins de grandiloquence et davantage de naturel. Marie, dans la poésie amoureuse, a été l'icône de cette évolution vers la simplicité, tandis que la pastorale, dans l'encomiastique politique, va en être le lieu stratégique. Le lyrisme politique suit donc une évolution stylistique parallèle à celui de la poésie amoureuse.

Les recherches de Ronsard sur la douceur stylistique trouvent un champ d'application privilégié dans l'événement du mariage princier de 1559 ; son chant fait correspondre à une jeunesse en fête une poétique de la douceur, *in fine* entérinée par Michau au moment de récompenser la performance des bergers :

Votre harmonie, enfans (disoit-il) est plus *douce*
Que le bruit d'un ruisseau qui jaze sur la mousse,
Ou que la voix d'un cygne, ou d'un roussignolet
Qui chante au mois d'avril dans un bois nouvelet (v. 465-468)

La réorientation stylistique, validée par cette instance de jugement qu'est Michel de l'Hospital, se perçoit d'emblée dans le traitement que subissent Cassandrete, désormais pourvue d'un diminutif mignard, et Olive, les deux amantes inaccessibles qui avaient inspiré les recueils amoureux de Ronsard et Du Bellay au début des années 1550. Les deux idoles descendent de leur piédestal néoplatonicien pour devenir des bergères capricieuses, destinatrices flouées des objets rustiques fabriqués par les bergers :

Perrot : [...] hier ma Cassandrete
Que j'ayme plus que moy, m'en ofrit un veau gras,
Avecques un chevreau, voire et si ne l'eut pas. (v. 204-206)

Bellot : Mon Olive, mon cœur, desire de le voir,
Elle me veut donner son mâtin pour l'avoir,
Et si ne l'aura pas [...]. (v. 227-229)

Ces objets mis en gage emblématisent eux-mêmes les nouveaux choix stylistiques en mettant l'accent sur une imagination plus humble, attentive aux formes minuscules de la nature la plus rustique. Ainsi, dans la description minutieuse de la cage à l'alouette et du panier à fruits, on

⁶⁰ D. Fenoaltea, *Du Palais au jardin*, chapitre IV p. 110.

retrouve les traits du dialogue anacréontique que Ronsard entretient avec Belleau dès le *Bocage* de 1554 en lui dédiant plusieurs de ses blasons (sur la grenouille, freslon, fourmi et papillon). La poétique que sous-tendent ces objets est contradictoire avec celle de la fureur pindarique : le procédé de fabrication y est mis en évidence dans tout ce qu'il a de plus manuel :

En voulant l'atenuir le doigt je me coupé
Avecque ma serpette : encores de la playe
Je me deuls, quand du doigt mon flageolet j'essaye. (v. 214-216)

La blessure insiste sur la main d'un berger artisan, qui manipule des outils rudimentaires pour façonner de menus objets dans des matériaux rustiques. Une *manière* est mise en avant, qui surprend après la « pantomime d'inspiration » effectuée précédemment par le même berger. Pantomime qui n'était peut-être qu'un simulacre : la suite incite à ne pas tout à fait la prendre au sérieux, à la considérer avec une distance amène : le rituel du *furor* rappelle les ambitions d'une poésie désormais consciente de ses excès et capable de les atténuer sans renoncer à s'adresser aux princes. La poésie ne renonce pas à la prétention d'être un discours inspiré, c'est-à-dire un discours de vérité, mais elle redéfinit les moyens pour y parvenir.

Le *Chant pastoral* de janvier 1559 accomplit un tournant stylistique annoncé en 1556, déjà effectué dans la poésie amoureuse, mais non encore dans la poésie politique. La pastorale se substitue aux genres de l'ode et de l'hymne pour faire l'éloge des grands ; elle formule cet éloge dans un style plus léger sans en renier la solennité, mais en accordant la « douceur » du style à celle du décor champêtre. C'est le « beau stille bas » des *Amours* de 1556, qui s'exprime « sans enfleure ny fard, d'un mignard et doux stille⁶¹ ».

III. Du héros au berger : la nouvelle image des princes

1. L'humilité des princes

La douceur est une qualité stylistique : c'est aussi une vertu du prince. L'élégie à la louange de Belleau, à la fin des *Hymnes* de 1556, suit immédiatement une épître au cardinal de Lorraine ; les deux textes sont reliés par la notion de douceur qu'ils valorisent constamment, l'un sur un plan politique, l'autre sur un plan poétique. La douceur, pour un personnage

⁶¹ « A son livre » (Ed. cit. p. 450-458), *Nouvelle continuation des Amours*, v. 174 et 179

d'Etat, peut s'apparenter à la bienveillance, comme le suggère la coordination fréquente des adjectifs « doux » et « humain », ou bien « doux » et « benin » :

Quand un Prince en grandeur passeroit tous les Dieux
S'il n'est doux, et benin, courtois, et gracieux,
Humain, facile, honeste, affable, et debonnaire,
Il ne gagne jamais le cœur du populaire (v. 1-4)
S'il veut estre le Roy des cœurs comme des corps,
Il fault les acquerir par douceur : et alors
Il aura cœurs et corps de toute sa province,
Tant l'honneste douceur est seante à un Prince (v. 13-16)

Pour le poète comme pour le prince, il s'agit d'être accessible. Ronsard, en croisant le cardinal de Lorraine à la cour, se dit d'abord : « il est inaccessible » (v. 204) ; puis il s'aperçoit que la gravité qu'arbore le prélat n'empêche en rien « ceste humaine douceur » (v. 217) qui le rend souriant (avec discernement, sans obséquiosité). Après la « dure » éternité si radicalement opposée aux humains journaliers, qui figurait dans l'« Hymne de l'Eternité » l'inaltérable grandeur de Marguerite, c'est une image plus humble du prince que cette épître valorise, une image du prince médiateur, aux résonances christiques :

Vous devez estre simple, et plain de doux langage,
Pour leur gagner le cœur [celui des petites gens, des journaliers], imitant l'Eternel
Qui se daigna vestir d'un habit corporel,
Et rejectant les grands, où tout orgueil abonde,
Se rendit familier des plus petiz du monde (v. 64-68)

Cette attention portée à la petitesse, tout autant qu'un enjeu stylistique, est une qualité liée à la fonction médiatrice du prince. C'est la douceur bienveillante du prince protecteur qui prend en compte la fragilité de ses sujets (là où la *terribilità* et la hauteur qui impressionnent renvoient à sa fonction souveraine, sur le modèle de Dieu le Père plutôt que du Christ)⁶². Cette humble douceur apparaît comme une mise à distance des valeurs épiques de la gloire, à l'instar du cardinal qui évite le piège de l'orgueil :

Si n'estes vous pourtant ny superbe ny fier,
Mais humble, il ne vous plaist, haut, vous glorifier,
Des faitz de vos ayeulx, bisayeulx et grandz peres,
Ny des gestes nouveaux achevez par vos freres. (v. 41-44)

En 1559, Ronsard reprend finalement là où il l'avait laissé son dialogue avec le cardinal de Lorraine et donne consistance, dans le *Chant pastoral*, aux réflexions qu'il formulait dans l'épître : la douceur et l'humilité des princes conduisent tout droit à la figure du berger.

⁶² Dans *Les deux corps du roi*, Kantorowicz distingue deux types de royauté : celle qui se conçoit sur le modèle christomimétique (chap. III) et celle qui se formule en termes de souveraineté absolue, se référant à la figure de Dieu le Père (chap. IV). Dans la première fiction juridique, le prince est défini comme une figure médiatrice, un guide dont le dévouement peut aller jusqu'au sacrifice. Dans la seconde, il incarne une justice transcendante qu'il fait régner universellement. Alors que le second modèle est devenu prégnant au cours du XVI^e siècle, les propos adressés au cardinal de Lorraine, qui est certes un homme d'Eglise en plus d'être un homme d'Etat, retiennent l'attention.

En 1559, l'image d'un prince humble, doux et proche trouve une résonance supplémentaire dans le contexte d'un traité de paix « suspecte⁶³ » qui, d'une part, impose la fin des ambitions impérialistes et, d'autre part, inquiète nombre de protestants, convaincus qu'Henri II n'a capitulé devant les Habsbourg que pour se consacrer désormais à la répression des calvinistes. La mise à distance de l'image héroïque du prince correspond à une nécessaire prise de recul par rapport aux idéaux conquérants, et au souci d'affirmer la bienveillance du prince en le rendant pleinement humain. Un des opuscules de 1559 développe ainsi une réserve à l'égard de l'ardeur belliqueuse et des figures qui l'incarnent : *La Bienvenue de Monseigneur le connétable, au révérendissime cardinal de Chastillon, son neveu*⁶⁴ rend hommage au connétable de Montmorency à son retour de captivité. Le vaincu de Saint-Quentin qui, en plaidant pour la paix avec les Habsbourg, œuvrait en même temps à sa propre libération, doit apparaître évidemment sous un jour positif dans cette pièce encomiastique : Montmorency, « vient pour nous donner / La Paix, ayant défait le monstre de la guerre ». Mais la stratégie de Ronsard est intéressante : elle consiste à désolidariser le connétable du modèle du combattant auquel il était habituellement rapporté :

Les belliqueurs Romains qui veinquirent la terre,
 Ne sçauroient egaller à sa belle vertu :
 Le sage Scipion, bien qu'il ayt combatu
 Le vaillant Hannibal, et receu de Carthage
 Pour les siens et pour luy le surnom en partage,
 Ny le premier Caesar qui mist desoubz sa main
 Par trop d'ambition tout l'empire Romain,
 Ny ces braves guerriers dont les vives histoires,
 Maugré le cours des ans, éternisent les gloires,
 Ne sont pareilz à luy, bien qu'il ait une fois
Eprouvé la Fortune au danger des François. (v. 100-110)

Ronsard opère un retournement grâce auquel la faillibilité de Montmorency devient son atout : elle le rend plus humain. C'est parce qu'il s'est révélé vulnérable qu'il dépasse en grandeur les héros invincibles dont la mémoire est éternelle ; s'il n'avait expérimenté les revers de fortune, il serait resté un combattant. Or il se distingue en tant que réconciliateur :

Mais tirer du profit de sa propre défaite
 Et faire d'une guerre une amitié parfaite,
 Accorder deux grans Roy, et leur flechir le cœur,
 Et faire le veincu pareil à son vainqueur,
 Et d'un Duc ennemy tirer une aliance,
 Et joindre estroittement l'Espagne avec la France
 D'un neud qui pour jamais en amour s'entretient,
 Au seul Mommorency cet honneur appartient :

⁶³ H. Fernandez, « Une paix suspecte. La célébration littéraire de la paix du Cateau-Cambrésis », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 1997, n° 15/2, p. 325-341.

⁶⁴ Lm IX p. 117-123.

Qui a plus fait pour nous, que s'il avait par armes
Deconfit tout un camp de cent mille gendarmes,
D'autant que la vie est meilleure que la mort,
Et que la douce Paix vaut mieux que le discord. (v. 115-126)

« La vie est meilleure que la mort » : le duc de Guise disait exactement l'inverse dans la « Harangue » que Ronsard lui prêtait en 1553 devant les murs de Metz. On perçoit également tout l'écart entre l'impératif de « faire le vaincu pareil à son vainqueur » et les représentations de la victoire dans l'ode II, 29 de 1550, qui imaginait Charles Quint traîné brutalement par un roi de France triomphant, ou dans l'ode I, 5 où le « vieil marquis abatu » fait la gloire du jeune François de Bourbon. L'action militaire, dans la *Bienvenue*, n'est pas associée aux valeurs de la gloire, de l'honneur ou de la vaillance, mais à la brutalité et à la violence. C'est désormais la douceur bienveillante, y compris à l'égard de l'ennemi d'hier, qui doit primer. Ronsard rend ainsi hommage au parti de la paix incarné par le connétable. Mais c'est aussi un renversement axiologique et une redéfinition de l'idéal monarchique : celui-ci n'aspire plus au rayonnement impérialiste d'une royauté puissante et éclairée. Comme dans l'*Ode de la Paix*, Ronsard associe à Montmorency le motif de la Fortune, thème récurrent dans les pièces qu'il adresse au connétable et à ses neveux. Cependant le traitement du motif a évolué. En 1550, sans nier la contingence qui caractérisait le destin de Montmorency, le poète l'opposait à une raison providentielle secrète dont Montmorency était l'agent inconscient et le roi de France l'élu et l'initié. Les vicissitudes subies par le connétable n'étaient que l'épiphénomène d'un mouvement plus profond qui conduisait Henri à accomplir le destin impérial de son royaume et de ses ancêtres. La paix de 1559 n'est pas reliée à des considérations messianiques : le mythe d'une conquête aboutissant à un ordre nouveau ne fonctionne plus dans ce contexte. La paix est désormais rapportée non pas à un dessein transcendant, mais à une douceur de vivre, purement immanente.

A la fin du *Chant de liesse* qu'il publie de manière quasi concomitante avec la *Bienvenue*, Ronsard adresse un conseil au roi : Henri est incité à renoncer à ses prétentions héroïques pour goûter une joie toute humaine, en toute simplicité :

Donques ayant tant de félicité,
Contente toy de ceste humanité,
N'aspire point aux deitez d'Homere,
Bien qu'en ses vers ilz facent si grand chere,
Et vy cent ans en France bien heureux,
Car ton bon heur vaut bien celuy des Dieux.

Cette humilité, qui incite à se satisfaire des limites de la condition humaine, est dépourvue de mélancolie et débouche au contraire sur l'affirmation d'une félicité immédiate. Ronsard détache le roi de l'image héroïque, tirée des épopées d'Homère, qu'il avait pourtant contribué

à lui forger. Il le ramène à une humanité qui n'a rien de dégradant pourvu qu'elle s'accompagne d'une sagesse épicurienne : le roi doit savoir goûter au « plaisir » d'une paix et d'un bonheur présent que Ronsard ne cesse de lui rappeler par une anaphore qui sert de refrain à ce « chant de liesse » : « Hé quel plaisir de voyr » / « Hé quel plaisir d'ouyr ».

Dans la même optique, la valorisation du plaisir dans le *Chant pastoral* va de pair avec une conscience de l'humanité des princes qui ne sont plus rapportés à l'immortalité des héros. Les jeunes bergers Charlot et Claudine semblent tributaires du cycle végétatif : le jeune duc doit « laisser croistre » la princesse, « jeune fleur », jusqu'à ce que, faite « enceinte » (v. 404), « [S]on ventre désormais si fertile puisse estre » (v. 449). L'univers de la pastorale accorde les princes aux rythmes germinatifs. Cette adéquation du jeune couple avec le processus de la croissance naturelle – et donc de la dégénérescence – justifie l'injonction épicurienne au plaisir : « Prenez les passetems d'une douce jeunesse / Qui bientôt s'enfuira » (v. 446-447). La tonalité hédoniste du chant pastoral est donc indissociable d'une incitation à la mesure et d'une mise à distance de l'*hubris* des grands. Le plaisir n'est pas seulement un caprice ou le privilège des princes : il est leur sagesse, la pierre de touche de leur humanité. A Montmorency confronté aux épreuves de la fortune, au jeune duc et son épouse inscrits dans le cycle de la nature, Ronsard n'oppose pas de destin messianique ni d'apothéose glorieuse qui puisse les extraire de leur finitude. Le plaisir et la fortune valent pour eux-mêmes, pour les voluptés qu'apporte l'un, pour les leçons que procure la seconde.

Le bonheur des jeunes époux revêt toutefois un sens supérieur. Ce sens est à la fois moral et politique. Moral, parce qu'il anticipe sur la leçon de sagesse qui, à la fin du *Chant de liesse*, incite les grands à vivre « bien heureux ». Politique parce que la thématique du plaisir amoureux prend une portée particulière à la lumière du *Chant de liesse*, qui fait rimer « paix publique » avec « bon heur domestique » (v. 151-152). De la capacité d'un roi débonnaire à goûter en toute simplicité les joies d'un « bonheur domestique », dépend la paix du royaume. De même, l'allégresse des jeunes mariés ne se limite pas aux jeux et aux réjouissances du mariage : elle est la promesse d'une société ordonnée, harmonieuse. La veine légère et érotique qui évoque leurs ébats renvoie, on l'a dit, à un amour licite, et cet Eros régulé est une forme idéale de « concorde » :

Dormez bras contre bras, et bouche contre bouche :
La concorde à jamais habite en vostre lict,
Chagrin, dissention, jalousie et despit
Ne vous trouble jamais [...]. (v. 362-365)

Il y a comme une innocence dans ces ébats nuptiaux, qui confère à leur cadre pastoral une dimension édénique. Contre la mélancolie de la chute, du palais qui s'écroule, de la princesse

qui s'en va ou du roi qui déçoit et déchoit, la pastorale offre ici l'antidote des plaisirs heureux où le royaume entier se ressourc à la pureté d'une jeunesse non souillée. On notera d'ailleurs qu'à la fin de l'épithalame, Michau, ce « bon vieillard » à la « barbe vénérable », se met à sauter « tout gaillard [...] parmy les fleurs » (v. 463), comme gagné par une juvénilité généralisée.

2. Les bergers, héros au repos et en retrait de l'histoire

D'un côté, donc, les interrogations de Ronsard concernant les choix stylistiques de 1550 qui sous-tendaient et contribuaient à préparer le grand poème héroïque ; de l'autre, des considérations politiques et morales sur l'image et le rôle des princes dans un contexte européen où l'équilibre des forces est en train de se modifier. Ces deux évolutions sont convergentes. De même que le pindarisme sublime est concurrencé par la douceur anacréontique, de même la gloire et les valeurs héroïques semblent moins opérantes, pour célébrer les princes et leur proposer une représentation exemplaire de leur grandeur, que l'humilité et la bienveillance. Le *Chant pastoral* de 1559 s'attache, dans cette perspective, à moduler l'image des princes en essayant de refondre l'idéal épique dans la pastorale.

Le portrait physique du jeune berger correspond au portrait traditionnel d'un jeune héros ; seules les comparaisons lui confèrent une touche pastorale :

Il s'eleve en beauté sur tous les pastoureaux,
Comme un jeune toreau sur les menus troupeaux,
[...].
Un poil crespé de soye au menton luy paroist,
Qui blond et delié entre les roses croist
De sa face Adonine, ainsi *comme* se couvre
De duvet un oiseau qui de la coque s'ouvre.
D'une belle couleur et d'oilletz et de lis
Ses membres sont partout frechement embellis,
Et en mille façons parmi la couleur vive
De sa beauté reluist une grace nayve :
Son front est de l'aurore, et *comme* astres des cieux
Sous une nuit brunette esclairent ses beaux yeux. (v. 303-316)

La barbe blonde naissante est un *topos* de la description du jeune héros chez Ronsard⁶⁵ mais l'accent est mis sur la « grace nayve », qui le rattache ainsi au naturel de la pastorale. Sa beauté est érotisée par l'image de l'aurore qui nimbe son front. Le charisme est bien là,

⁶⁵ Voir par exemple le portrait du comte d'Enghien dans l'ode I, 5 sur la victoire de Cerizoles, v. 36-42 : « François, l'honneur des Bourbons. / Qui en la prime saison / Où la jeunesse dorée / Epand sa cresse toison / Sur la joue colorée, / Par la pointe de sa lance / Réveilla l'honneur de France. »

caractéristique du héros. Par sa beauté « adonine », parfaite, le jeune époux rejoint la galerie des amants et héros mythologiques qui ont gardé les troupeaux et fréquenté les forêts, comme le rappelle Perrot à son cardinal :

Apollon fut berger, et le Troyen Paris :
Et le jeune amoureux de Venus, Adonis,
Ainsi que toy porta au flanc la panetiere,
Et par les bois sonna l'amour d'une bergere. (v. 129-134)

En 1563, l'églogue de « Daphnis et Thyrsis » reprendra la même idée à propos de l'origine à la fois divine et pastorale des princes :

Du puissant Jupiter les Princes ont leur estre.
Les Rois au temps passé estoient des Pastoureux :
Apollon et Mercure autrefois ont fait paistre,
(Fils de Dieux comme nous) icy bas les troupeaux⁶⁶.

Parce que la condition de berger est l'état originel du héros, alors la poésie pastorale devient la forme première de toute poésie des grands, antérieure à l'épopée. L'ancienneté étant un gage de valeur, Ronsard requalifie la poésie pastorale et justifie le choix, dans un cadre encomiastique, d'une inspiration moins attendue. Il n'y a pas d'opposition mais une continuité entre le monde des héros et celui des bergers, entre les princes et les amoureux : la poésie pastorale apparaît à ce titre comme un retour aux sources et non comme un défaut de grandeur. Elle rappelle aux grands leur état premier et les invite à une simple présence au monde, par distinction avec le dépassement du monde dans l'héroïsme.

La rencontre de deux univers de représentation, de l'épique et du bucolique, s'observe dans la mention de la victoire récente de François de Guise, traduite en termes pastoraux :

[...] ce grand Francin, qui à coup de leviers,
De frondes, et de dars a chassé les bouviers
Qui venoyent d'outre mer manger noz pasturages,
Et menoyent malgré nous leurs beufs en noz rivages (v. 89-92)

La prise de Calais est montrée comme une querelle de bergers, et les armes du héros deviennent des outils rustiques. Rien de bouffon cependant dans cette évocation, rien qui cherche à minimiser l'ampleur de la victoire ni les enjeux de ce conflit. On est loin du burlesque rabelaisien et de la dispute des fouaciers à l'origine de la guerre picrocholine. La représentation de Ronsard est surtout une manière de dédramatiser l'histoire, en aucun cas de critiquer l'action des grands. Elle introduit dans la représentation héroïque des grands un effet de « sourdine » qui rend les allusions historiques compatibles avec les circonstances politiques et nuptiales.

⁶⁶ *Recueil des Nouvelles Poesies*, Lm t. XII, p. 146, v. 125-128.

Les bergers chez Ronsard ont de la noblesse. Le jeune duc a beau manier, comme les autres pasteurs, des armes très éloignées du glaive héroïque, il n'en excelle pas moins à « geter le dart, ou à ruer la fronde, / A sauter, à luter ou à force de coups / Regagner un chevreau de la gueule des loups » (v. 319-320), témoignant par là-même de son énergie et de son courage. Son prénom, Charlot, affiche des consonances rustiques tout en insistant, par l'analogie avec le prénom du cardinal, sur l'existence d'une lignée des bergers :

C'est le jeune Charlot, tige de sa maison,
Parent de ces pasteurs qui portent la toison,
Et cousin de Charlot, le bon hoste des Muses (v. 249-251)

L'allusion à l'ordre de la toison d'or, en liaison avec la symbolique des prénoms, rattache le duc Charlot à une prestigieuse ascendance, celle de Charles le Téméraire, fondateur de l'ordre, et de son arrière-petit-fils Charles Quint auquel le jeune duc est apparenté par sa mère. Ronsard, en mentionnant le lien des Lorraine avec l'Empire, suggère discrètement que le mariage entre la fille d'un pasteur de France et un berger lorrain entre aussi dans les tentatives de rapprochement entre Valois et Habsbourg. La périphrase qui désigne les Habsbourg par le motif de la toison d'or offre l'avantage de s'intégrer parfaitement à un contexte pastoral : dans un texte où il est sans arrêt question de troupeaux et de moutons, ce terme aux connotations héroïques (par référence au mythe des Argonautes et à un ordre de chevalerie) reçoit une connotation plus bucolique.

Habituellement, Ronsard ne se privait pas de célébrer l'ancêtre glorieux de la maison de Guise, le héros fondateur Godefroy de Bouillon⁶⁷. Ici, dans un poème inscrit dans le cadre de négociations en vue d'une pacification, il n'évoque qu'en passant, de manière allusive, les conquêtes en Palestine et les prétentions à la couronne de Naples, associée à celle de Jérusalem :

Puisse naistre bien tost un genereux lignage,
Meslé du sang Lorrain, et du sang des Valois,
Qui Parthenope encor remette soubs ses loix,
Et puisse couronner ses royales armées,
Sur le bord du Jourdain, de palmes Idumées. (v. 365-370).

On est loin du futur prophétique et du projet conquérant : l'irréel du présent apparente le souhait à un rêve lointain, dont l'exotisme relève davantage de la légende que du destin politique. Jérusalem est évoqué par petites touches (les rives d'un fleuve) esquissant un paysage où le symbole de la victoire, les palmes, s'intègre à titre de motif végétal. Quant au nom ancien de Naples, Parthénope, il ramène le lecteur à la géographie de l'*Arcadia* de

⁶⁷ Voir notamment la « Harangue du duc de Guise » (1553 ; Lm V, p. 208, v. 89-92), l'« Hymne de la Justice à Charles, cardinal de Lorraine » (1555) et l'« Hymne de Charles, cardinal de Lorraine » (1559 Lm IX, p. 32, v. 49-52).

Sannazar. Les accents martiaux de la geste lorraine s'estompent dans la douceur d'un univers pastoral.

La pastorale se prête particulièrement à l'exploitation du motif de l'âge d'or, qui a trouvé dans la IV^e églogue de Virgile l'une de ses expressions les plus célèbres au XVI^e siècle. La fiction bucolique en est, en quelque sorte, le milieu d'origine, le genre de prédilection. Ronsard utilise en effet le motif au cours de l'hommage rendu par les bergers à la grotte de Charlot, dans une célébration de l'arrivée imminente du printemps, saison symbolique qui insiste sur le caractère hospitalier de l'endroit :

Et nous autres bergers ne ferons plus que rire,
Que jouer, que fluter, que chanter et danser,
Comme si l'âge d'or vouloit recommencer,
A regner desoubs luy [Charlot], comme il regnoit à l'heure
Que Saturne faisoit en terre sa demeure. (v. 72-76)

Le même motif est décliné ensuite sous la forme d'un vœu de prospérité pour la demeure du cardinal :

Les cornes de tes beufs se puissent jaunir d'or,
D'or le poil de tes boucs, et la toison encore
De tes brebis soit d'or, et les peaux qui herissent
De tes chevres le dos, de fin or se jaunissent. (v. 97-100)

Le motif de l'âge d'or est utilisé à titre ornemental, comme un comparant, comme une image qui magnifie les lieux en les parant d'un éclat particulier et symbolique. L'âge d'or n'est pas intégré à une prophétie (du type « un temps viendra où ») et ne constitue pas le support d'une représentation messianique de la monarchie dans l'histoire. L'âge d'or ici n'annonce rien, n'accomplit rien ; il figure de manière imagée un lieu apolitique et anhistorique, délié des vicissitudes et tribulations historiques, et non pas espérance à l'horizon de celles-ci. L'âge d'or n'est plus le mythe qui, dans les premières pièces lyriques de 1550 liées à l'entrée royale, inscrivait la monarchie française dans une temporalité eschatologique. C'est une image qui décrit la sérénité d'un lieu hospitalier. Elle n'est plus associée à l'idéal impérialiste d'une conquête universelle, mais sous-tend au contraire un espace symbolique de l'*otium*, en marge de la politique et de l'histoire, circonscrit à un lieu clos et préservé : la grotte⁶⁸.

⁶⁸ Sur les rapports entre l'*otium* et le développement de la pastorale au milieu du siècle, voir l'ouvrage d'A. Gennai, *L'Idéal du repos dans la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Garnier, 2011, p. 209-256 (« L'*otium* bucolique »).

3. La cour arcadienne

Lieu de retraite loin des affaires politiques, telle est bien la vocation de Meudon, déjà, dans l'hymne entièrement dédié à la personne du cardinal de Lorraine en 1559 :

Quand tu es à repos des affaires publiques,
Tu te tournes joyeux aux nombres poétiques
Grecz, Latins et François, et lors tout le coupeau
Du Nymphal Elicon, Phebus et le troupeau
Que Calliope mene à ton chant se presente.
[...]
Luy donnant [au troupeau des Muses] ton Meudon où il est adoré
Ton Meudon maintenant le sejour de la Muse⁶⁹.

Dans les jardins, le musicien Ferabosco donne des concerts qui procurent « aise » et « plaisir » (v. 443) salutaires, car « Aussi ne faut toujours languir embesongné / Soubs le soucy publicq, ny porter ranfrongné / Toujours un triste front, il faut qu'on se defache » (v. 459-461)⁷⁰. Ronsard rend hommage à l'intention du cardinal de faire de Meudon non seulement une maison de plaisance, mais un foyer artistique.

Le mariage du jeune duc de Lorraine est une occasion supplémentaire de louer en Charles un mécène ; Ronsard célèbre le bienfaiteur qui héberge les poètes et encourage leur création :

Car c'est un Demidieu, à qui plaisent nos sons,
Qui fait cas des pasteurs, qui ayme leurs chansons,
Qui garde leurs brebis de chaut et de froidure
Et en toutes saisons les fournist de pasture. (*Chant pastoral* v. 85-88)

Comme le rappelle A.-M. Lecoq, une inscription latine consacrait la grotte au délassement studieux du roi : QVIETI ET MVSIS HENRICI II⁷¹. C'est pourquoi, dans l'*ekphrasis* de la grotte, Ronsard représente l'endroit comme un sanctuaire des Muses :

La Grotte que Charlot [...]]
[...] a fait creuser si belle
Pour estre des neuf Seurs la demeure eternelle (v. 15-16).

Les « Nymphes filles des eaux, des Muses les compagnes » (v. 111) en sont les divinités tutélaires, sous l'égide d'un Charlot qui se rapproche d'un Apollon musagète. Cette grotte est en quelque sorte la réactualisation du Parnasse. Les premiers vers du chant soulignent d'ailleurs la topographie escarpée, et la prise de distance radicale qu'elle impose aux bergers par rapport à leur *vita activa* :

⁶⁹ Hymne au cardinal, Lm IX, p. 52 v. 427-434.

⁷⁰ Le cardinal, dans sa villa de Meudon, apparaît comme une figure de l'honnête homme avant l'heure, homme de goût, de talent et de sociabilité.

⁷¹ A.-M. Lecoq, *art. cit.* dans *Le Loisir lettré à la Renaissance et à l'Age classique*.

Pendant que leur bestail paissoit parmy la pleine,
Un peu desoubz Meudon au rivage de Seine,
Ils laisserent leurs chiens [...] :
Et montant contremont d'une colline droite,
Au travers d'une vigne, en une sente estroite,
Gangnerent pas à pas la Grotte de Meudon (v. 6-13)

Avec ce lieu en hauteur et à l'écart, Ronsard retrouve finalement les valeurs qu'il avait associées au Vendômois, séjour de la muse oisive, mais il les transpose du lieu intime à un cénacle élargi, celui des poètes de la Pléiade dont le groupe se trouve ici à peu près réuni et reconstitué : autour de Perrot, Bellot et Michau gravitent Dorat (Janot Limosin v. 83), Baïf (Thony v. 190), Lancelot Carle (v. 179), et Belleau (Bellin, v. 201). Le déguisement pastoral revêt une valeur proche de celle que M. Fumaroli attribue aux dénominations fictives que prennent les bergers dans les Arcadies italiennes : « l'entrée dans une société contractuelle et l'acceptation des conventions littéraires et morales, des règles de conduite que le contrat « arcadique » et « académique » comportait⁷² ». Il n'est pas anodin que ce soit Michau, figure de modération politique, d'intégrité morale et d'exigence intellectuelle, qui suggère aux deux rivaux de s'exercer à une tonalité plus grave et de réorienter leur concours poétique vers l'encomiastique officielle. Il est représenté sous l'allure d'un sage, presque d'un mage :

Vois tu ce bon vieillard qui vient à nous de loing,
A luy voir au menton la barbe venerable,
Le chef demi couvert d'un poil gris honorable
La houlette à la main, d'un nouailleux cormier
Le hoqueton d'un dain, c'est Michau le premier
Des pasteurs en sçavoir, auquel font reverence
Quand il vient en nos parcs, tous les bergers de France. (232-238)

C'est bien une académie qui se tient à Meudon, où se redéfinit l'alliance humaniste des princes et des poètes, dans une atmosphère propice à l'inspiration, c'est-à-dire à l'écriture poétique :

Ceux qui viendront icy boire de la fontaine
Ou s'endormir aupres, ilz auront l'ame pleine
De toute poësie, et leurs vers quelques fois
Pourront bien resjouir les aureilles des Rois. (v. 119-122)

La collaboration des grands et des lettrés dans l'accomplissement du projet culturel des humanistes, qui était métaphorisée au début de la décennie par l'image épique de l'équipée conquérante⁷³, prend ici l'aspect d'une utopie toute différente, celle du loisir lettré dans un cadre arcadien, où princes et poètes sont indistinctement bergers. Ronsard reprend l'idéal

⁷² M. Fumaroli, *L'Ecole du silence*, op. cit., p. 32.

⁷³ Voir à ce sujet le chapitre sur Jodelle et sa reprise du mythe des Argonautes où héros et poètes naviguent conjointement pour faire triompher le savoir.

qu'il avait mis en scène dans l'« Ode pastorale aux cendres de Marguerite de Valois », mais dans un cadre différent où l'hommage funèbre a laissé place à des festivités nuptiales.

Cette société idéale des pasteurs est régie par deux valeurs qui se superposent étroitement : l'amitié des bergers-poètes, et l'amour conjugal des bergers-princes. La construction binaire, qui place ce chant sous le signe de l'équilibre, permet de faire coïncider deux rituels associés à ces valeurs : un concours poétique et une cérémonie nuptiale. Le jugement de Michau, qui scelle l'amitié des bergers, s'adresse à eux comme à des « enfans » dans une bénédiction qui pourrait tout aussi bien concerner les deux jeunes époux :

Vostre armonie, enfans (disoit-il) est plus douce
Que le bruit d'un ruisseau qui jaze sur la mousse,
[...]
Que chacun par accord s'entredone songage
Perot, pren son panier, et toy, Bellot, sa cage.

Cet échange entre le panier et la cage se substitue à celui des consentements entre époux. Hommage à son amitié avec Du Bellay, cette fin permet surtout à Ronsard de mettre en évidence un climat d'harmonie et de partage. Le concours poétique devient l'image des échanges qui animent une académie littéraire. Le rituel est toujours au cœur de la poésie d'éloge que pratique Ronsard, mais il est moins lié à une initiation qu'à une intégration : il marque l'acceptation de se conformer à une civilité raffinée, à des mœurs adoucies et policées, pour œuvrer à la concorde du royaume plutôt qu'à ses projets conquérants. La grotte qui, dans le *Chant pastoral pour Marguerite*, est le lieu associé à l'esseulement, à l'exil mélancolique du poète qui se dédouble en berger éploré, et au rapt de la princesse arrachée aux poètes, bénéficie dans le *Chant pastoral* de Lorraine de connotations opposées, puisqu'elle est le cadre où se consacrent joyeusement la complémentarité des amis et la complétude des époux, et à travers elles une pacification généralisée.

Les poètes de la génération Henri II n'avaient cessé de chanter l'alliance des armes et des lettres. Le *Chant pastoral* de 1559 efface soudainement les armes et ne conserve que les lettres, valorisant un *otium*, désormais indispensable à la paix. Considérations éthiques, politiques et esthétiques se rejoignent dans des valeurs qui définissent assez bien un idéal classique. La poésie, qui recourt désormais au style humble et privilégie l'accessibilité plutôt que l'érudition altière, associe à un choix esthétique un modèle éthique qui incite les grands à se détacher de leurs ambitions héroïques pour se contenter de loisirs simples dont les bergers sont les meilleurs ambassadeurs⁷⁴. G. Demerson soulignait que les poètes de 1559 « ont

⁷⁴ Le conseil donné au roi à la fin du *Chant de liesse* est d'ailleurs le même que celui donné par Michau aux bergers à la fin du *Chant pastoral* : c'est une incitation à l'art du bien vivre : « Retournez, mes enfans, conduire vos toreaux, / Et vivez bien heureux entre les pastoureaux ».

contribué à renouveler l'idée que les grands se faisaient de leur propre grandeur ; après le Olympiens fastueux écoutant de leur trône ou à leur table les Odes dont on les encensait, à côté des chevaliers princiers engagés dans les tournois romanesques, voici les bergers lyriques et les Pans bienveillants⁷⁵ ». La définition de J. Huyzinga, à laquelle Demerson fait écho, trouve dans le *Chant pastoral* une confirmation : « La pastorale, dans son sens le plus complet, est quelque chose de plus qu'un genre littéraire. C'est un besoin de réformer la vie⁷⁶ ». Ce désir de réformer la société, qui à cette époque s'exprimait essentiellement par des revendications religieuses, Ronsard l'accomplit dans une version poétique et profane, sous la forme d'une régénération par les plaisirs de l'*otium* et de l'amour.

IV. Art et nature

Les valeurs pastorales qui étaient jusque-là associées au paysage d'un ermitage poétique (simplicité, apaisement, repos, complicité intime avec la nature) sont désormais attribuées à l'espace où évoluent les grands, modifiant par là-même leur image et celle de leur fonction. Cette image conserve sa noblesse et son aura, mais se trouve désormais parée d'une nouvelle vertu, la douceur et l'humilité, préférée à l'héroïsme qui contribuait à situer les princes au-dessus de l'humanité ordinaire. Cette évolution implique un autre rapport du prince à son royaume : il était séparé, il est intégré, il était l'objet d'une vénération, il participe à une fête qui réunit sa cour et ses poètes, il était divinisé, il redevient humain, il voulait fonder un Empire, il se retire dans son Arcadie personnelle pour goûter à des plaisirs lettrés. Cette mutation a aussi ses répercussions esthétiques. Neuf ans après l'annonce retentissante de l'*Ode de la Paix*, le chef de la Pléiade n'a toujours rien publié de son grand œuvre. Or ce poème était envisagé en rapport étroit avec l'image héroïque et le destin impérial du roi que l'entrée royale de 1549 avait diffusée et que Ronsard n'avait cessé de représenter, étoffer, exalter dans sa poésie d'éloge lyrique. Qu'en est-il dans ce cas des principes esthétiques qui structuraient le projet épique des poètes de la Pléiade ? Comment l'inspiration pastorale contribue-t-elle à les faire évoluer ?

⁷⁵ *La Mythologie et la poésie lyrique de la Pléiade*, p. 558.

⁷⁶ *L'Automne du Moyen Age*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002 [1^{ère} édition 1919], p. 136.

1. L'œuvre mobile

L'œuvre héroïque se pensait dans un parallèle avec les grandes réalisations architecturales, temple ou palais, espace de gloire où le pouvoir du souverain dans l'histoire était fixé à jamais. A partir des conclusions que D. Fenoaltea tire de son étude sur l'agencement des *Odes* de 1550⁷⁷, M. Jeanneret résume ainsi le tournant qui s'opère dans l'esthétique ronsardienne :

Ronsard rivalise avec les architectes et cherche à édifier une œuvre monumentale qui, régie par des proportions idéales, dans l'esprit du classicisme vitruvien, soit aussi solide que le marbre des palais. Mais l'ouvrage, bientôt, se met à bouger. [...] Au modèle de l'architecture, Ronsard semble préférer maintenant celui du jardin, aux ouvrages immuables de l'art, les tracés flexibles de la nature. [...] Le jeune poète avait cru ériger des formes inaltérables ; le voici qui les démantèle pour adopter un paradigme biologique et se rallier à une poétique de l'instabilité et de la transformation⁷⁸.

La grotte de Meudon, qui se substitue au palais, semble le lieu emblématique de cette mutation et de l'apport de la pastorale à cette réorientation esthétique.

Il est difficile de dire si cette grotte est l'œuvre de la nature ou l'œuvre d'un architecte. De fait, l'humble refuge de la tradition pastorale est ici élaboré aussi somptueusement qu'un temple. Déjà, dans l'épître au cardinal qui clôt les *Hymnes* de 1556, Ronsard évoque « l'appareil du marbre et du porphyre / Dont vous enrichissez la grotte de Medon » (Lm VIII, Epître v. 240-241). Mais alors que, dans l'hymne, le luxe était présenté négativement, comme une forme d'orgueil et de démesure que Ronsard s'attachait à fuir en regagnant le Vendômois, cette fois la grandeur architecturale suscite l'émerveillement : « Ilz furent esbahis de voir le partiment, / En un lieu si desert, d'un si beau bastiment » (v. 45-46). La description procède par accumulation de termes techniques qui en soulignent la complexité architectonique (le « plan », le « frontispice », les « piliers », les « murs », « les cabinets, les chambres et les salles ») ainsi que la pompe (« Les terrasses, festons, gillochis et ovales »). Cette description poétique rejoint, on l'a vu, la réalité architecturale.

Les termes techniques et la compartimentation de l'espace supposent la conception et le geste d'un architecte, mais l'ornement est dû au caprice de la nature qui « avoit portrait les murs / De grotesque si belle en des rochers si durs » (v. 49-50). La grotte est un palais où l'art et la nature se mêlent pour produire une impression grandiose : « l'esmail bigarré, qui ressemble aux couleurs / Des prez, quand la saison les diapre de fleurs » semble être l'œuvre d'un artiste qui s'est inspiré de la nature. L'*ekphrasis* entremêle l'intention artistique et la profusion naturelle. A chaque élément architectonique correspond un élément naturel: les

⁷⁷ *Du palais au jardin, op. cit.*

⁷⁸ M. Jeanneret, *Perpetuum mobile, op. cit.*, p. 224.

parois sont tapissées de mousse (« Tousjours tout à l'entour la tendre mousse y croisse » v. 135), la vigne dessine un couloir (« Et la belle lambrunche [...] / Laisse espandre ses bras tout du long de l'allée » v. 139-140), les piliers accueillent des abeilles comme pourraient le faire des arbres à l'état naturel (« L'avette au lieu de ruche ordonne dans les trous / Des rustiques pilliers sa cire et son miel doux » v. 141-142). L'ensemble de ces arbres forme une forêt dont la « verte ramée » (v. 159) abrite des rossignols. Le sol est recouvert d'herbe et la base (la « plante », v. 152) est « arousée d'une source », tandis que le faite est toujours humide de rosée. Cette grotte est donc étroitement associée à la variété et à la vitalité de la nature, dont elle est à la fois le produit et le refuge. L'équivalence entre l'architecture et la luxuriance végétale suggère une collaboration entre l'artiste et la nature qui est au cœur de l'art grottes et des jardins à l'époque, ainsi que de l'intérêt porté au mouvement et au branle universel de la nature :

Si le parc fut à la Renaissance un genre privilégié, c'est parce qu'il pousse à l'extrême, par ses thèmes mais aussi par sa nature métamorphique, le principe de l'œuvre mobile⁷⁹.

C'est cet aspect que Vasari, lorsqu'il rend compte de la mode des grottes dans un ajout de 1568 au chapitre V de la partie « Architecture », fait ressortir au début des *Vies* : certaines grottes artificielles présentent des mosaïques émaillées multicolores qui font apparaître des formes animales ; et, « sur des pierres spongieuses assemblées, on fait *croître* des herbes, dans un ordre qui imite le désordre sauvage, pour faire plus naturel et plus vrai ».⁸⁰

En tant qu'« œuvre mobile », inscrite dans le mouvement naturel, la grotte du *Chant pastoral* diffère des palais qui jalonnent les pièces lyriques de la décennie écoulée. Le palais défie le temps, représente l'Éternité : c'est un lieu de mémoire, comme en témoigne la résidence sous-marine de Neptune où les Muses, dans l'ode « A Michel de L'Hospital », vont rencontrer leur père et avoir accès à leurs origines. Le palais est aussi une allégorie de l'équilibre immuable de l'univers, à l'instar du palais céleste où siège un Dieu souverain, dans l'« Hymne du Ciel » de 1555⁸¹. La grotte, elle, est à l'unisson de la nature et de son cycle

⁷⁹ M. Jeanneret, *Perpetuum mobile* p. 142.

⁸⁰ Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Actes Sud, 2005 [Première publication en langue française : Editions Berger-Levrault, 1981-1987], chapitre V : « Fontaines rustiques réalisées avec des tartres et des dépôts calcaires ; incrustations de coquillages et de coulures de terre cuite dans le stuc », Livre I p. 104-106.

⁸¹ Voir les v. 60-70 dans Lm VIII :

Qui te contempera ne trouvera sinon
 En toy qu'un ornement, et qu'une beauté pure,
 Qu'un compas bien reiglé, qu'une juste mesure,
 En bref qu'un rond parfaict, dont l'immense grandeur,
 Hauteur, largeur, bihays, travers et profondeur
 Nous monstrent, en voyant un si bel edifice,
 Combien l'Esprit de DIEU est remply d'artifice,

saisonnier : ses couleurs variées sont celles du printemps, elle est le lieu d'un renouveau périodique. A aucun moment elle n'est présentée comme un édifice destiné à la postérité, voué à pérenniser une mémoire familiale ni à symboliser un ordre éternel. Elle emblématise précisément la différence que relève N. Dauvois entre « le temps de l'ode » et « le temps de l'églogue » : « Choisir l'églogue, c'est choisir le temps naturel et renoncer à l'Eternel, rechercher la coïncidence non plus de l'Eternel et du Temporel mais de l'éphémère et du pérennel⁸² ». La grotte, animée par l'énergie qui circule dans la nature, affirme la possibilité d'une poésie qui ne passe pas par le détour obligé d'un modèle mais naît d'un rapport direct avec les forces vives de l'univers. Le poète ne cherche pas à dépasser le temps mais à capter l'origine et le principe du devenir, la dynamique de recommencement⁸³.

2. Le rustique et l'antique : les modèles à distance

En optant pour le modèle d'une œuvre mobile, Ronsard engage donc son rapport aux modèles. Au lieu de la déperdition historique qu'engendre la filiation avec les poètes anciens, et de la mélancolie qui en découle⁸⁴, la grotte situe le poète dans un rapport immédiat avec l'inspiration. Le programme poétique développé dans la *Deffence* prétendait cultiver la nature par l'imitation des Anciens et par la mémoire des origines. Dans le *Chant*, la présence réduite des références mythologiques signale la volonté de prendre des distances par rapport à une tradition, qui n'est plus la seule caution possible de la valeur du poète⁸⁵.

L'élément qui caractérise particulièrement la grotte de Meudon, ce sont ses piliers rustiques (v. 47 et 142) « Qui effacent l'honneur des colonnes antiques » (v. 48). Comme le

Et subtil artisan, qui te bastit de rien
 Et t'acomplit si beau, pour nous monstrier combien
 Grande est sa Majesté, qui hautaine demande
 Pour son palais royal une maison si grande.

⁸² N. Dauvois, « Du temps de l'ode au temps de l'églogue. Contribution à l'étude du temps lyrique dans l'œuvre ronsardienne », *Europe*, N° 691-692, spécial Ronsard-Scève, nov-déc. 1986, p. 20-28.

⁸³ Sur le lien entre la grotte et l'idée d'une *natura naturans*, voir Ph. Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998.

⁸⁴ Voir par exemple l'ode « A Michel de L'Hospital », étudiée plus haut dans le chapitre 3.

⁸⁵ En 1560, lorsqu'il édite la première édition collective de ses *Œuvres*, Ronsard crée une section qui ne correspond à aucun titre de ses recueils déjà existants : les *Poèmes*. Jusque-là, ses recueils se désignaient par référence à un modèle générique, formel, auxquels ils cherchaient à donner une actualisation française : Amours, Odes, Hymnes. Les *Poèmes* ne correspondent à aucun genre identifiable. Ils récupèrent d'ailleurs des pièces restées en attente dans les *Meslanges* et le *Bocage*. Que les *Poèmes* équivalent partiellement au *Bocage*, titre éminemment bucolique, souligne à quel point l'univers pastoral sous-tend, à cette époque, un imaginaire de la diversité, un espace de création composite, qui achemine le lyrisme vers une indépendance nouvelle à l'égard des impératifs formels et des catégories poétiques.

montre E. Gombrich à propos du palais du Té⁸⁶, le rustique interroge les conventions et les règles. Edifié dans les années 1530, hors des murs de la ville, le palais de Frédéric II Gonzague, duc de Mantoue, était conçu pour divertir autant que pour imposer la puissance ducale. Il se présentait comme un édifice de pierres très grossièrement taillées. Giulio Romano, l'architecte, introduisit dans son agencement une apparence d'inachevé, une désinvolture affichée à l'égard des règles savantes et de l'utilisation rigoureuse des ordres hérités de l'Antiquité. Certains triglyphes de l'entablement, sur la façade côté cour étaient volontairement décalés par rapport aux autres comme s'ils attendaient d'être correctement replacés dans la continuité de la frise. Ce genre de détail ludique, en manifestant un écart par rapport à la tradition, remettait en cause le rapport de l'architecture aux modèles établis.



Dans l'art de bâtir, le choix du rustique témoigne d'une même visée que celle identifiée par Ernst Kris dans les décors naturalistiques : qu'ils soient réalisés par l'orfèvre allemand Wenzel Jamnitzer ou par le céramiste Palissy, ces objets attentifs à la diversité des formes

⁸⁶ « Architecture et rhétorique dans le palais du Té de Giulio Romano », Conférence donnée à Mantoue en août 1982, d'abord publiée dans *New Light on Old Masters : Studies in the Art of the Renaissance IV*, Oxford, Phaidon, 1986, p. 161-170. Traduction dans *Gombrich : l'essentiel. Ecrits sur l'art et la culture*, textes choisis et présentés par R. Wooldfield, Phaidon, Paris, 200, p. 401-410.

naturelles constituent une « opposition consciente à l'art de l'Antiquité⁸⁷ ». Ils introduisent en effet, au sein de l'harmonie idéale et de la perfection absolue que recherche l'art, des formes contingentes et des agencements fortuits issus de moulages exécutés directement d'après nature. C'est une restitution immédiate plutôt qu'une rationalisation concertée. La profusion naturelle l'emporte sur les proportions idéales, les motifs insolites de la matière sont préférés aux formes codifiées du *concetto*.

Les recherches de Philibert De l'Orme vont dans le même sens. En 1567, dans son traité d'architecture, il propose de concevoir des colonnes qui n'appartiendraient pas aux ordres classiques. C'est l'objet du Livre VII⁸⁸, exclusivement consacré aux différents styles de colonnes et chapiteaux. De l'Orme conseille de revenir à une observation précise de la nature, et de remonter en amont de la codification vitruvienne. La colonne existe à l'état naturel : c'est le tronc d'arbre. Les tout premiers bâtisseurs utilisaient d'ailleurs des troncs pour soutenir leurs édifices. Les ornements associés aux trois ordres ne sont, explique-t-il, que la trace de cet ancien art de bâtir. Par exemple, les moulures qui entourent la base et les chapiteaux des colonnes étaient à l'origine des cercles de fer qu'on fixait autour du tronc pour éviter que, sous le poids de l'entablement ou de la voûte, il ne se fende en deux. D'un procédé utilitaire destiné à pallier une fragilité naturelle, on a fait ensuite un ornement. Ainsi, les ordres classiques ne sont rien d'autre que la codification esthétisée de techniques empiriques issues d'un art de bâtir très primitif, dont il s'agit de tenir compte. Non qu'il faille régresser et ne pas utiliser les avancées apportées par les architectes grecs ou romains, De l'Orme insiste bien sur ce point. Mais on peut s'affranchir de la stricte imitation des trois ordres antiques en revenant à leurs origines, la nature elle-même. Il en résulterait une inventivité renouvelée, car les trois ordres des anciens n'épuisent pas les possibilités de l'art :

Doncques s'il est ainsy que les premiers Architectes ayent pratiqué aux arbres, (par imitation de nature) les trois premiers ordres des colonnes, Doriques, Ioniques et Corinthiennes, puis *avecques raisons et symmetries convenables*, apres icelles trouvé l'ordre des Thuscanes, des composées, et Atheniennes, avec leurs ornements, pourquoy, je vous prie, ne sera il permis, par imitation de la mesme nature, de nous ayder de la premiere façon des colonnes, retirée des arbres, comme vous en pouvez voir une en la figure prochaine ? Considerez, si un portique, peristyle ou face de maison ne seroit pas belle ayant toutes ses colonnes faictes en forme d'arbres, et les chapiteaux comme branches coupées ? [...] Le portique, comme je l'imagine, representeroit quasi une petite forest. [...] Croyez que si tout estoit conduit ainsy que je le figure, on pourroit faire un bel ornement d'edifice, et fort convenable à un portique et peristyle, et luy donnant ses mesures autant bien, qu'à tous les autres ordres⁸⁹.

⁸⁷ Ernst Kris, *Le Style rustique*, trad. par Christophe Jouanlanne, Paris, Macula, 2005, p. 160.

⁸⁸ *Le premier tome de l'architecture, Paris, Frédéric Morel, 1567-1568*. Consultable à l'adresse <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Les1653Index.asp>.

⁸⁹ Philibert De l'Orme, *Livre VII de l'architecture*, f° 217 v°.

Il s'agit donc bien de continuer à respecter un principe de proportion et de pratiquer une architecture savante, raisonnée, ordonnée par les mathématiques, mais en imitant la nature dans son foisonnement. Il en ressort une esthétique beaucoup plus variée et plus libre, qui manie les formes à sa guise sans se restreindre à des modèles préexistants. L'objectif est de mettre au point de nouvelles combinaisons ornementales, de nouveaux motifs, pour créer une colonne qui ne ressemblerait à aucun des types déjà existants, et pourrait ainsi être désignée comme la colonne française.

Il a été permis aux anciens Architectes, en diverses nations et païs, d'inventer nouvelles colonnes, ainsi que firent les Latins et Romains la Tuscanne et composée : les Atheniens l'Athenienne : et longtemps devant lesdits Latins et Romains, ceux de Dorie la Dorique : ceux de Ionie, la Ionique : et Corinthiens, la Corinthienne : qui nous empêchera que nous François n'en inventions quelques unes, et les appelions Françaises⁹⁰.

De l'Orme donne au chapitre 13 plusieurs exemples de colonnes françaises ; les formules récurrentes du type « comme il vous plaira », « telle invention que vous voudrez », « qui empêchera donc », « on peut aussi » (f. 220 r°), en appellent à la fantaisie créatrice de son lecteur, c'est-à-dire l'apprenti architecte mais aussi la reine, dédicataire de son traité. L'invention n'est pas régie par des canons, elle émane de l'imagination personnelle de l'artiste ou de l'identité de son commanditaire. Le choix des ornements n'est contraint que par la nécessité de respecter un certain équilibre (« symétrie »), et de correspondre à la nature du lieu. Pour le reste, tout découle étroitement de la personnalité du commanditaire, sachant que certains ornements, comme les courbes ioniques, conviennent mieux à une femme, les feuillages corinthiens à la jeunesse d'une beauté mignarde, tandis que la sobriété dorique est plus masculine. Mais à partir de là, tous les ajouts, remaniements et adaptations sont possibles et De l'Orme le répète : la fantaisie est reine. C'est bien un maniérisme qui s'élabore ainsi ; le paradoxe est que ce style, considéré comme le moins naturel qui soit, par son jeu constant sur les formes, se définit d'abord en se référant à la prolifération des formes naturelles.

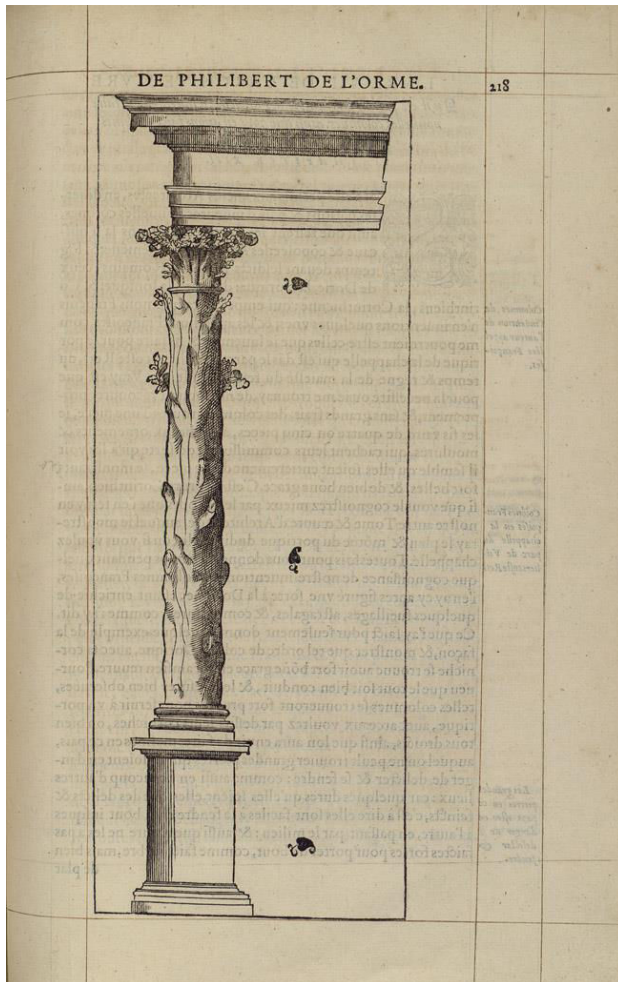
En architecture comme en poésie, réflexion esthétique et enjeux politiques se rejoignent. La licence artistique sert le caprice des princes en même temps qu'elle façonne leur image et définit un style national en fonction de leur bon plaisir. De l'Orme ajoute même qu'on peut orner la colonne française en reprenant des motifs héraldiques qui seront ainsi « naturalisés » :

On la peut orner et enrichir de la nature, des choses envers lesquelles est plus enclin ce royaume François, et y sont pour le plus adonnés les habitans : pour decorer non seulement le lieu des pieds de stat, basses, chapiteaux, architraves, friches, corniches, et faire autres ornemens d'edifice : lesquels on peut encore changer et enrichir de diverses devises

⁹⁰ *Ibid.*, chap. 13, f° 218 v°.

propres à ce royaume comme fleurs de lys, et autre devises particulieres aux Roys, princes et seigneurs. (f. 219 r°)

C'est précisément ce que fait Ronsard dans la grotte : le motif végétal du lierre (v. 137), typique du lieu pastoral, peut aussi fonctionner comme une allusion à la devise du cardinal⁹¹.



92

Le rustique est donc un champ d'expérimentation de la liberté artistique ; il invite à l'élaboration d'un style non pas archaïsant, mais original. Ce style, au lieu d'imiter des modèles anciens, trouve sa spécificité en observant l'ingéniosité naturelle. Dans cette perspective, les œuvres antiques ne sont pas reniées, mais elles ne sont plus considérées comme des normes indépassables : elles deviennent des exemples non exhaustifs et non contraignants, susceptibles de stimuler la créativité. Si ce style rustique permet d'élaborer une architecture proprement française à l'instar de l'emblématique colonne, peut-être l'inspiration pastorale peut-elle prendre le relais du genre épique dans l'objectif de créer un poème

⁹¹ Une colonne entourée de lierre avec l'inscription latine *Te stante virebo*, renvoyant à l'étroite solidarité qui l'unissait au roi Henri II.

⁹² Philibert de l'Orme, *Premier Tome de l'Architecture*, 1567, f° 218 r°. Livre VII, chapitre XII (« Colonne tronc »).

illustrant la langue et fondant l'identité culturelle française, non plus à partir de sa fondation, de la succession historique de ses rois, et de sa vocation messianique, mais en fonction d'un art de vivre contemporain témoignant d'un génie intemporel.

3. La nouvelle « nature » de l'énonciation lyrique

La dimension libératrice de la veine rustique, à la marge des genres élevés, où le plaisir prime sur la règle, l'inventivité sur la tradition, et l'allure improvisée sur l'artifice empesé, se retrouve dans la poésie pastorale. Avant même les célébrations de 1559, elle est au cœur des *Divers jeux rustiques* que publie Du Bellay en 1558. Significativement, l'auteur y insère un texte écrit plusieurs années auparavant : « Contre les pétrarquistes »⁹³. Il parodie le langage de la poésie amoureuse élevée, empreint de jargon platonicien, qu'il a lui-même pratiqué dans *l'Olive* : le modèle est devenu un artifice galvaudé, une liste de stéréotypes ridicules à force d'être prévisibles. Si Du Bellay associe ce texte antérieur et ce recueil nouveau, c'est que cette satire des pétrarquistes s'accorde avec l'esprit de ses « jeux rustiques ». Car la grande affaire de ce poème anciennement dédié « A sa dame » est d'ironiser sur une conception platonicienne de l'amour désormais considérée comme un discours compassé qui occulte la vraie nature du désir : celui-ci est jeu, plaisir, et non vénération. Significativement, Du Bellay scande l'un de ses huitains par la rime antithétique « quintessence / jouissance ». Contre l'amour éthéré des pétrarquistes, il se caricature lui-même en rustre :

Quelque autre encor' la terre dedaignant
Va du tiers ciel les secrets enseignant
Et de l'Amour, où il se va baignant,
Tire une quinte essence :
Mais quant à moy, qui plus terrestre suis,
Et n'ayme rien, que ce qu'aymer je puis,
Le plus subtil, qu'en amour je poursuis,
S'appelle jouissance. (v. 129-136)

Etre « terrestre », c'est finalement opposer à l'idéalisme platonicien une sorte de « rusticité » qui, en se prétendant prosaïque, sous-entend en fait qu'elle est sincère. Le modèle, autrefois considéré comme le seul vecteur possible pour atteindre le vrai et le beau, est dénoncé comme un masque trompeur, une perversion du langage naturel :

Noz bons Ayeulx, qui cest art demenoient,
Pour en parler, Petrarque n'apprenoient,

⁹³ Initialement intitulé « A une dame » en 1553, dans la seconde édition du *Recueil de Poësies* (Ed. Chamard t. IV p. 205-215). Il constitue la 20^e pièce des *Divers jeux rustiques* (Ed. Chamard t. V p. 69-70). C'est dans cette deuxième version que nous citons le texte.

Ains *franchement* leur Dame entretenoient
Sans fard ou couverture :
Mais aussi tost qu'Amour s'est faict sçavant,
Luy, qui estoit *François* auparavant,
Est devenu flatteur et decevant
Et de Thusque nature. (v. 145-152)

Comme De l'Orme, Du Bellay prône un retour à un stade antérieur au modèle, plus rudimentaire et moins savant, mais plus savoureux. Le revirement par rapport à la *Deffence* est patent : en 1549, l'élaboration d'une poésie proprement française passait par l'assimilation des modèles et de la doctrine antiques qu'il fallait transplanter dans la langue vernaculaire, considérée à l'état « naturel » comme un dialecte sans valeur. En 1553, le recours à une tradition savante n'apparaît pas comme l'illustration mais comme une dénaturation de la langue française⁹⁴. Comme chez De l'Orme, la spécificité culturelle passe désormais par une mise à distance des modèles. Le rapprochement étymologique entre *franchement* et *français* définit la poésie de Du Bellay comme représentante d'un style fondé sur la franchise ; cette franchise n'est plus l'orgueil aristocratique d'un jeune poète qui méprise le vulgaire, mais une verve française, une gaillardise, qui fait une poésie généreuse et audacieuse, émancipée d'une culture érudit ressentie comme dévoyée, vidée de son sens par des « poètes courtisans » qui en ont fait un vulgaire instrument de séduction.

Le postulat de naturel, que Du Bellay affirme ailleurs dans les *Regrets* et qu'il associe ici à l'inspiration pastorale par son choix éditorial⁹⁵, implique en outre de redéfinir le rapport au destinataire, ce qui est important dans le cadre d'une poésie lyrique. Cela passe par le refus d'une sacralisation outrancière. Du Bellay condamne la divinisation de la femme aimée :

Si vous trouvez quelque importunité
En mon amour, qui vostre humanité
Prefere trop à la divinité
De vos graces cachées
Changez ce corps, object de mon ennuy :
Alors je croy que de moy ny d'autrui,
Quelque beauté que l'esprit ait en luy,
Vous ne serez cherchees. (v. 153-160)

La condamnation n'est pas seulement stylistique, elle est morale et porte sur un « parjure artificiel » (v. 188) qui, en prétendant rechercher une beauté essentiellement spirituelle, dissimule un désir purement charnel ; la fascination pour l'esprit prétendument immortel de la dame ne fait qu'exprimer de manière cryptée une attirance pour les charmes éphémères de son

⁹⁴ Le tout est teinté de préjugés anti-italianistes qui accusaient le goût italien de corrompre par des raffinements excessifs la belle simplicité française. Sur ce point, voir l'ouvrage de J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Genève, (Bibliothèque Franco Simone, 19), Slatkine, 1992.

⁹⁵ Ce qui se concilie parfaitement : la Ville est le lieu originel et emblématique de cette haute culture qui l'a fasciné et dont il veut se détourner. La campagne des bergers en est donc le refuge antithétique.

corps. La dame trop crédule s'expose alors à un abandon rapide alors que l'amour sans détour de l'anti-pétrarquiste vaut comme gage de loyauté. La décrépitude prochaine de la dame lui est signifiée (v. 161-176) non par cruauté, mais comme preuve prochaine de la véracité des avertissements, et comme incitation à accorder ses faveurs sans attendre. Rien de grinçant dans ce *tempus fugit* mais une franchise pragmatique. Car la cible n'est pas la dame mais les menteurs, et la dénonciation de leur discours pétrarquiste sert une réhabilitation du plaisir tout autant que de la nature humaine dans sa brièveté même, qui incite à l'hédonisme. L'esthétique rustique, par sa désinvolture ludique et son discours sans apprêts, apparaît comme un cadre propice à l'anti-pétrarquisme. La proximité avec la nature s'accompagne d'une forme de lucidité, crue certainement mais joyeusement assumée, sur la matière même des corps, qui les rend aussi attirants qu'altérables : c'est pourquoi il est inutile de les voiler derrière des spéculations métaphysiques, il faut simplement les goûter, sans attendre. Ce qui rejoint les conseils que Perrot adresse à la jeune Claudine.

Du Bellay rejette le pétrarquisme pour des raisons proches de celles qui amènent Ronsard à se détacher du pindarisme : leur engouement premier, une fois devenu effet de mode, leur impose d'évoluer et de renouveler leur art. C'est la raison première. Mais leurs orientations stylistiques ont aussi des causes plus substantielles. Il s'agit de redéfinir le statut d'authenticité de leur parole lyrique, de restaurer sa prétention à la vérité. En 1550, avec le mythe du *furor*, c'était une inspiration d'origine transcendante et divine qui garantissait la valeur de vérité de cette parole. La nature que Ronsard faisait valoir au mépris de l'art et de la technique était en fait représentée comme une surnature ; prophétique, la poésie dominait l'histoire, en révélait le sens intégral, transmettait aux princes leur mission dans le monde et leur promettait l'immortalité. Dans l'inspiration pastorale, la nature où la poésie puise sa source est celle, mouvante et immanente, qui déploie ses couleurs au fil des saisons. Désormais inscrite dans le temps, la voix du poète n'émane pas d'une instance supérieure mais de son propre *ingenium*, de la vigueur de son tempérament. Déjà, en 1552, l'ode « A Michel de L'Hospital » laissait percevoir, derrière le mythe du *furor* platonicien, la notion plus humaine de *calor* qui faisait de l'inspiration une ardeur. C'est désormais cette joyeuse excitation qui domine en 1559.

Ce que dit Du Bellay sur l'idéalisation de la dame vaut pour l'héroïsation des princes. Dans les années 1550, la célébration « jusqu'à l'extrémité » a produit une sorte de culte du héros ou de la déesse qui a abouti au résultat inverse de celui qui était recherché : valoriser la vertu immortelle, la beauté céleste et la puissance surhumaine revenait par contraste à déconsidérer l'humaine condition, ou en occulter du moins tout un aspect. Ce qui servait

l'humanisme risquait de le desservir et, face au constat de cet excès, la pastorale suggère de retrouver une forme de naturel et de mesure. La figuration des grands en bergers rétablit un équilibre. La fiction bucolique implique un évident travail d'idéalisation, mais qui intègre cette fois la vulnérabilité et la flétrissure de la matière : ce qui justifie en définitive l'étrange inscription que les bergers déchiffreront plus tard sur le tableau de Poussin : *Et in Arcadia ego*. Et cette révélation n'est pas une malédiction désespérante : c'est une invitation au plaisir qui entre parfaitement dans le cadre d'une célébration renouvelée.

Conclusion

Publié dans un contexte politique chargé, alors que la paix est en passe d'aboutir, ce chant célèbre pourtant le traité de pacification d'une toute autre manière que l'*Ode de la Paix* en 1550. La paix ne s'inscrit pas dans un ordre supérieur, n'est pas la restauration d'une harmonie cosmique ni l'émanation d'un principe transcendant comme l'Amour. L'amour des époux et l'amitié des poètes en est le paradigme, c'est-à-dire que la paix se définit par des valeurs morales plutôt que des spéculations mystiques. A vrai dire, il n'est même pas vraiment question de la paix dans une célébration qui, au premier abord, semble bien peu politique. Le mariage princier est patronné non par le roi, mais par le cardinal de Lorraine qui, par rapport aux hymnes précédemment consacrés à sa personne, n'apparaît pas dans sa position officielle : il n'incarne pas la parole de roi ni le soutien de son autorité. Charlot n'est rien d'autre ici que le chef de sa propre famille, maître de son domaine qu'il façonne comme un paradis de l'*otium*. Politique, le *Chant pastoral* l'est pourtant, précisément, par son absence d'allusion à la signature des accords de paix (et, de manière générale, à la conduite des affaires de l'Etat). Cette discrétion vaut comme incitation à la prise de distance, à une forme de retraite temporaire dans l'*otium* où on se ressource. Sans appeler explicitement les princes français à renoncer à la mission historique de restaurer l'Empire, Ronsard opte pour un silence qui laisse toute sa place à la représentation alternative d'une société régénérée, recentrée sur elle-même et sur sa propre concorde, réformée par un retour aux valeurs de la nature inhérentes à la pastorale.

Le choix d'un chant pastoral répond donc, en premier lieu, à la volonté de donner à la célébration lyrique une visée plus divertissante que sacralisante. Il s'agit d'offrir, à l'occasion du mariage, un passetemps aristocratique dans une veine ludique qui exalte le plaisir. Ronsard

ne renonce pas pour autant aux ambitions des *Odes* qui définissaient la poésie comme un culte de la grandeur. Il crédite pour cela le genre de la pastorale d'une dignité littéraire qu'il n'avait pas, en conciliant la veine ludique avec une veine plus sérieuse. Il inscrit ses ambitions poétiques dans un cadre plaisant et les formule dans un style accessible, moins grave et moins érudit, d'une douceur en adéquation avec le cadre bucolique, la jeunesse des mariés et les circonstances politiques. La redéfinition du style de la célébration ne peut se faire sans une redéfinition de l'image des grands, plus orientée vers la bénignité, et moins vers la magnanimité héroïque. Il s'agit par là-même de cautionner une paix qui, à quelques semaines de la signature du traité de Cateau-Cambresis, apparaissait alors comme la seule issue possible au conflit dans lequel la France s'enlisait ; mais cette paix pouvait être ressentie comme infâmante, parce qu'elle marquait la fin des revendications de la monarchie française en Italie, le renoncement aux conquêtes menées lors des règnes précédents, et l'abandon des ambitions impériales longtemps exaltées avec tant d'enthousiasme. La pastorale, cadre de l'*otium* lettré, apparaît alors comme le genre tout indiqué pour occulter un contexte de défaite militaire grâce à un modèle de société pacifiée, tournée vers l'eutrapélie et le bien-vivre. La monarchie française est désormais invitée à se détacher de ses projets démesurés et à se penser dans les limites modestes d'une bergerie plutôt que selon les dimensions infinies de l'océan ou du cosmos. Mais si « Homère et ses Déitez », Virgile et son *Enéide*, Pindare et sa flèche orgueilleuse, ne peuvent plus fonctionner comme exemple à proposer aux grands ni comme modèle d'écriture pour les poètes, cela implique pour ces derniers de redéfinir leur esthétique. Tel est aussi l'objet de ce chant, dont la grotte fonctionne comme lieu métapoétique, où « le texte commente ses artifices et ses choix⁹⁶ ». Ces choix ne sont pas propres à Ronsard : ils s'inscrivent dans une tendance plus générale des arts français qui, après une période de fascination pour les modèles antiques, cherchent à s'inventer autrement que par référence et révérence aux formes héritées des anciens (ou des modernes devenus classiques, puisque tel était alors le statut de Pétrarque). Cette tendance générale a des répercussions sur le projet de poème héroïque situé au cœur du programme de 1550. L'épopée destinée à consacrer la monarchie des Valois se concevait comme une célébration triomphale, centrée sur la prouesse guerrière, imitant des modèles antiques, et impliquant nécessairement l'excès, l'exaltation « jusqu'à l'extrémité ». Or la prouesse guerrière n'a plus lieu d'être, les modèles antiques ne sont plus une référence intangible, l'excès n'est plus senti comme un dépassement enthousiasmant mais comme un danger d'*hubris*, doublé d'une obscurité austère

⁹⁶ D. Duport, *Ronsard et la poétique du paysage*, p. 16.

et ridicule sur le plan stylistique. Le *Chant pastoral* renouvelle la poésie de célébration par un retour à la nature : nature du tempérament français, de la *natura naturans* de la grotte, du chant des bergers accordé à celui de l'oiseau qui « dégoyse ». Ronsard retrouve une veine à la fois joyeuse, heureuse, amoureuse, qui irrigue le couple royal, le royaume et la poésie comme elle célèbre le recommencement perpétuel de la nature.

Chapitre 9

Les bergers de Fontainebleau

Ronsard avait esquissé à Meudon l'utopie d'une société enjouée et raffinée, rassemblée autour d'un roi bienveillant dans une atmosphère d'allégresse. Cet idéal fut de courte durée :

Notre Prince au milieu de ses plaisirs est mort
Et son filz, jeune d'ans, a soustenu l'effort
De ses propres sujets [...].¹

La mort de Henri II a écourté les festivités, subitement transformées en cérémonies funèbres. Son fils François II meurt dix-huit mois après, en décembre 1560. Charles IX n'étant pas encore en âge de régner, c'est Catherine de Médicis qui assure la régence et se retrouve ainsi à la tête du royaume. Elle incarne alors, après son époux et aux côtés de son fils, la monarchie française, et devient à ce titre l'interlocutrice principale de Ronsard. Le prince des poètes lui dédie en 1562 le *Discours des Miseres de ce temps* où il la représente en capitaine du navire France, appliquant pour la première fois à une reine la métaphore traditionnellement dévolue aux souverains :

Prenez le gouvernail de ce pauvre navire :
Et maugré la tempeste, et le cruel effort
De la mer et des vents, conduisez-le à bon port. (p. 69)

¹ « Elégie à Guillaume des Autels », *Poèmes*, livre V, v. 194-195

Toutefois, dans les pièces qu'il dédie à Catherine, les odes triomphales et les chants euphoriques ne sont plus d'actualité. Car la reine, au lieu du « si bel héritage » que les rois de France se transmettent depuis les temps immémoriaux de Pharamond, Clodion et Clovis (v. 68), a reçu la charge d'un « monde renversé » (v. 178). La succession ininterrompue des rois de France, fondement de l'épopée que Ronsard veut écrire pour célébrer l'*aevum* de la monarchie, est montrée, dans ce *Discours*, comme suspendue et brisée par un *annus horribilis*, « l'an soixante et deux » (v. 97) dont plusieurs présages avaient annoncé l'ère catastrophique (*Discours* v. 95-114). L'heure n'est plus aux prophéties glorieuses mais aux signes inquiétants, dans la lignée du *Songe* de Du Bellay.

C'est la période de la poésie engagée de Ronsard : la monarchie ne demande pas alors à être célébrée, mais défendue. Parallèlement, Ronsard doit justifier sa propre conception de la poésie face aux attaques des théologiens réformés qui l'accusent d'impiété et de paganisme. Au plus fort de la crise, occupé à une rhétorique de l'urgence et de l'invective, il n'oublie cependant pas le grand poème monarchique qu'il espère toujours offrir aux Valois. Il en déplore l'inaboutissement dans une *Complainte* adressée à la reine en 1564² :

J'avois l'esprit gaillard et le cœur genereux
 Pour faire un si grand œuvre en toute hardiesse,
 Mais au besoin les Rois m'ont failly de promesse :
 Ils ont tranché mon cours au milieu de mes vers :
 Au milieu des rochers, des forests, des deserts
 Ils ont fait arrester par faute d'equipage
 Francus qui leur donnoit Ilion en partage. (*Complainte* v. 240-246)

Dans cette élégie, Ronsard se met en scène une nouvelle fois (comme dans le *Chant pastoral* de Savoie) dans le rôle du poète mélancolique : il erre aux abords du Louvre, résigné à n'obtenir jamais la reconnaissance attendue, tenté de fuir la cour vers un « ailleurs » (v. 315) ; soudainement détourné de ses sombres pensées par la rencontre avec un devin, il apprend de celui-ci que son épanouissement poétique était programmé pour n'advenir

Que lors que Catherine avecques sa prudence
 Par naturelle amour gouverneroit la France. (v. 297-298)

C'est donc sur Catherine que repose désormais l'espoir de voir se réaliser l'alliance des princes et des poètes humanistes, espoir justifié par le rappel d'une prestigieuse ascendance médicéenne : la reine de France est issue d'une « race » qui redécouvrit Homère et patronna

² Publiée dans les *Trois Livres du Recueil des Nouvelles Poësies*, Lm t. XII p. 172-178. Voir aussi, sur le même thème, une plaquette concomitante, « La Promesse » (Lm XIII p. 3-16), ensuite insérée dans le recueil des *Elégies, Mascarades et Bergerie*. Ronsard met en scène une prosopopée de la Promesse personnifiée qui, se vantant tout d'abord de la toute-puissance de sa parole mensongère dans un monde qui ne reconnaît pas la vertu, affirme dans les derniers vers être subitement digne de confiance depuis qu'elle est sous l'autorité de Catherine de Médicis. Dans ces deux poèmes, Ronsard brouille les cartes et joue sur les différents registres, passant de la satire à l'éloge, du reproche à la requête.

l'académie platonicienne de Marsile Ficin (*Complainte* v. 301-304). Son goût pour le faste s'affiche dans les travaux d'embellissement entrepris au château de Saint-Maur (v. 311) : comme Henri, Catherine est une reine bâtisseuse qui connaît la valeur politique d'une « noble dépense » (v. 310) et exerce une souveraineté fondée sur un mécénat raffiné. De la méditation sur le tombeau de Henri (v. 151-174) à la rencontre avec le devin, du regret du souverain défunt « qui vivant [a] chéry / Les Muses » à l'éloge de la reine « que Calliope en son ventre a conceue » (v. 306), la *Complainte* laisse présager un renouveau poétique et politique encore incertain. Cette éclaircie se réalisera pour Ronsard avec l'obtention du prieuré de Saint-Cosme en 1564. Et, surtout, la reine lui manifeste sa confiance et son estime en l'associant aux festivités qu'elle donne à Fontainebleau au mois de février de cette même année. La *Franciade* attendra donc encore : en lieu et place de l'épopée en suspens, c'est à une célébration monarchique d'un type différent que la reine convie le poète officiel. De Henri, Ronsard avait chanté « les œuvres guerrières » (*Complainte* v. 85) pour glorifier son règne et ses visées impérialistes. A Catherine il offre une *Bergerie* pour magnifier sa politique de conciliation et conforter la fragile royauté de son fils. Avoir « Ilion en partage » n'est pas la préoccupation du moment : le passé antique, l'appropriation de son héritage culturel, l'illustration de la monarchie par le savoir des anciens passent au second plan. Le changement de mécène royal confirme la redéfinition de la poétique de célébration monarchique que Ronsard avait esquissée dès 1559.

Ainsi, après trois ans de poésie engagée dans les « misères de ce temps », Ronsard redevient le chantre de la célébration monarchique, renouant avec l'inspiration bucolique qu'il avait commencé à explorer lors des noces de 1559. Aux accusations virulentes des *Discours* succède la recherche de la modération et d'une sociabilité sereine qui, on l'a vu, constituaient l'enjeu essentiel du *Chant pastoral* de Meudon. A la suite de quatre années marquées par deux deuils royaux et des conflits religieux, la fin du règne de Henri II apparaît rétrospectivement comme un âge d'or. Dans une églogue publiée en octobre 1563, le berger Daphnis (Charles IX) évoque de manière nostalgique le temps où on fêtait les noces du duc Charles de Lorraine chez le cardinal Charles de Guise à Meudon :

Ne reviendra jamais ceste saison dorée
Où les pasteurs Charlots par les champs fleurissoient
Quand la terre portoit sans estre labourée
Les bleds qui de leur gré par les champs jaunissoient ?³

Le choix de la pastorale pour les fêtes de Fontainebleau affirme une continuité qui, au-delà des troubles et des brusques changements de règne, cherche à renouer avec l'époque qui

³*Trois Livres du Recueil de Nouvelles Poësies*, « Eglogue de Daphnis et Thyrsis », Lm XII, v. 157-160.

l'avait vue éclore, celle des réjouissances qui avaient accompagné la paix de Cateau-Cambrésis.

Ecrite sous le signe du printemps, la *Bergerie* de 1564 doit saluer le retour de l'ordre et de la paix civile. L'Edit d'Amboise, signé en mars 1563, a mis fin à la première des guerres de religion : loin d'imaginer la longue série qui va suivre, on espère alors qu'une crise vient de trouver sa résolution. Dans ces conditions, le souvenir des fastes de Henri II n'est plus déplacé. L'heure est en effet à la restauration de l'autorité royale et à la réconciliation d'une noblesse fortement éprouvée par les affrontements armés. Côté réformé, la sévère défaite subie à Dreux en décembre 1562 a ébranlé les ardeurs guerrières ; la négociation est désormais privilégiée et Condé s'est rapproché de la reine. Côté catholique, Antoine de Bourbon, roi de Navarre et lieutenant général du royaume de France, est mort au siège de Rouen. Le maréchal de Saint-André est tombé la même année à la bataille de Dreux, et le duc de Guise a été assassiné sous les murs d'Orléans. Du triumvirat formé par les principaux chefs catholiques, il ne reste que le connétable de Montmorency. Il convient donc de célébrer le renouvellement des élites du royaume, l'avènement d'une nouvelle génération, l'énergie d'une jeunesse valeureuse unie autour de son roi. Ronsard conçoit la *Bergerie* dans cette perspective, en mettant en scène cinq jeunes princes travestis en bergers sous les noms d'Orléantin et d'Angelot (les deux frères du roi, Henri alors duc d'Orléans, et François, le dernier des fils, duc d'Anjou), de Margot, leur sœur, et enfin de Navarrin et Guisin sous lesquels il faut reconnaître les deux orphelins, Henri de Navarre et Henri de Guise. Tous ces enfants chantent les louanges de Catherine, du roi défunt et du nouveau roi son fils, dans un concert enthousiaste de voix supposées innocentes.

Si la *Bergerie* cherche à ranimer l'esprit festif de Meudon, elle est néanmoins chargée d'une tonalité sérieuse que le *Chant* de 1559 avait au contraire tenté d'atténuer. La gravité, même au cœur d'une invitation à la fête, demeure incontestablement à l'arrière-plan et se conjugue avec l'enjouement ludique. Ronsard joue sur les deux valeurs de la pastorale, à la fois métaphore qui renvoie à l'Histoire et fiction divertissante qui désire oublier l'Histoire. A Fontainebleau, ce sont des bergers-enfants qui parlent, loin de Paris ; mais ces enfants sont des princes, très proches du trône. Leurs discours prennent une inflexion politique marquée : par le truchement de ces jeunes pasteurs, Ronsard cherche à magnifier l'image nouvelle d'une autorité monarchique incarnée par une reine et un enfant.

I. Les fêtes de 1564 : une « diplomatie du plaisir » 4

Les fêtes voulues par la reine mère en février 1564 s'inscrivent dans la politique de conciliation menée sous l'égide du chancelier Michel de L'Hospital ; elles ont été organisées, affirme Ronsard, « pour joindre et unir davantage, par tel artifice de plaisir, noz Princes de France qui estoient aucunement en discord⁵ ». Elles inaugurent un voyage que le roi et sa mère doivent effectuer, accompagnés de la cour, à travers tout le pays. Après avoir quitté Paris en janvier, la cour séjourne quelques semaines à Fontainebleau avant de prendre la route vers la Champagne pour gagner Bar-le-Duc en terres lorraines. Ce voyage de grande ampleur et d'une durée de deux ans va amener Charles IX à faire le tour de ses provinces, en descendant par Lyon, puis en s'acheminant vers le sud-ouest (Toulouse, Bayonne), avant de remonter vers Paris par La Rochelle, Nantes et Moulins. Deux autres enfants royaux sont présents, Henri et Marguerite. L'objectif, pour Catherine, est de reprendre possession du territoire, de s'assurer que l'édit d'Amboise est bien appliqué, et de revivifier l'attachement des sujets à la monarchie⁶.

Le recueil des *Elégies, Mascarades et Bergerie*, publié un an plus tard⁷, est étroitement lié aux circonstances de 1564. Il trouve son unité dans les fêtes qui précédèrent et jalonnèrent le début de l'itinéraire. En plus de la *Bergerie*, le volume contient plusieurs contributions fournies par Ronsard pour les divertissements de Fontainebleau : *Les Mascarades, combatz, et cartels, faitz à Paris et au carnaval de Fontainebleau*⁸, ainsi que les *Sereines représentées à Fontaine-Bleau*⁹. On y trouve également les vers rédigés à l'occasion des fêtes de Bar-le-

⁴ Daniel Ménager, *Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes*, Genève, Droz, 1979, p. 321 (Section V : « Circé et le roi »).

⁵ Lm XIII p. 36, épître liminaire à la reine d'Angleterre.

⁶ Pour le déroulement précis du voyage ainsi que ses enjeux, voir J. Boutier, A. Dewerpe, D. Nordman, *Un tour de France royal. Le voyage de Charles IX (1564-1566)*, Paris, Aubier, 1984. Voir également une source directe, Abel Jouan, *Recueil et discours du voyage du roy Charles IX*, Paris, Jean Bonfons, 1566, édité par Victor E. Graham et W. Mc Allister Johnson dans *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici. Festivals and Entries 1564-6*, Toronto-Buffalo-London, Univ. Of Toronto Press, 1979.

⁷ Tome XIII de l'édition Lm, p. 31-266.

⁸ Lm XIII p. 197-222.

⁹ Lm XIII, p. 231-239. *Les Sereines* correspondent à une réception donnée chez Monsieur le 14 février 1564. Ce texte figure également dans l'édition pirate d'un imprimeur troyen, François Trumeau, sous le titre de *Recueil des triumphes et magnificences*. Ce recueil, qui rend compte exclusivement des festivités organisées par le jeune duc d'Orléans le lundi 13 février, a été étudié par Michel Simonin : « Le *Recueil des Triumphes et Magnificences* (1564) : Ronsard, Adrien Memeteau et Girard du Haillan à Fontainebleau », *Mélanges Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 411-426. Il existe deux autres comptes rendus des fêtes de Fontainebleau, mais rédigés bien après : celui qu'en a fait Brantôme (« Discours de la Reine mere », *Vie des dames illustres, Œuvres complètes*, t. 7, éd. L. Lalanne, Paris, Mme Veuve Renouard, 1864-1882, p. 370) et celui qu'on trouve chez dans les *Mémoires de messire Michel de Castelnau*, dans la *Collection complète des Mémoires relatifs à l'histoire de France*, éd. M. Petitot, vol. 33, Paris, Foucault, 1823, p. 323-324.

Duc¹⁰ pour le baptême du jeune Henri de Lorraine, né du mariage du duc Charles avec Claude de France. Enfin, des stances sont destinées aux fêtes de Bayonne où se rencontrèrent les cours de France et d'Espagne, Catherine de Médicis et sa fille Elizabeth envoyée par son époux Philippe II pour le représenter¹¹.

1. Amadis et l'Arioste : l'imaginaire chevaleresque de la fête

Les fêtes de Fontainebleau inaugurent un renouvellement du langage de la fête de cour¹². Leur organisation, d'une ampleur particulière, se reproduira par la suite : elle consiste en « une série de fêtes se déroulant sur plusieurs jours, à intervalles réguliers, et dont chaque journée était proposée par des personnages différents¹³ ». La fête se caractérise donc par sa durée, par la diversité de ses divertissements, et par l'implication de plusieurs membres de la cour, qui rivalisent d'ingéniosité et d'originalité dans les réjouissances qu'ils offrent à tour de rôle. Ainsi, à Fontainebleau, l'essentiel des festivités se déroula aux alentours du mardi gras. Elles s'ouvrirent avec une réception donnée par le connétable de Montmorency ; ensuite, le dimanche 13 février fut le jour de la reine, qui offrit un banquet dans son pavillon de la Vacherie récemment construit aux abords de la forêt de Fontainebleau, et fit donner une comédie inspirée d'un épisode du *Roland furieux*, *La Belle Guenièvre*, dans le cadre somptueux de la salle de Bal de Fontainebleau¹⁴. C'est peut-être aussi ce jour-là que la *Bergerie* de Ronsard fut représentée (nous y reviendrons). Le lundi 14 fut consacré aux fêtes organisées par le duc d'Orléans ; parmi les différentes manifestations, une mascarade fut jouée, et un spectacle nautique grandiose eut lieu sur les canaux du jardin ; on y voyait nager des sirènes et surgir Neptune sur son char. Enfin, le mardi 15, la dernière fête fut présentée par le roi. Elle consistait essentiellement en un tournoi codifié et mis en scène d'après l'univers et les personnages du roman d'*Amadis*. Six compagnies de gentilshommes, à la tête desquelles se trouvait un noble de haut rang, devaient tenter de délivrer six dames de la cour

¹⁰ Lm XIII p. 222-225. Voir à ce sujet un article de Michel Simonin, « Ronsard à Bar-le-Duc : notes sur le texte primitif et la représentation des « Mascarades » (7 mai 1564) », *RHLF*, 1987, 99-109.

¹¹ Lm XIII p. 226-230.

¹² Pour une analyse de ces fêtes, voir D. Ménager, « Le Prince et les sortilèges », *op. cit.*, p. 323, R. Strong, *Art et pouvoir*, *op. cit.*, p. 185-202, et Virginia Scott, Sara Sturm-Maddox, *Performance, Poetry and Politics on the Queen's Day : Catherine de Médicis and Ronsard at Fontainebleau*, *Studies in performance and early modern drama*, 2007

¹³ R. Strong, *op. cit.*, p. 195.

¹⁴ Voir le livret d'Abel Jouan dans Victor Graham and W. McAllister Johnson, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici. Festivals and Entries, 1564-6*, Toronto, University of Toronto Press, 1979, p. 75

déguisées en nymphes, retenues prisonnières dans un château enchanté gardé par un géant. Condé et cinq autres chevaliers défendaient les lieux. La victoire revenait sans surprise au roi et à son frère, aidés par le personnage de la fée Urgande. Priorité est ainsi donnée, dans ces jeux, à la scénarisation et aux effets spectaculaires, aux déguisements et à la chorégraphie. Les mascarades, représentations scéniques qui tiennent à la fois de la danse et de la comédie, se déroulent dans de fastueux décors. Le modèle du tournoi, depuis l'accident de Henri II, est délaissé au profit de son simulacre courtois, le cartel, où des adversaires se lancent des défis de fiction, préalablement écrits en vers. La pointe verbale remplace la joute armée.

Plusieurs contributions de Ronsard se rapportent à cet univers courtois. Par exemple, un cartel est prononcé par le « chevalier contant », aimé de sa dame et défiant quiconque prétendra que sa beauté ne surpasse pas celle de toutes les autres femmes. Le chevalier « mal contant » n'est pas aimé mais convoque en duel quiconque accusera sa dame de cruauté. Chaque cartel est accompagné d'un sonnet qui le résume, afin de favoriser la mémorisation et la profération à haute voix devant un public. Les effets de symétrie et d'antithèse entre les deux cartels, très appuyés, rendent l'ensemble facile à décrypter. L'amour est également le thème central de l'« Élégie pour une mascarade », où un chevalier fait à sa dame l'hommage d'un anneau orné d'un diamant. La pièce, qui n'excède pas trente vers, est construite sur un renversement : dans sa première partie, le chevalier développe le parallèle conventionnel entre la bague et la pureté de son âme pour mettre en évidence la pérennité de ses sentiments et la perfection de son cœur ; dans la deuxième partie, le parallèle s'effectue entre la dame et le diamant, connu pour sa dureté. D'abord preuve d'amour et d'allégeance, l'objet devient signe de distance et de mépris enduré par le chevalier, et sous-tend un appel aux faveurs de la dame. Ronsard imagine le scénario simple et lisible d'une élégante parade amoureuse. Dans le « Cartel pour présenter au Roy », Charles IX fait office de juge à la demande de six chevaliers. Ceux-ci, pour prouver à leurs dames respectives leur noblesse de cœur, souhaitent affronter publiquement six autres chevaliers valeureux. Les périphrases, aisément élucidables, fonctionnent comme autant de blasons qui mettent en avant les deux principaux adversaires, deux représentants de la haute noblesse : le duc de Clèves¹⁵ avec son « Cigne blanc » et le « comte Daulphin », François de Bourbon, duc de Montpensier. L'« Envoy à une Damoiselle pour une Mascarade » semble constituer la suite du cartel : un prince défié, peut-être Montpensier, s'adresse à sa dame pour lui dédier ses prouesses. Le « Cartel d'une Damoiselle, au Roy » et le « Cartel pour l'Hermitte au combat du Roy à Fontaine-bleau » ont

¹⁵ P. Laumonier identifie François de Clèves, mort en 1562. Peut-être faut-il songer plutôt à son frère, Jacques de Clèves, qui avait épousé une petite-fille de Diane de Poitiers, et mourut en 1564.

été composés pour le tournoi destiné à mettre en valeur les prouesses de Charles IX. Il s'agit de l'appel des jeunes filles retenues prisonnières par le tyran Arcalaius, et de la mission donnée par le personnage conventionnel de l'ermite. Le monde d'*Amadis*, propice au merveilleux, permet de divertir la noblesse par des références accessibles et offre des rôles valorisants pour les princes. Les grands se prêtent au jeu d'endosser les brillants costumes de ces glorieux protagonistes.

L'univers de la chevalerie féodale, que Du Bellay n'avait pas voulu écarter dans la *Deffence*¹⁶ mais que Ronsard n'avait guère exploité jusque-là, revêt un intérêt par son caractère fédérateur et consensuel. Ce sont des repères que la noblesse a en partage, et qui n'ont rien perdu de leur prestige. Au lieu d'une mythologie obscure et érudite qui sélectionne une élite très restreinte, il faut réunir le public le plus large autour des princes Valois en recourant à des références anciennes, nationales plutôt qu'antiques. Noblesse huguenote, noblesse catholique, tous peuvent se retrouver dans les valeurs que défendent les chevaliers : honneur, bravoure, loyauté amoureuse. La fiction chevaleresque et arthurienne convient aussi à un public d'ambassadeurs étrangers conviés pour l'occasion. Exploitée par l'Arioste dont le *Roland furieux*, à l'époque, s'est largement diffusé hors de la cour de Ferrare et connaît un grand succès, elle constitue un lien culturel important entre les cours méditerranéennes et celles du Nord. L'argument de la *Belle Genièvre* est emprunté aux chants IV, V et VI. On y voit Genièvre, princesse d'Ecosse, victime de la félonie du duc d'Albanie Polinesse, qui, furieux de se voir préférer le chevalier Ariodant, manipule Dalinda, suivante de la princesse et amoureuse de lui, pour ourdir son complot. Dalinda se déguise avec les habits de sa maîtresse et accueille Polinesse à son balcon en se sachant observée par Ariodant et son frère. Ainsi calomniée, la reine est condamnée avant d'être réhabilitée grâce à l'intervention du paladin Rinaldo qui révèle la vérité. Elle épouse finalement Ariodant. L'auteur de l'adaptation est inconnu¹⁷ mais Ronsard composa des intermèdes pour cette comédie (le trophée d'Amour et le trophée de la Chasteté¹⁸) ainsi que l'épilogue qui en dégage le sens moral :

Icy la Comedie apparoist un exemple
Où chacun de son fait les actions contemple :
Le monde est le Theatre, et les hommes, acteurs.
La fortune qui est maitresse de la Scene
Apreste les habitz, et de la vie humaine
Les cieux et les destins sont les grands spectateurs. (Lm XIII p. 212)

¹⁶ Livre II, chap. V, « un de ces bons vieux Romains François » (Ed. Monferran p. 139).

¹⁷ L'ouvrage de Virginia Scott et Sara Sturm-Maddox émet quelques hypothèses à ce sujet et s'attache à reconstituer, dans le chapitre VI, la manière dont la pièce pouvait être structurée en cinq actes et dans quelles conditions a pu se dérouler la représentation.

¹⁸ Lm XIII p. 219-221. Ronsard fait également allusion à l'intrigue de la pièce dans l'« Elégie à la Magesté de la Royne » v. 137-138.

La comédie veut tendre aux princes le miroir des illusions séduisantes et du ballet des apparences. Elle révèle le rôle du hasard et de l'irrationnel dans le déroulement des affaires humaines, et dénonce l'emprise des passions :

La bonté regne au ciel, la vertu, la justice :
En terre on ne voit rien que fraude et que malice,
[...]
Le ciel ne devoit point mettre la phantasie
Si pres de la raison : de là la jalousie,
De là se fait l'amour dont l'esprit est vaincu :
Tandis que nous aurons des muscles et des veines
Et du sang, nous aurons des passions humaines,
Car jamais autrement les hommes n'ont vescu.

Commentaire direct de la félonie de Polinesse dont la belle Guenièvre est la victime, ces vers peuvent fonctionner, pour le public qui assiste au spectacle, comme une allusion aux intrigues, ambitions et trahisons qui agitent la cour depuis le début de la régence et dont le prince de Condé, invité d'honneur à Fontainebleau, fut l'un des principaux acteurs. La comédie trépidante se dénoue de manière heureuse mais se double d'un enjeu moral : si les cartels flattaient l'orgueil aristocratique des jeunes princes, la mascarade de Genièvre veut rappeler les fragilités de la nature humaine, l'inconstance à laquelle elle est soumise, les erreurs dont elle est coutumière. La noblesse se voit rappeler ses valeurs fondatrices de l'honneur et de la loyauté à travers une fiction plaisante dont Ronsard rappelle la portée édifiante pour chaque spectateur.

2. La paix festive

Catherine, l'instigatrice de ces fêtes, veut faire « œuvre politique, mais avec des moyens entièrement nouveaux. Elle ne songe pas seulement à divertir : elle cherche le lieu secret où les antagonismes d'hier disparaîtront comme par enchantement »¹⁹. Toutes ces fêtes ont pour but de signifier la fin de la « France discordante » (« Sereines » Lm XIII p. 237) pour mettre à l'honneur la France réconciliée. D'où l'hommage particulier rendu à Condé, le chef protestant revenu dans le giron de la monarchie. La fête est un moyen efficace pour conjurer l'atmosphère de malédiction qui, pendant quelque temps, a paru réaliser les pires prophéties de Nostradamus²⁰. L'« Elégie à la magesté de la Royne ma Maistresse²¹ », qui fait partie du

¹⁹ D. Ménager p. 321.

²⁰ Voir « Elégie à des Autels », v. 175-198.

²¹ Lm XIII, p. 149.

recueil de 1565 campe l'allégorie d'une France en deuil qui déplore la perte de ses princes et aspire à un renouveau :

Assez et trop ce Royaume puissant
A veu son Sceptre en son sang rougissant :
A veu la mort de trois Roys en peu d'heure
Et d'un grand Duc que tout Europe pleure²² :
[...]
Or maintenant il est temps de s'esbatre,
Et de jetter dedans l'air bien avant
Tous vos ennuis sur les ailes du vent. (Lm XIII v. 93-104)

L'élégie, dans son deuxième mouvement (v. 91-170) développe un parallèle entre l'évocation des fêtes et la prospérité d'un royaume à nouveau en paix. L'anaphore « Quand voirrons nous » (v. 123-144) rythme le souvenir des spectacles organisés à Fontainebleau en 1564 :

Quand voirrons nous par tout Fontainebleau
De chambre en chambre aller les masquarades ?
Quand oyrons nous au matin les aubades
[...]
Quand voirrons nous sur le haut d'une scene
Quelque Janin, [...]
Quand voirrons nous une autre Polynesse
Tromper Dalinde, et une jeune presse
De tous costez sur les tapis tendus
Honestement aux girons expandus
De leur maitresse, et de douces parolles
Flechir les cœurs et les rendre plus molles,
Pour saintement un jour les espouzer
Et chastement pres d'elles repouzer ? (Lm XIII v. 133-144)

Cette jeunesse se livrant aux plaisirs d'une séduction régulée (« chastement », « saintement ») renoue avec l'atmosphère d'amour et de jeu que Ronsard avait exaltée dans le *Chant pastoral* de juin 1559. En regard des divertissements aristocratiques qui apaisent les âmes et adoucissent les mœurs, une énumération dresse le tableau d'une concorde généralisée dans le royaume, dont Catherine peut s'enorgueillir :

De vostre grace un chacun vit en paix :
[...]
Morts sont ces motz Papaux et Huguenots²³,
Le Prestre vit en tranquille repos,
Le vieil souldart se tient à son mesnage,

²² Les trois rois sont Henri II, François II et Antoine de Bourbon, duc de Vendôme et roi de Navarre ; le duc est François de Guise. Sans compter que la cour a été également désertée par le départ des deux princesses, l'une du fait de son mariage, Marguerite, et l'autre à cause de son veuvage, Marie Stuart.

²³ Ronsard avait écrit dans la *Remonstrance au peuple de France*, en 1563, au moment même où les troupes de Condé, aux portes de Paris, menaçaient de mettre à sac la capitale : « Je n'aime point ces noms qui sont finis en os, / Gots, Cagots, Austregots, Visgots et Huguenots » (v. 213-214). Dans ces vers résonnaient peut-être le discours de Michel de L'Hospital aux Etats Généraux d'Orléans (décembre 1560) : « Osons ces mots diaboliques, noms de parts, factions, et séditions : luthériens, huguenots et papistes : ne changeons le nom de chrestien. » (cité d'après Loris Pétris, *La plume et la tribune : Michel de L'Hospital et ses discours, 1559-1562*, Genève, Droz, 2002, p. 403)

L'artisan chante en faisant son ouvrage,
Les marchés sont fréquentez de marchans
Les laboureurs sans peur sement leurs champs,
Le pasteur saute auprès d'une fontaine,
Le marinier par la mer se promeine. (Lm XIII v. 146-158)

Les sujets de la reine ne se désignent plus par leur appartenance confessionnelle mais par leur fonction dans l'ordre du royaume. Le retour à l'ordre est exprimé dans des termes qui assimilent l'activité économique à une fête (« chante », « saute », « se promeine ») qui, loin d'être purement profane, se prolonge dans les foyers par une liturgie monarchique sous la forme d'actions de grâce :

En travaillant chacun fait sa journée,
Puis quand au ciel la Lune est retournée,
Le laboureur delivré de tout soing
Se sied à table, et prend la tasse au poing.
Il vous invoque [Catherine], et remply d'alegresse
Vous sacrifie ainsi qu'à sa Déesse,
Verse du vin sur la place, et aux Cieux
Dressant les mains et soulevant les yeux,
Supplie à Dieu qu'en santé tresparfaite
Viviez cent ans en la paix qu'avez faite.

Dans cette élégie, Ronsard interprète les fêtes de Fontainebleau comme l'instauration d'un culte monarchique qui fut ensuite célébré jusque dans les demeures privées des sujets les plus modestes. Ce culte scelle la paix civile et remplace les offices religieux qui ne remplissent plus leur fonction de cadre unificateur²⁴ mais dressent les sujets les uns contre les autres.

3. La *Bergerie* : une fête à part ?

Par l'allégresse qu'elle affiche et le cadre bellifontain qu'elle évoque, la *Bergerie* a toute sa place parmi les réjouissances du printemps 1564 :

Chanton donques, Bergers, et en mille façons,
A ces grandes forests aprenon nos chansons. (v. 89-90).

Les déictiques « cette forest » (v. 28), « ces grandes forests » (v. 90) ancrent le texte dans un écrin de nature qui peut renvoyer à celui dont le château de Fontainebleau était entouré. Des didascalies mentionnent la présence de deux antres, dont sortent les bergères au début (p. 78), puis les cinq enfants (p. 81). Ils servent à la fois de coulisses et de toile de fond et peuvent laisser imaginer que Ronsard situait ses bergers dans un décor précis, comme celui de la

²⁴ Dans la *Remonstrance*, v. 388, Ronsard définit la religion comme le « vray ciment qui entretient les hommes ». Adoptant une position qui est celle de Michel de L'Hospital et de ceux qu'on appelle les politiques, il considère finalement que c'est la monarchie qui joue ce rôle.

grotte des Pins. V. Scott et S. Sturm Maddox pensent quant à elles que la *Bergerie* fut jouée dans la cassine de la Vacherie²⁵ ou dans le jardin alentour ; elles accordent une valeur référentielle directe aux vers prononcés par le chœur final des Bergères :

Tout ainsi qu'une Prairie
Est portraite de cent fleurs,
Cette neuve Bergerie
Est peinte de cent couleurs. (v. 1085-1088)

Or la Vacherie, ou Laiterie, était un ouvrage tout « neuf », récemment réalisé par Primatice sur commande de Catherine de Médicis, dans une annexe du domaine de Fontainebleau. L'endroit est détruit aujourd'hui mais, d'après les quittances de paiement, une des salles était ornée de stucs dorés et de « peinture tant en grotesque que en pierre mixtes et autres couleurs »²⁶. Les « cent couleurs » de la *Bergerie* peuvent aussi bien désigner une poésie de la bigarrure employée par Ronsard, que le lieu de la représentation, dans un souci d'adaptation, poussé à l'extrême, du texte au contexte. Comme pour le mariage de Meudon, Ronsard transpose le lieu conventionnel de la fiction pastorale à un espace réel et contemporain qu'il investit de fortes connotations littéraires. Fontainebleau devient ainsi un lieu hybride, à mi-chemin entre espace poétique et espace politique.

La *Bergerie* reprend la même structure de base que pour le *Chant pastoral* de Lorraine²⁷ : un concours de bergers qui décrivent d'abord les objets mis en gage avant d'entonner chacun à leur tour une chanson qu'ils espèrent voir saluée comme la meilleure. Modulant les défis que se lancent les chevaliers dans les cartels, le concours poétique permet de valoriser la vigueur d'une jeune aristocratie dont les voix font assaut de générosité. Contrairement au déroulement réglementaire d'une compétition pastorale, les bergers n'ont pas choisi d'arbitre au préalable : ce rôle est tenu par deux pasteurs voyageurs qui interviennent sans y avoir été conviés. Ils semblent rencontrer fortuitement les cinq bergerots : « Que faites vous icy, Bergers qui surmontez / Les rossignols d'Avril quand d'accord vous chantez ? » (v. 911-912). Leur arbitrage consiste à refuser l'octroi d'un prix ; ils décrètent les participants ex-aequo, dans la logique de concorde qui régit les fêtes de 1564 :

²⁵ *op. cit.*, p. 96

²⁶ Cité par L. Odde, « Les coulisses du pouvoir : châteaux, jardins et fêtes. Quelques aspects du mécénat (transgressif) de Catherine de Médicis », p. 508 dans K. Wilson-Chevalier (dir.), *Patronnes et Mécènes en France à la Renaissance*, PU de Saint Etienne, 2007, p.481-510. Catherine de Médicis envisageait la Vacherie comme un lieu de retrait pour elle et ses suivantes, deux siècles avant le Hameau de la Reine à Versailles.

²⁷ Ronsard, entre temps, l'a reprise dans l'« Eglogue du Thiers » (*Meslanges*, 1560, Lm X) où Bellot et Perrot concourent à nouveau, cette fois arbitrés par Belleau, pour faire valoir leur capacité à la louange d'objets multiples, famille royale, bergères aimées, chiens dévoués, protecteurs respectifs, Du Thiers pour Ronsard et d'Avanson pour Du Bellay. On retrouve ensuite cette structure dans l'« Eglogue de Daphnis et Thyrsis » (*Recueil de Nouvelles Poesies*, Lm XII), où les deux prénoms bucoliques renvoient aux deux enfants royaux Charles et Henri ; leur arbitre est Louis de Saint-Gelais, seigneur de Lansac, un proche de Catherine à qui elle avait confié en partie l'éducation des deux princes.

Et pource abandonnez voz pris et voz discords
Et venez escouter les merueilleux accords
De deux Peres bergers [...] (v. 919-921)

La rivalité des jeunes bergers se résout dans l'écoute recueillie d'une autre parole, supérieure, et les cinq chansons des enfants cèdent la place à une voix adulte, celle des pères bergers qui représentent en fait Catherine elle-même et la tante des enfants, Marguerite de Savoie. La *Bergerie* comporte ainsi deux églogues en une, puisque Ronsard combine à la structure du concours une seconde, tout aussi typique de l'églogue, celle des couplets alternés d'un chant amébee. Ces quatrains sont présentés sous la forme d'une liturgie qui consiste à se remémorer annuellement la parole sacrée des deux bergères royales. La pastorale se déroule donc en deux temps qui correspondent aux voix des deux générations : l'énergie de la jeune élite, et la sagesse des adultes.

Plusieurs éléments rapprochent la *Bergerie* d'un texte de théâtre, à commencer par la liste des « personnages » qui précède un prologue lors duquel un « premier joueur de lyre », apparenté au personnage protatique, présente les protagonistes du concours :

Escoutez donq'icy les musettes sacrées
De ces pasteurs venus de loingtains contrées,

Le nombre important et inaccoutumé des bergers en compétition, qui passe de deux, comme dans les précédentes églogues de Ronsard, à cinq, rapproche la typographie du poème d'une succession de tirades. Une fois que chacun des bergers a décrit son gage et prononcé sa chanson, le chœur des Bergères revient sur la scène pour assurer la transition avec ce qui ressemble à un second « acte » ou « tableau », les quatrains alternés, introduits par le « second joueur de lyre ». Les préceptes initialement adressés par Marguerite et Catherine au jeune roi, Charles, ont été recueillis et seront répétés solennellement par deux pasteurs. Comme le précédent, ce personnage en appelle à l'écoute du spectateur : « Or ilz vont commencer, s'il vous plaist les ouir » (v. 989).

L'ensemble fait l'objet d'une recherche scénographique, comme le montrent les effets de symétrie dans la disposition des personnages et les déplacements. Des didascalies répartissent le chœur des douze bergères, au début, en deux groupes de six, situés à droite et à gauche de la scène. Les deux se rejoignent ensuite pour exécuter une danse²⁸ puis s'éclipsent de la scène pour laisser entrer les bergerots. Ce chassé-croisé de nymphes et de bergers s'apparente à un ballet. Les interventions du chœur, avec leur schéma strophique, ainsi que les personnages protatiques, désignés comme des joueurs de lyre, insistent aussi sur la nature

²⁸ Voir p. 80-81 : « Le chœur des Nymphes toutes ensemble se prend par la main et dit cette chanson en dansant. Puis se retirent en l'Antre d'où elles estoient sorties ». « Les quatre Bergers et la Bergere se presentent ensemble sortans d'un autre Antre ».

lyrique du texte. Les tirades des bergers sont intitulées « chansons », effaçant ainsi l'aspect discursif qui découle de leur longueur. A mi-chemin entre l'églogue et la pastorale dramatique, la poésie lyrique et la mascarade, la *Bergerie* se rapproche de la fête totale imaginée par Jodelle en 1558 : le lyrisme y retrouve ses sources orales en s'associant avec une recherche théâtrale. La fable épique des Argonautes est certes remplacée par celle des bergers mais l'attention portée aux déplacements dansés sur la scène et à l'accompagnement musical annonce dans les deux cas les ballets à programme allégorique qui deviendront la spécificité des fêtes de cour organisées par Catherine pendant le règne de ses fils²⁹. Par rapport à ses églogues précédentes, Ronsard donne donc à cette pastorale une ampleur qui s'accompagne d'une dimension supplémentaire, celle de la mise en espace. L'évolution du titre, du *Chant pastoral* à la *Bergerie*, est significative : c'est la scène et le lieu qui définissent le texte. Le lyrisme n'est plus la dimension première : il est partie prenante d'un dispositif plus vaste, de nature théâtrale.

Catherine est l'âme inspiratrice de la *Bergerie* : le chœur des nymphes, dans le prologue, lui dédie le poème et rend hommage au « bienfait / De la bergere Catherine » grâce à laquelle la paix et les réjouissances sont possibles. Orléantin consacre sa chanson à l'éloge de Catin. En écrivant la *Bergerie*, Ronsard répond clairement à une commande de sa part, et ne s'en cache pas dans la préface. Il a toujours été en accord avec la politique de la reine et de son chancelier pendant les troubles ; il est cohérent, à présent, d'œuvrer à consolider la paix que le pouvoir tâche de mettre en place. Les enfants mis en scène sont les siens : ses deux plus jeunes fils, sa fille et même Henri de Navarre qui, d'une certaine façon, fait partie des enfants de France ; depuis la mort de son père, il vit à la cour, loin de sa mère Jeanne d'Albret et de son Béarn natal, retenu par Catherine qui se charge de lui donner des précepteurs censés faire de lui un prince catholique.

C'est pourquoi, si le texte a été joué, ce qui est encore en débat, il serait donc cohérent qu'il l'ait été le jour des festivités de la reine, le dimanche, dans un lieu choisi par elle. C'est l'avis de V. Scott et S. Sturm Maddox : d'après elles, le texte fut bien conçu pour une représentation réelle et donna lieu à une récitation par les enfants royaux eux-mêmes le dimanche 13 février³⁰. Le décor de la représentation pourrait être la Vacherie, « l'exemple le plus précoce de l'émancipation politique de Catherine et de son affirmation comme l'une des

²⁹ Voir F. A. Yates, « Poésie et musique dans les « Magnificences » au mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581 », dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Colloques internationaux du CNRS (30 juin - 4 juillet 1953), Paris, éditions du CNRS, 1954, p. 241-264. Le « balet comique de la Reyne » qui fut donné à cette occasion est également étudié par F. Yates dans le chapitre VII d'*Astrée* et dans le chapitre XI des *Académies*.

³⁰ *Op. cit.*, chap. 3, « Performing *Bergerie* ».

plus prolifiques mécènes du XVI^e siècle français³¹ ». Cette hypothèse stimulante renouvelle la position d'A. Hulubei et P. Laumonier selon lesquels le texte ne correspond à aucun spectacle du carnaval de Fontainebleau. Leur argument principal est l'absence de documents mentionnant une pastorale de Ronsard lors des fêtes de 1564. A. Hulubei avance même que le poète écrivit son texte après coup, comme un souvenir de l'esprit qui avait présidé aux festivités³².

Même s'il est stimulant d'imaginer un Ronsard dramaturge, concevant un texte de nature théâtrale, on ne peut exclure qu'il ait créé une « fête de papier », un substitut rétrospectif à la fête accomplie, qui la sublime par son *dessein* spectaculaire et sa splendeur virtuelle. Car, à bien des égards, la *Bergerie* se détache nettement des contributions au carnaval de Fontainebleau qui sont répertoriées dans le volume de Ronsard et celui des *Triumphes et magnificences*. Dès le titre du recueil, (*Elégies, Mascarades* et *Bergerie*), elle dispose d'un statut à part qui, combiné à l'emploi du singulier, annonce la spécificité de sa visée. Les princes qui prennent la parole ne sont pas amoureux, contrairement à ceux qui paraissent sur la scène pour lancer leurs cartels ; on aurait pu s'y attendre, pourtant, tant la thématique amoureuse est consubstantielle à l'églogue³³. Avec la *Bergerie*, on n'est plus dans l'églogue familière où, même lorsque les princes prenaient la parole, ils évoquaient des souvenirs personnels ou des souhaits amoureux³⁴. La pastorale ne fonctionne pas ici comme un cadre privé où les grands se retirent pour exprimer en toute liberté leurs émois personnels. S'ils revêtent une identité pastorale, ce n'est pas pour adopter un rôle de fiction ni un déguisement pittoresque. Ils gardent leur statut officiel et leur tour de parole correspond à leur rang défini en fonction de leur degré proximité avec le roi. Charles IX, qui avait pris part aux cartels et aux tournois de fantaisie, ne figure pas parmi les intervenants de la *Bergerie*. La fête s'ordonne sous son regard et en fonction de sa présence, comme dans un cérémonial d'Etat,

³¹ L. Odde, art. cit., p. 507.

³² A. Hulubei p. 489. Son avis se fonde sur l'éloge appuyé d'Elisabeth d'Angleterre qui, d'après A. Hulubei, ne serait concevable qu'après le traité de Troyes signé en avril 1564.

³³ Le *Chant pastoral* de Lorraine était aussi un épithalame. En 1560, dans l'Eglogue du Thiers, les bergers Perrot et Bellot ne manquent pas d'évoquer leurs maîtresses respectives, Olive et Cassandre ; dans le même recueil des *Meslanges* de 1560, le « Cyclope amoureux » porte un titre explicite. L'églogue intitulée « Le Voyage de Tours », qui met en scène Baïf et Ronsard retrouvant Marie et Francine en Anjou, prend place dans la section des *Amours* dès la première édition collective des *Œuvres*. Et lorsque, en 1563, les bergers locuteurs cessent d'être des poètes pour devenir des princes ou des grands, comme dans « l'Eglogue de Daphnis et Thyrsis » ou celle des « Pasteurs Alluyot et Fresnet », la thématique amoureuse est, sinon prégnante, du moins toujours associée aux préoccupations des bergers. Daphnis et Thyrsis, tout en rendant hommage au courage de leur mère après la mort de leur père, soupirent aussi pour des pastourelles, Galatée et Pasithée. Fresnet songe à ce que serait une vie de plaisirs auprès de Marion, tandis qu'Alluyot se remémore sa première rencontre avec Janette, les deux bergères incarnant les épouses respectives des deux secrétaires d'Etat Robertet de Fresne et Robertet d'Aluye.

³⁴ Voir Daphnis et Thyrsis, qui évoquent Francin, Henriot et Catin moins comme des figures royales qu'en tant que membres de leurs familles qui cristallisent leurs souvenirs d'adolescents.

alors même que cette *Bergerie* n'en est pas un officiellement³⁵. Et, contrairement aux mascarades et cartels de février 1564, la *Bergerie* ne se limite pas à un divertissement avec portée morale prônant une éthique nobiliaire de la loyauté mutuelle et de l'obéissance au roi. C'est un rituel beaucoup plus complexe, qui va au-delà d'une parade aristocratique. La pastorale, ici, ne se conçoit pas comme un travestissement plaisant : plus qu'une simple représentation codée et enjolivée, c'est une cérémonie qui se veut hors du temps et au-dessus des circonstances immédiates. En convoquant deux grandes absentes, Marie Stuart dans la dédicace et Marguerite de Savoie dans le chant amébé, le poème met en scène, autour des Catherine et des enfants, la cour humaniste idéale selon Ronsard. Dédiée à Marie Stuart repartie vers l'Ecosse trois ans plus tôt, insérée dans un recueil destiné à Elisabeth d'Angleterre, la *Bergerie* dépasse le cadre bellifontain et prétend à une audience beaucoup plus large, à l'instar des fêtes de Bayonne qui mirent en présence deux cours fastueuses d'Europe, la France et l'Espagne. La *Bergerie* ouvre la pastorale à la scène européenne, défie le temps et l'espace. Autrement dit, Ronsard transforme, dans la *Bergerie*, une fête de cour en cérémonial d'Etat, à ceci près que, au lieu d'être tributaire d'un protocole officiel, il prend l'initiative d'orchestrer à sa guise un hommage à la régente³⁶, une cérémonie funèbre en

³⁵ Sur la différence entre cérémonial d'Etat (sacre, funérailles, entrées et lits de justice) et fêtes de cour, voir R. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine, France, XV^e-XVII^e siècles*, tr. fr. Jeannie Carlier, Paris, Armand Colin, 1987, p. 70 sq. Dans les deux cas, la fonction est de mettre le roi en relation avec ses sujets. Les cérémonials d'Etat le font dans des occasions solennelles, rares et particulières, qui relèvent du droit public. Ils font donc l'objet d'une codification très stricte par laquelle s'expriment symboliquement un sentiment de piété envers le souverain et de reconnaissance envers l'institution ; ces rituels sont donc fondés sur une tradition ancestrale. Les fêtes de cour concernent le comportement privé du souverain et lui permettent d'exercer un contrôle hiérarchique sur son entourage. Le cérémonial d'Etat efface les particularités du roi régnant pour mettre en scène la perpétuité de la fonction royale. Dans le rituel de cour, c'est la personnalité du monarque qui est mise en avant. On le voit dans les cartels qui sont conçus pour mettre en avant les prouesses de Charles IX. R. Giesey met en évidence l'évolution qui, sous Louis XIV, conduira à remplacer presque exclusivement les cérémonials d'Etat par des rituels de cour qui font du quotidien une fête permanente, un protocole complexe dont le roi est le centre.

³⁶ Et pource tous les ans, à jours certains de festes
 Donnas repos aux champs, à nous et à noz bestes,
 Luy ferons un auteul comme à la grand Junon
 Et long temps par le bois sera chanté son nom.
 [...]
 Il n'y aura berger [qui]
 [...]
 En lui offrant ses vœus, hautement ne l'appelle
 Sur cent autelz nouveaux la Françoisse Cybelle. (v. 391-412)

l'honneur de Henri II³⁷ et une cérémonie propitiatoire pour inaugurer le règne de Charles³⁸.



39

³⁷ Angelot annonce que les pasteurs vont dresser pour Henriot un tombeau rustique (v. 454) identique à celui que Ronsard avait déjà conçu pour sa tante Marguerite : recouvert de « gazons herbus » et surmonté d'une épitaphe en forme de quatrain :

L'ame qui n'eut jamais en vertu son egalle
 Icy laissa son voile en tranquille repos :
 Chesnes, faittes ombrage à la tombe Royale,
 Vous ne fistes jamais ombrage à si beaux os.

Le tombeau est ensuite institué comme lieu de culte à la mémoire de Henriot.

³⁸ C'est l'objet du chant que le chœur des nymphes au complet entonne après le prologue.

Puissent ses ans croistre comme la rose
 Que par grand soing une pucelle arrose
 Soir et matin pour s'en faire un bouquet,
 Afin qu'un jour si hautement il croisse
 Que sur les Roys autant il apparaisse
 Qu'une forest par-dessus un bosquet.

³⁹Portrait de Henri II et de Catherine de Médicis dans *L'Histoire françoise de nostre temps* (Paris, Musée du Louvre). Dessin d'Antoine Caron pour illustrer un programme élaboré par l'apothicaire Nicolas Houel et composé de sonnets à la gloire des Valois. L'ensemble date du règne de Charles IX, entre 1560 et 1574. La série comporte 27 dessins de la main d'Antoine Caron, tous conservés au Département des Arts Graphiques. Ronsard partage avec le projet de Houel l'ambition de construire une vaste composition à la gloire des Valois. Au sein de la structure intégratrice que constitue l'*incuadratura* à la mode bellifontaine, on trouve réunis les deux portraits de la reine et de son défunt époux, insérés entre deux tableaux allégoriques illustrant la prospérité du royaume : à gauche le sacrifice d'un bouc et une scène de moisson à droite, le tout surmonté de Minerve et Apollon à gauche, de Junon et Cérès à droite. La prospérité se traduit aussi bien par la fertilité de l'agriculture que par l'épanouissement des arts. Mercure, envoyé par Jupiter, destine à Henri les insignes du pouvoir, couronne et sceptre. Le passage du flambeau du roi à son épouse montre que l'œuvre bénéfique de la reine continue celle de

II. La *Bergerie* : une allégorie politique

1. Un nouveau système symbolique

Ainsi, même si Ronsard n'a pas écrit son texte pour être la trame d'une représentation réelle, il l'a néanmoins conçu comme une démonstration de faste et une célébration de grande ampleur qui déplace sur un autre terrain poétique les recherches épiques développées dans les *Odes* et les *Hymnes*. Sa longueur, associée à la diversité des discours, fait de cette *Bergerie* une structure intégratrice qui rivalise avec les grandes pièces lyriques des années 1550. On y retrouve, bien que plus discrète et rejetée à la toute fin, l'affirmation orgueilleuse de la souveraineté du poète dialoguant avec la majesté des princes, au-dessus de l'opinion malveillante nommée Envie :

Le Poète icy ne garde
L'art de l'Eglogue parfait :
Aussi sa Muse regarde
A traitter un autre fait.
Pource, Envie, si tu pines
Son nom de broquars legers,
Tu faux : car ce sont grands Princes
Qui parlent, et non Bergers.
Il mesprise le vulgaire,
Et ne veut point d'autre loy
Sinon la grace de plaire
Aux grands Seigneurs et au Roy. (Lm XIII v. 1089-1100)

Ronsard a toujours construit son ethos de poète dans une étroite correspondance avec celui de ses destinataires royaux ; ainsi l'arbitraire lyrique, cette « loi de la chanson » qui dispensait le poète de justifier ses choix dans les *Odes*, était l'équivalent du vouloir royal délié des lois ordinaires. Ronsard renoue ici avec ce principe absolutiste. Devenu poète dramaturge, il se ré-institue en interlocuteur des princes et orchestrateur de la pompe monarchique. Il entend réaffirmer conjointement la liberté qui est son privilège de poète et le plaisir qui est celui des rois, après ces années sans fêtes que fut la période des *Discours* et du combat contre le dogmatisme des prédicants. Refusant les règles (« l'art de l'Eglogue parfait ») et les censeurs de tout bord, sa voix peut à nouveau émerger au-dessus de la mêlée sous la forme d'une

Henri II. On retrouve dans le dessin de Caron une symbolique solaire proche de celle de la *Bergerie* : du côté de Henri, le soleil se couche sur un obélisque évoquant un monument funéraire, tandis que le soleil se lève du côté de Catherine.

polyphonie complexe. Ronsard élève sa propre fantaisie de poète au-dessus de l'humaine frénésie.

En prétendant « traiter autre fait », la pastorale se situe aux sources étymologiques de l'allégorie. La *Bergerie* parle d'autre chose que ce qu'elle semble montrer. Elle n'est pas une féerie plaisante mais une « belle leçon » (v. 974). Ronsard interprétait en moraliste, on l'a vu, la comédie tirée de l'Arioste, et la rattachait à une réflexion sur la fortune. Au contraire la *Bergerie* veut s'élever au-dessus de ces questions pour ériger la monarchie au-dessus des vicissitudes historiques, et libérer la poésie de toute préoccupation morale, satirique ou polémique. Loin de cultiver un univers factice, de jouer sur les séductions de l'illusion comme dans la *Belle Guenièvre*, il s'agit de restaurer un culte monarchique (ce sera le rôle des cinq bergerots) et de rappeler certains grands principes, abstraits et intangibles, qui régissent l'exercice du pouvoir (ce sera l'objet des quatrains moraux).

La pastorale se voit donc assigner ce qui est la grande affaire de Ronsard depuis ses débuts : la représentation de sujets relatifs au statut et à la mission des grands. La *Bergerie* prolonge et accentue le mouvement d'anoblissement de la pastorale amorcé dans le *Chant pastoral* de Lorraine. Elevé dans son énonciation en 1559 puisqu'il accédait au rang de parole de célébration princière, le genre acquiert à présent une gravité nouvelle dans son contenu :

Ce ne sont pas bergers d'une maison champêtre
Qui menent pour salaire aux champs les brebis paistre,
Mais de haute famille, et de race d'ayeux
Qui tenans des Pasteurs le Sceptre en divers lieux
Ont effroyé les loups, et en toute assurance
Ont guidé leurs troupeaux par les herbes de France. (v. 29-34)

L'insistance sur le statut royal des bergers ouvre et ferme le texte, rappelant les enjeux politiques de la fiction pastorale. Dans les *Discours*, Ronsard a plusieurs fois utilisé l'image du pasteur, soit pour valoriser le rôle de Catherine⁴⁰, soit au contraire pour stigmatiser les défaillances des princes de l'Eglise qui ne remplissent pas leur mission chrétienne⁴¹. L'image

⁴⁰ Par exemple dans le *Discours à la Royne* :

Mais vous, Royne tressage, en voyant ce discord
Pouvez, en commandant, les mettre tous d'accord,
Imitant le pasteur, qui voyant les armées
Des Abeilles voller au combat animées
[...]
Portant un gentil corps dedans un petit corps
Il verse sur leurs camps un peu de poudre : et lors
De ces souffars aitez le pasteur à son aise
Pour un peu de sablon tant de noises appaise. (v. 197-208)

⁴¹ Voir notamment la *Remonstrance* interpellant les « doctes Prelats »

Allez faire la court à vos pauvres oüailles,
Faites que vostre voix entre par leurs oreilles,
Tenez-vous pres du par cet ne laissez entrer

est à la fois traditionnelle et d'une actualité particulière. Ainsi, Michel de L'Hospital, dans le *Discours pour la majorité de Charles IX*, justifiait l'Edit d'Amboise et les concessions faites aux protestants en rappelant qu'un roi n'est pas censé

faire loix a son proffit ; mais, comme le bon pasteur, faire tout au proffit de son troupeau pour entretenir [ses] sujets en paix et concorde, en attendant que Dieu nous fasse la grâce de les pouvoir réunir et remettre en une mesme bergerie⁴².

Ronsard confère un relief nouveau à la métaphore en donnant la parole à des princes-bergers et en situant la figure biblique du bon Berger et son troupeau dans un univers païen tout droit tiré des *Idylles* de Théocrite et des *Bucoliques* de Virgile. Plus que l'épopée, la pastorale permet à Ronsard de construire un système symbolique susceptible d'opérer la rencontre entre l'héritage antique qui le fascine et la poésie religieuse qu'on lui a tant de fois reproché de négliger. De cette convergence entre réminiscences bibliques et culture antique doit découler un nouveau rayonnement de la fonction royale et une re-légitimation profonde de l'autorité monarchique : le modèle héroïque et vertical fondé sur la puissance du monarque augustéen, isolé du commun des mortels par son rapport privilégié à la transcendance, cède la place à un modèle naturel et horizontal où l'amour réciproque entre la personne du roi et ses sujets scelle la cohésion du royaume et revivifie son lien à Dieu.

2. Une cérémonie d'investiture

Si Catherine est l'âme inspiratrice de la *Bergerie*, Charles en est le destinataire implicite. La *Bergerie* revêt en effet les aspects d'une cérémonie d'investiture : le jeune roi est reconnu et célébré par des bergers qui représentent l'élite du royaume et la haute noblesse. Il est ensuite initié, par les discours des bergers voyageurs et des reines, à la connaissance de ses provinces et de ses voisins européens, puis aux grands principes qui régissent la monarchie. Charles est donc le destinataire d'un rituel d'allégeance et d'une pédagogie sur le métier de roi. A ce titre, la *Bergerie* fonctionne comme le doublet poétique du tour de France royal : il s'agit d'exposer

Les loups en vostre clos, faute de vous monstrier.
Si de nous reformer vous avez quelque envie,
Reformez les premiers vos biens et vostre vie,
Et alors le troupeau qui dessous vous vivra
Reformé comme vous, de bon cœur vous suivra. (v. 431-438)

⁴² M. de L'Hospital, *Discours pour la majorité de Charles IX et trois autres discours*, éd. R. Descimon, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 105. Cité par V. Scott et S. Sturm Maddox, *op. cit.* p. 71.

le roi à ses sujets et aux souverains étrangers, et d'élever le jeune prince à la dignité de sa fonction⁴³.

Dans la disposition du recueil de 1565, la *Bergerie* est encadrée par deux séries d'élégies : les deux premières sont dédiées à Elisabeth d'Angleterre (« A la Magesté de la Royne d'Angleterre »), diplomatiquement et virtuellement invitée à s'associer aux fastes de la cour de France, et à son favori Robert Dudley, comte de Lancastre ; les deux suivantes sont adressées au roi de France et sa mère (« A la Magesté du Roy mon maistre », « A la Magesté de la Royne ma maistresse »). Deux dernières pièces viennent clore l'ensemble : elles ont pour destinataires d'importants conseillers politiques des maisons de France (Paul de Foix) et d'Angleterre (Lord Cecil). La *Bergerie* se situe donc entre des pièces encomiastiques centrées sur la notion de « majesté », c'est-à-dire sur la dignité royale. Le mot de « majesté », qui renvoie à la grandeur du pouvoir royal⁴⁴, est pourtant incongru dans un contexte de bergerie où les personnages se meuvent dans un univers de simplicité rustique. Leurs danses champêtres au son des flûtes et cornemuses ne s'accordent pas avec le hiératisme imposant associé à l'idée de majesté.

La majesté désigne la nature du pouvoir royal, indépendamment de celui qui en est le dépositaire. Voisine des notions de charisme et d'autorité, elle s'apparente à « une force vive, personnifiée dans le roi, qui tient les sujets en son pouvoir⁴⁵ » ; elle suppose donc une dimension spectaculaire qui met en scène l'incarnation de cette grandeur abstraite du pouvoir dans le corps du roi. Idéalement, elle repose donc sur la parfaite coïncidence entre la personne

⁴³ Ronsard attribue explicitement une valeur initiatique à ce voyage à la fin des « Nues ou nouvelles », poème adressé à la reine mère pour souhaiter un prompt retour de la monarchie dans la capitale :

Donc à bon droict, comme mere subtile,
D'heureux conseil menez de ville en ville
Vostre fils Roy, et luy monstrez combien
Au Prince sert de cognoistre son bien :
Le façonnant des jeunesse aux affaires
Qui sont aux Rois propres et necessaires :
Afin qu'un jour en aage parvenu
Ayant beaucoup appris et retenu,
De son esprit, sans aide de personne,
Il puisse seul gouverner sa couronne.

⁴⁴ L'introduction du titre de Majesté pour désigner le roi de France date du règne de Henri II, à une époque où la personnalisation du pouvoir amorcée sous François 1^{er} a conduit à ranimer d'anciens débats sur la puissance absolue du monarque. Henri II y répond en confirmant la démarche ambitieuse de son père : il s'approprie un titre impérial, venu de la Rome antique et remis en vigueur par Charles Quint. R. Giesey, en se fondant sur les théories de Bodin, souligne que la *majestas*, notion romaine, est devenue dans les années 1570 un quasi synonyme de la notion de souveraineté dont les deux caractères, selon l'auteur de la *République*, sont d'être absolue et perpétuelle. Absolue, car la souveraineté implique que la volonté royale est déliée des lois et peut s'imposer sans limite juridique et sans contradiction de la part des sujets, fussent-ils issus de la plus haute aristocratie ; perpétuelle parce qu'elle s'incarne dans la personne du nouveau roi aussitôt que le précédent vient à mourir, et repose donc sur la continuité dynastique.

⁴⁵ R. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine*, *op. cit.*, p. 74.

du roi, son corps naturel, et la dignité de sa fonction royale⁴⁶. Or le roi de France est un enfant. Charles IX a succédé à son frère dans des conditions difficiles, à l'âge de dix ans, et son pouvoir est placé depuis trois ans sous la tutelle de sa mère. La jeunesse du roi est un problème, à un moment où expérience et fermeté seraient indispensables pour faire respecter les décisions royales face à la radicalisation des factions et à l'humeur tumultueuse de leurs chefs⁴⁷. Michel de L'Hospital, nommé chancelier, fait de son mieux pour seconder la reine mère. Il fait proclamer de manière anticipée la majorité du roi⁴⁸ mais la mesure demeure symbolique : la fragilité d'un roi adolescent n'est pas sans répercussion sur la stabilité d'un Etat qui peine à préserver son intégrité dans un contexte de troubles. En montant sur le trône, Henri II apparaissait comme l'exacte réduplication de l'image de son père, au point que l'entrée parisienne de 1549 confondait leurs représentations sous les mêmes traits héroïques. Il ne peut en être ainsi de Charles IX dont le « beau menton » n'est pas encore « doré d'un jaunissant cotton »⁴⁹. La fête fournit l'occasion de réhabiliter la jeunesse du souverain et d'en chanter les promesses afin de conjurer le discrédit qui pèse sur l'image royale de Charles IX⁵⁰ :

Crois doncq' et d'une majesté

Montre toy le filz de ton père. (« Prophétie pour la seconde Sereine », Lm XIII p. 236)

Qu'en est-il de la majesté lorsque le pouvoir, échu à un enfant, est provisoirement délégué à sa mère veuve ? Son corps naturel ne correspond pas à l'image habituelle et toute virile d'un souverain auréolé de gloire. La puissance royale, qui doit inspirer une crainte révérencieuse à

⁴⁶ L'objectif du portraitiste royal est précisément de faire ressortir cette totale adéquation du roi à sa fonction. Clouet s'en est acquitté pour François 1^{er} et Henri II, pourvus tous les deux d'une prestance physique.

⁴⁷ Dans « Des Cannibales » (*Essais*, I, 30), Montaigne pointe cet aspect en rapportant l'étonnement des Indiens lors d'une rencontre à Rouen avec le roi de France en 1562 : « Ils dirent qu'ils trouvaient en premier lieu fort étrange, que tant de grands hommes portant barbe, forts et armés, qui étaient autour du Roi (il est vraisemblable qu'ils parlaient des Suisses de sa garde) se soumissent à obéir à un enfant, et qu'on ne choisissait plutôt quelqu'un d'entre eux pour commander » (éd. D. Bjaï, B. Boudou, J. Céard et I. Pantin, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 332)

⁴⁸ Alors que Charles IX n'a pas encore atteint ses quatorze ans. C'est lors d'un lit de justice, au Parlement de Rouen, que la majorité fut déclarée, le 17 août 1563. Voir à ce sujet R. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine, France, XV^e-XVII^e siècles*, tr. fr. Jeannie Carlier, Paris, Armand Colin, 1987, p. 38 : ce cérémonial obéit à la « volonté de donner au pouvoir royal sa légitimité parfaite. Car depuis 1561, il était imparfait : quoique couronné et sacré, le roi, en raison de son jeune âge, laissait à une régente le gouvernement de la France ; le « lit de majorité » supprime cette imperfection. »

⁴⁹ Elégie à la Magesté du Roy v. 41-42.

⁵⁰ La question est également abordée dans l'« Eglogue de Daphnis et Thyrsis ». Le premier berger se lamente :

Que vous estes heureux d'avoir pris accroissance,

Chesnes qui faites ombre à ces bois d'icy près !

Les petits buissonnets n'on force ny puissance

Je voudrais estre grand comme ces grands forests. (v. 143-146)

A quoi son frère lui répond : « L'âge ne sert de rien, pourveu que le courage / Soit grand et genereux ».

tous les sujets, ne trouve pas naturellement à s'incarner dans le corps d'un adolescent⁵¹. Cette majesté ne peut qu'être évoquée comme une virtualité et une attente, au sein d'un scénario fantasmatique comme celui de la croisade contre les Turcs ; l'élégie « A la majesté du Roy » montre le jeune Charles, prédestiné par son prénom, s'illustrant dans cette entreprise pour accéder enfin à l'éclatante dignité de sa fonction :

Et lors sera vostre Sceptre puissant
De jour en jour en vertu florissant,
Et serez dit comme le bon Auguste,
Non pas un Roy, mais un pere tresjuste. (Lm XIII p. 140)

Telle est l'image attendue d'un monarque en pleine possession de son statut : celle où, muni de son sceptre, attribut de sa justice et de sa force, il incarne le père, c'est-à-dire Dieu. Mais pour le moment, la jeunesse chétive de Charles semble démentir les principaux aspects de sa fonction : commander, protéger et juger. L'élégie aborde ce point en se référant à l'enfance de Jupiter :

Quand Juppiter dedans Crete habitoit,
Et qu'Amalthée en l'ancre l'alaitoit,
Et que petit, avecque sa compagne
Nede, rampoit sur Ide la montagne,
Il n'estoit craint, *bien que* sa majesté
Dessus son front monstrast meinte clarté.

Toute l'élégie est fondée sur le constat d'une fausse contradiction entre la jeunesse de Charles, et sa majesté, incontestable car inhérente à son statut :

D'où vient cela qu'au retour des beaux mois,
On voit les fleurs, les herbes et les bois
Croistre soudain, et les Roys de la terre
[...]
Mettre en croissant si long temps à venir ?
Et toutefois ils sont de Dieu l'image. (v. 13-19)

La fragilité du corps ne doit pas occulter sa dignité. Rappeler qu'un roi enfant n'en est pas moins le roi, et que sa jeunesse ne remet pas en cause son autorité, tel est l'enjeu des *Elégies*

⁵¹ L'épisode historique qui en témoigne est le coup de force du 27 mars 1562, élément déclencheur de la première guerre civile : les triumvirs catholiques accompagnés d'Antoine de Navarre se rendent à Fontainebleau pour imposer à la reine et son fils de les accompagner à Paris. Catherine avait fait en sorte d'éviter la capitale et son catholicisme trop marqué. Mais Guise, Montmorency et Saint-André, accompagnés d'un millier de cavaliers, ne lui laissent pas le choix : contrainte de les accompagner à Paris, elle se positionne du côté des catholiques. Navarre, en tant que lieutenant général du royaume, était le chef des armées royales. Mais dès lors qu'il a rejoint le camp catholique, son autorité ne représente plus celle du roi de France : elle est instrumentalisée au service d'une faction, dont la monarchie devient l'otage. C'est sur ce prétexte que Condé prend les armes. L'épisode montre certes l'importance du principe monarchique, puisqu'il importe à chacun des deux camps de fonder sa légitimité sur l'adhésion du Roi à leur cause. Mais il montre aussi que la force armée n'est plus une prérogative royale. Catherine a beau affirmer qu'elle et son fils ne sont pas otages et ont choisi en leur âme et conscience, il est évident à partir de ce moment-là que la monarchie ne parvient plus à imposer son autorité sur le royaume.. Voir A. Jouanna, *op. cit.*, p. 397.

qui encadrent la *Bergerie*. Il faut réaffirmer la double nature du souverain, vulnérable dans son corps mais habité par la majesté consubstantielle à sa condition de roi.

A plusieurs reprises, dans le recueil, Ronsard insiste sur la diversité des formes que peut revêtir la royauté. Dans l'élégie à Dudley, il imagine une fable sur le modèle de celle qu'il avait insérée dans l'Ode à Michel de L'Hospital : la naissance magique du ministre, sous les plus heureux auspices. Il reçoit les grâces de plusieurs divinités réunies, avant d'être envoyé dans le palais d'Europe où sont assemblés de nombreux souverains :

Comme elle veult, ceste Europe commande
Aux Roys sceptrez assis d'une grand bande
Pres de son trosne : un a le front joyeux,
L'autre marry fiche à terre les yeux
[...]
L'un est vieillard, et l'autre jeune enfant
L'un est veincu, et l'autre triomphant. (Élégie à Dudley v. 95-110)

Dans l'élégie à lord Cecil, les multiples visages des rois sont évoqués dans un tableau allégorique qui situe leur naissance sous la triple influence de la Majesté (v. 111), de la Vertu (v. 113) et de la Fortune (v. 112). Malgré ces caractéristiques communes à tous les souverains, « Tous ces enfans ne se ressembloient pas » (v. 115) :

L'un en naissant estoit vieillard et sage
L'autre n'avoit ny force ny courage,
Un fai-neant, et l'autre, genereux,
Estoit de gloire et d'honneur amoureux,
Et presque enfant ne pensoit qu'à la guerre
Et d'abaïsser sous luy toute la terre
Comme le nostre [...]. (Élégie à Lord Cecil v. 121-127)

Ces deux énumérations ont pour but de souligner que tous les rois ne se valent pas et que leur valeur n'est pas conditionnée à leur maturité ; les adjectifs qui distinguent les bons et les mauvais rois se réfèrent plutôt à des tempéraments. « Vieillard » devient ainsi un synonyme de « sage » ; c'est une vertu innée (qu'un souverain possède « en naissant ») et non une donnée objective sur son âge. Inversement, la dignité de la fonction n'exclut pas que celle-ci prenne le visage d'un enfant. La jeunesse n'est pas à considérer comme une forme de chétivité : elle peut aller de pair avec l'impétuosité du conquérant.

Située au milieu d'élégies qui s'attachent à rendre applicable à Charles IX la grandeur royale, la *Bergerie* fonctionne comme un rite d'allégeance qui conjure l'insoumission passée, dont Ronsard avait tenu grief aux nobles au moment des troubles :

Et vous, Nobles [...]
Servez vostre pays, et le Roy vostre maistre,
Posez les armes bas : esperez-vous honneur
D'avoir osté le Sceptre au Roy vostre Seigneur ?
Et d'avoir desrobé par armes la province
D'un jeune Roy mineur, vostre naturel Prince ? (*Remonstrance* v. 457-464)

La pastorale veut manifester, dans l'élan spontané du chant naïf de ses bergers, le lien « naturel » qui unit le roi à ses sujets, Le genre bucolique, grâce à sa polyphonie et son postulat d'authenticité, est particulièrement approprié pour exprimer ce rapport de « naturelle amour » (« Complainte à la Roynie », *cf supra* p. 3) sur lequel la régente fonde désormais l'autorité monarchique et la légitimité de son gouvernement. Cet amour concerne indistinctement tous les membres de la famille royale, y compris le roi défunt auquel Angelot déclare « nous aimerons ton nom » (v. 499). Il émane des sujets du roi autant que des souverains étrangers : le premier pasteur voyageur se félicite de « l'amitié » que témoigne à « son bon frère » Philippe II qui « aym[e] tant nostre France » (v. 813) ; il loue ensuite les Anglais d' « aimer la France leur voisine » et de « révéler Carlin et Catherine » (v. 829-830) ; le second pasteur rend hommage à la cour de Ferrare,

Grands Pasteurs, grands Bergers, qui ont la foy jurée
Au grand Prince Carlin, d'éternelle durée,
Qui aiment sa grandeur, et qui d'un cœur loyal
Redressent sa Couronne et son Sceptre Royal. (v. 884-888)

C'est dans la bouche du jeune Navarrin que l'allégeance à la monarchie française est la plus marquée : cette fidélité lui est intimée par la voix prophétique d'une sorcière, et le jeune berger prononce lui-même un serment d'affection et de confiance :

En France je vins voir le grand pasteur Carlin
Carlin que j'aime autant qu'une vermeille rose
Ayme la blanche main de celle qui l'arrose,
Que les prez les ruisseaux, les ruisseaux la verdure :
Car d'autre que de luy ne depend ma grandeur. (v. 582-586)

La topique pastorale des prés et des ruisseaux transforme un rapport de dépendance politique en une symbiose naturelle, et la domination de la France sur la Navarre devient sollicitude bienveillante qui appelle une profonde reconnaissance de la part du vassal. Les intentions de la monarchie Valois à l'égard de l'Etat pyrénéen sont représentées par la pureté d'une main de jeune fille⁵², à l'opposé de toute idée de calcul ou de menace. Si la thématique amoureuse, propre à la pastorale, est absente de la *Bergerie*, elle prend ici la forme d'un attachement inconditionnel⁵³ déclaré au roi et à la monarchie.

⁵² Les désaccords religieux entre Français et Béarnais étaient profonds. En 1561, Jeanne d'Albret, dont les convictions religieuses étaient opposées à celles de son mari, avait déclaré le calvinisme religion officielle du Béarn. Catherine retenait Henri à la cour contre la volonté de sa mère. En conviant vainement cette dernière à venir assister aux fêtes de Fontainebleau, la reine avait pourtant tenté un rapprochement. En contrepartie de sa loyauté envers les Valois, elle promettait à Jeanne d'Albret le soutien de la France face aux projets d'agression que nourrissait Philippe II.

⁵³ A. Jouanna insiste sur « le thème redoutable de l'obéissance conditionnelle » (p. 386), apparu en 1561 lorsque les catholiques qui s'étaient regroupés autour du triumvirat Montmorency-Guise-Saint-André conditionnèrent leur obéissance au roi au soutien que ce dernier apporterait à la religion catholique. De la condition à la sédition, le passage est facile. C'est ce genre de positionnement ambigu à l'égard de la monarchie que la *Bergerie* cherche

3. Les gages : objets pittoresques et attributs symboliques

La description des objets mis en gage par les jeunes bergers fait sens dans cette perspective. Le jeune roi, trop longtemps spolié de son « sceptre » et de l'obéissance que ses sujets lui doivent par essence, se voit réinvesti de son autorité naturelle par les présents emblématiques qui sont décrits solennellement au début de la compétition. Ces gages sont autant d'offrandes à Charles IX, spectateur silencieux mais privilégié du concours pastoral, qui retrouve par ce biais les symboles et attributs de sa majesté.

Toutes ces offrandes n'ont pas le même statut : les enfants royaux présentent des animaux, tandis que les deux autres participants, Navarrin et Guisin, héritiers de grandes familles mais pas directement de la couronne, proposent des objets rustiques élaborés et ornés de saynètes. Cette différence de degré, de l'animal à l'artefact, marque une hiérarchie du sang. Parmi les trois animaux, leur taille décroissante est proportionnelle à l'âge des enfants de France, et à leur éloignement par rapport au pouvoir. Le frère le plus proche du trône, Orléantin, fort de l'importance que lui donne son aînesse, offre l'animal le plus noble, un cerf apprivoisé. Le second frère, Angelot, offre un animal moins prestigieux car attaché à un univers rustique et à une fonction utilitaire, le bouc. La princesse Margot offre un merle qui siffle l'amour ; c'est un oiseau sans envergure particulière mais qui associe la féminité de Marguerite à des valeurs comme la grâce, l'allégresse et la séduction.

Les trois animaux peuvent recevoir des connotations morales en lien avec la royauté, dont ils représentent un aspect. Le cerf, avec ses élégantes « cornes rameuses » (v. 116) est une figure du pouvoir et de la couronne. L'animal est personnifié par sa souveraine liberté, reflet de la solitude altière du monarque : « Il va seul et pensif où son pied le conduit » (v. 121). La description qui le montre amoureux enlacé par une bergère rappelle nettement le bronze que François 1^{er} avait commandé pour surmonter la Porte Dorée de Fontainebleau, et que Delorme installa finalement sur le portail d'entrée du château d'Anet, en hommage aux amours de Henri II et de sa favorite.

à contrer. Quant aux calvinistes, ils n'ont pas encore développé les thèses constitutionnalistes qui arriveront après 1572, mais déjà font valoir le non-respect d'un certain nombre de clauses pour justifier leur insurrection.



Et tantost son beau col elle vient enfermer
 D'un carquan enrichy de coquilles de mer,
 Où pend une grand dent de sanglier qui ressemble
 En rondeur le Croissant quand il se joint ensemble (v. 117-120)

La référence au croissant de lune rattache d'ailleurs cet animal à la symbolique mystique du règne précédent.

Le bouc offert par Angelot incarne un autre aspect du pouvoir royal, beaucoup plus pragmatique : le commandement, l'autorité militaire. S'il partage avec le cerf l'attribut des cornes, ce signe de puissance prend une nuance différente d'un animal à l'autre. Le cerf est une image de l'union mystique entre le roi et son royaume : Charles est le noble fiancé de la France. Le bouc renvoie plutôt à la figure paternelle du roi protecteur et guide de ses sujets⁵⁴ ; ses cornes sont comparées à des bornes « Qu'un père de famille esleve sur le bord / De son champ qui estoit n'aguères en discord (v. 157-158). Par rapport à la noble prestance du cerf, sa présence apparaît d'abord légèrement incongrue : l'animal possède un charme rustique lié au monde de la pastorale, mais sa figure potentiellement bouffonne reçoit une signification politique tout à fait sérieuse. Il est une représentation du capitaine dont émane une incontestable puissance physique :

⁵⁴ Par la suite, dans sa chanson, Angelot reparle du bouc, dans une série de métaphores qui glorifient le règne de Henri II :

Tout ainsi que la vigne est l'honneur d'un ormeau
 Et l'honneur de la vigne est le raisin nouveau
 Et l'honneur des troupeaux est le Bouc qui les meîne
 [...]
 Ainsi ce Henriot fut l'honneur des Bergers (v. 437-442)

Je gage mon grand Bouc, qui par mont et par plaine
 Conduit seul un troupeau comme un grand Capitaine :
 Il est fort et hardy, corpulent et puissant,
 [...]

 Il a le front sévère et le pas mesuré,
 La contenance fiere et l'œil bien assuré :
 Il ne doute les loups tant soyent ils redoutables,
 Ny les mâtins armez de colier effroyables,
 Mais planté sur le haut d'un rocher espineux
 Les regarde passer et s'il se mocque d'eux. (v. 143-154)

Imperturbable au-dessus de la mêlée, le bouc représente la monarchie dominant les factions, arbitrant les querelles, inaccessible à la sédition. Il possède les qualités rassurantes d'une royauté active, à l'opposé de la figure honnie du roi fainéant :

Des la pointe du jour ce grand Bouc ne sommeille
 Et n'attend qu'un pasteur tout le troupeau reveille
 [...]

 Et guide les chevreaux qu'à grands pas il devance (v. 163-167)

Henri de Guise et Henri de Navarre offrent des objets fabriqués dans un bois sans noblesse ni rareté particulière, une « racine de buis » (v. 178) et « le tyge d'un beau fresne » (v. 224) mais, conformément à la tradition pastorale, travaillés par un « bon ouvrier » (v. 233). Comme pour les animaux, la nature n'est pas une valeur en soi et n'a de prix que si elle porte la marque de la *techné* humaine. Ces artefacts entrent dans la symbolique du pouvoir. La coupe de Navarrin, avatar profane du calice du culte chrétien, évoque la capacité du roi à rassembler tout son royaume dans une communion autour de sa personne : elle est au cœur d'une liturgie politique qui marque l'allégeance générale à son pouvoir. La houlette de Guisin, bâton ferré et recourbé à son extrémité, rappelle la forme de la crosse de l'évêque. Outil favori du gardien de troupeaux, est un emblème de la fonction de commandement. L'objet est récurrent dans la *Bergerie*. Angelot évoque par exemple la grandeur de son père Henriot « Et tout ce que [s]a main d'invincible puissance / A fait pour redresser la houlette de France. (v. 494-496). Guisin l'évoque ensuite dans sa « chanson », comme un objet transmis par ses ancêtres, qui témoigne de la grandeur de sa famille et qui devient à présent le signe du soutien apporté à la monarchie :

Houlette qui soulois par les champs Idumées
 Comme de grands troupeaux conduire les armées,
 [...]

 Maintenant je te tiens de père en filz laissée
 Qui dure n'as esté par les guerres cassée
 Et qui doibs gouverner encore desouz moy
 Les troupeaux de Carlin mon Pasteur et mon Roy. (v. 587-594)

La houlette est en lien direct avec le rôle que les Guise revendiquent dans le royaume depuis longtemps : être les bras armés de la monarchie. Ces deux objets insistent donc sur la double

mission du monarque, commander et réunir, exercer l'autorité et assurer la félicité générale. Ils modulent dans un registre pastoral deux aspects qu'on trouvait, par exemple, dans l'ode « Des peintures » sous une forme mythologique, incarnés par les figures de Jupiter tonnant et de Junon invitant à l'amour.

La coupe et le bâton valent aussi par les saynètes sculptées qui donnent lieu à deux *ekphraseis*. Elles ont en commun la figure d'un bergerot entièrement absorbé par sa tâche. Le premier, tressant une cage pour ses cigales, néglige de défendre son déjeuner à l'approche d'un renard qui cherche à le lui voler : « Dont l'enfant s'aperçoit sans estre courroucé, / Tant il est ententif à l'œuvre commencé » (v. 269-270)⁵⁵. Il est le pendant d'un autre enfant qui figure sur la coupe de Navarrin, tout occupé à retirer une épine de son talon, indifférent à la scène qui se déroule à côté de lui : une bergère, aidée par deux putti, essaie d'échapper à l'emprise d'un satyre⁵⁶. D'un côté, sur la houlette, une historiette mignarde et sereine, marquée par la présence, près de l'enfant, d'une nymphe « Qui ses cheveux essuye aux rayons du Soleil » (v. 250). Sur la coupe, en revanche, une scène agitée où la nymphe agressée « a de toutes pars / A l'abandon du vent ses beaux cheveux espars » (v. 185-186). Le traitement du motif de la chevelure souligne le contraste qui sépare l'atmosphère de deux représentations. Ces deux scènes de genre valent pour leur pittoresque mignard ; elles convoquent plaisamment tout le personnel du monde pastoral. Mais les effets d'opposition et d'écho qui les rapprochent peuvent aussi orienter leur lecture vers un sens moral.

Avec le jeune tireur d'épine, Ronsard reprend un type de la statuaire antique en l'associant dans une séquence narrative avec la scène du satyre. Bien connue à l'époque, la représentation de l'enfant à l'épine faisait l'objet de plusieurs interprétations : parce qu'on l'identifiait au jeune Romain Gnaeus Martius, on l'associait au dévouement civique : le jeune garçon, pour apporter au Sénat une information primordiale, ne s'était occupé de retirer l'épine de son talon qu'une fois sa course achevée. A cause de la proximité entre le nom de Martius et le mois de mars, période du Carême, l'enfant était parfois compris comme un symbole de pénitence : il extrait le péché de sa chair⁵⁷. Cet élément a pu entrer en ligne de

⁵⁵ Cette scène-là est empruntée à la première églogue des *Idylles* de Théocrite.

⁵⁶ Ronsard adjoint le motif de l'enfant à l'épine à une scène qu'il imite de l'*Arcadia*, prose IV : la nymphe qui tente d'échapper à Priape figure sur une coupe que le berger Elpino met en gage pour rivaliser avec le cerf de Logisto. Chez Sannazar, l'enfant qui n'aide pas les deux autres à secourir la nymphe est en train de fabriquer une cage à cigales. Ronsard a déplacé cet enfant dans la scène du renard sur la houlette et l'a remplacé par un autre.

⁵⁷ Voir Francis Haskell et Nicholas Penny *Pour l'amour de l'antique. La Statuaire gréco-romaine et le goût européen*, trad. François Lissarague, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque d'archéologie », 1988 (édition originale 1981), p. 342-344. Le *Tireur d'épine*, copie du 1^{er} siècle av. J.-C d'un modèle hellénistique, est conservé à Rome au musée du Capitole. Une copie en bronze avait été offerte par le cardinal Hippolyte d'Este à François 1^{er}. Elle avait été installée dans les jardins de Fontainebleau.

compte dans le choix de Ronsard, puisque les fêtes de Fontainebleau se déroulèrent aux alentours de mardi gras, avant le Carême. Mais cela semble décalé dans un contexte festif. Sur les deux objets, en revanche, l'enfant absorbé peut fonctionner comme une image du roi concentré sur sa mission : soulager la souffrance dans la scène de l'épine, susciter de la joie avec le chant des cigales. Il ne s'implique ni dans le viol ni dans le vol qui se déroulent près de lui : indifférent aux passions, aux fourberies et aux malversations, éloigné du déchaînement des instincts et des vils appétits, il ne prend pas parti, reste à distance (comme le bouc regardait les querelles d'en haut). Cette attitude n'est pas très éloignée de la devise d'Elisabeth d'Angleterre : *video et taceo*, par laquelle la reine manifestait le choix de la modération et de la tolérance dans l'exercice de son pouvoir⁵⁸.

Le merle offert par Margot vient en dernier, après les deux objets présentés par Navarrin et Guisin. La loi salique fait de Margot, sœur du roi, le personnage le plus éloigné du trône. Son offrande insiste ainsi sur un aspect de la monarchie qui peut paraître très secondaire par rapport à la prestance du cerf ou à la puissance du bouc mais qui, pour Ronsard, est forcément primordial : l'attention accordée aux arts et à la culture. Ainsi, l'intervention de Margot, après toutes les autres, prend un sens opposé à l'ordre des préséances. L'oiseau de Margot est un merle chanteur auquel elle a appris des airs d'amour raffinés ; elle en propose elle-même un échantillon (v. 315-318). Le chant du merle enfermé



⁵⁸ V. Scott et S. Sturm Maddox (op. cit. p. 118-123) proposent de voir dans la nymphe agressée par le Satyre une allégorie de la France, ou de Catherine. Les deux enfants qui la défendent seraient les deux frères anciennement ennemis, les catholiques et les protestants, réconciliés pour porter secours à la monarchie (comme ce fut le cas pour récupérer le Havre). L'enfant à l'épine ne serait autre qu'Henri de Navarre, dans la bouche duquel Ronsard a placé la description. L'enfant est en effet contemplé par une génisse, emblème du Béarn. Il symbolise le jeune prince tentant d'extirper l'hérésie de sa région natale où elle était alors si bien implantée. L'interprétation est cohérente mais il faudrait alors que *l'ekphrasis* de Guisin soit aussi un autoportrait de son énonciateur, et il est difficile de comprendre l'enfant aux cigales comme une image du fils de François de Guise.

dans sa cage est annoncé par l'*ekphrasis* qui précède dans la tirade de Guisin : la saynète sculptée d'un enfant occupé à fabriquer une cage à cigales (v. 264). Le chant naturel de l'oiseau ou de la cigale met en abyme aussi bien la poésie de Ronsard que la politique festive de la reine mère où la musique occupe une place centrale. Le rapport entre la monarchie et la musique n'est pas nouveau. Déjà, en 1560, Ronsard dédie au jeune souverain François II son recueil des *Meslanges* et en profite pour lui rappeler à quel point son père a « honoré, aymé, et prisé la Musique » :

Vous aussi, Sire, comme heritier et de son Royaume et de ses vertus, monstrez combien vous estes son fils favorisé du ciel, d'aymer si parfaitement ces accordz sans lesquelz chose de ce monde ne pourroit demourer en son entier. [...] Les plus magnanimes Roys faisoient anciennement nourrir leurs enfans en la maison des Musiciens, comme Peleus qui envoya son filz Acheille, et Aeson son filz Jason, dedans l'Entre venerable du Centaure Chiron, pour estre instruitz tant aus armes, qu'en la medecine, et en l'art de la Musique : d'autant que ces trois mestiers meslez ensemble ne sont mal seans en la grandeur d'un Prince. [...] Donques, Sire, ces deux Princes cous seront comme patrons de la vertu, et quand quelque foyz vous serez lassé de voz plus urgentes affaires, à leur imitation, vous adoucirez vos souciz par les accords de la Musique, pour retourner plus fraiz et plus dispos à la charge Royale que si dextrement vous suportez. (Edition Pléiade t. II p. 1173)

La musique, « pierre de touche de la vertu » (p. 1171) et mode d'expression artistique favori d'une âme bien née, a pris dans la « diplomatie du plaisir » une importance si considérable que Ronsard l'a incluse dans son cérémonial pastoral fait de chansons, d'apparitions dansées et d'annonces accompagnées à la lyre ; il n'est donc pas surprenant qu'il l'associe aux insignes du pouvoir.

Ainsi, les animaux, les objets et les saynètes que les cinq bergers exhibent devant le roi spectateur constituent, dans un registre bucolique mais néanmoins fortement symbolique, une représentation de la royauté ; ils montrent à Charles IX les différents aspects de sa fonction, les implications de la dignité royale, les enjeux du pouvoir. Ce type de formulation, imagée et plaisante, très éloignée des complexes allégories d'une cérémonie comme l'entrée parisienne de Henri II, s'accorde à la jeunesse de ceux qui l'énoncent, et sera ensuite relayé par les préceptes plus solennels dans les quatrains alternés des deux reines.

D. Ménager fait remarquer⁵⁹ que ces animaux domestiqués et les objets artisanaux, aussi rustiques soient-ils, sont en contradiction avec le prologue, selon lequel

Des libres oyselets plus doux est le ramage
Que n'est le chant appris des rossignols en cage

Imités du prologue de l'*Arcadia* de Sannazar, les vers prononcés par le premier joueur de lyre aboutissent à l'assertion : « Car toujours la Nature est meilleure que l'art ». Or, de même

⁵⁹Ronsard. *Le Roi, le Poète et les hommes*, p. 347 : « Le chant du prologue, qui affirmait la supériorité de la nature sur l'art, se trouve démenti par l'existence de ces objets travaillés ».

qu'Orléantin a domestiqué son cerf, Margot a « desrobé » au merle « sa douce liberté » (v. 300) pour l'enfermer dans une cage et lui apprendre à chanter selon son goût. Le cerf est paré par la nymphe et le merle a « oublié sa rustique chanson / Pour retenir par cœur meinte belle leçon / Toute pleine d'amour » (v. 309-311). Si ces animaux apprivoisés sont effectivement éloignés de leur état naturel, ils relèvent avant tout d'une nature débarrassée de toute forme d'instinct sauvage ou de pulsion agressive : ce cerf ne connaît pas le brame ; le bouc est utilisé à rebours de l'imagerie habituelle qui lui attribue des ardeurs débridées et une impétuosité incontrôlable. Les princes se sont approprié la beauté et la force de ces animaux en même temps qu'ils en ont sublimé le charme sauvage par des apprêts et des ornements. Les trois animaux symbolisent l'heureuse nature des enfants royaux qui témoignent d'un tempérament aussi noble que l'allure du cerf, aussi déterminé que l'assurance du bouc, aussi enjoué que l'allégresse du merle : autant de caractéristiques que la personne du roi est censée cumuler. La suprématie de la maison de Valois semble ainsi fondée sur une vigueur naturelle, ce qui revient, dans l'ordre politique, à célébrer une légitimité du sang et une grandeur innée.

III. La pastorale pour conjurer la tragédie de l'Histoire

1. L'églogue comme refus d'un sérieux excessif

Le prologue de la *Bergerie*, à l'imitation de celui de l'*Arcadia*, prône une esthétique du naturel telle que le *Chant pastoral* de Meudon l'a déjà illustrée. A l'opposition entre l'artifice et l'authenticité, les vers du joueur de lyre ajoutent une dichotomie générique entre la pastorale et le genre tragique :

Pource je me promets que le chant solitaire
 Des sauvages Pasteurs doit davantage plaire
 (D'autant qu'il est nayf, sans art et sans façon)
 Qu'une plus curieuse et superbe chanson
 De ces maistres enflez d'une Muse hardie,
 Qui font trembler le Ciel sous une tragedie
 Où d'un vers enaigri d'une colere voix
 Jappent apres l'honneur des peuples et des Roys.

Le choix de la pastorale pour s'adresser aux princes se fait contre la « tragédie ». Lorsqu'il traduit l'*Arcadia* en français en 1544, Jean Martin fonde lui aussi la valeur du texte sur une démarcation avec le genre sérieux :

j'ay fiance que plusieurs gentilz hommes et dames [...] luy feront assez bon recueil, veu mesmement qu'elle ne traicte guerres, batailles, bruslemens, ruines de pays, ou telles

cruautez enormes, dont le recit cause a toutes gens horreur et compassion, et melancholie, reservé aux ministres de Mars, qui ne se delectent qu'en fer, feu, rapines et subversions de loix divines et humaines. Tel sujet à la vérité n'est conforme à cette Arcadie, car elle ne représente que nymphes gracieuses et jolies bergères, pour l'amour desquelles jeunes pasteurs sous le frais ombrage des petits arbrisseaux et entre les murmures des fontaines chantent plusieurs belles chansons, industrieusement tirées des divins poètes Théocrite et Virgile : avec lesquelles s'accorde mélodieusement le ramage des oisillons dégoisant sur les branches vertes, tellement que les écoutants pensent être ravis aux Champs Elysées⁶⁰.

Il est difficile de dire précisément si Jean Martin conçoit la pastorale comme une anti-tragédie ou une anti-épopée : il donne des caractéristiques qui peuvent appartenir aux deux genres⁶¹ qui, d'après Aristote, ne se distinguent que par le type de mimesis à laquelle ils recourent, récit ou représentation. Le personnel de la fiction et la gravité des enjeux sont les mêmes. Jean Martin crée une catégorie indifférenciée qui correspond à une sorte de tableau d'histoire, miroir de la violence et des malheurs⁶². A l'opposé, la pastorale est conçue comme genre de l'allégresse et de la distance, de l'éloignement par rapport aux troubles ; la lecture transporte l'auditoire dans les « Champs Elysées ».

Ronsard se saisit de cette opposition. Tel qu'il est décrit dans ces vers, le genre tragique n'apparaît qu'à la manière d'un tissu d'imprécations, une invective aux princes qui, définie comme « curieuse et superbe chanson » engendrée par une « Muse hardie », peut aussi bien correspondre au poème héroïque. Grand promoteur jusqu'alors de la glorieuse épopée des Valois, Ronsard rabat ici l'esthétique épique sur celle de la tragédie qui ne fait que renchérir sur les « misères » du temps, quand le chant pastoral, au contraire, offre une distance salutaire. Le genre tragique est non seulement « curieux », c'est-à-dire recherché et sophistiqué contrairement au « nayf » des bergers, mais aussi plein de *cura*, de souci, par opposition à l'allégresse et la légèreté. Il est devenu le domaine des « maîtres » qui, avec leur « colere voix », « japent » à la manière des *magistri* qui publient des pamphlets contre Ronsard⁶³, ces « surveillans » et « rhétoriciens » qui montent en chaire pour « empoisonner » les oreilles du peuple et fustiger les prélats et les princes⁶⁴, ces « docteurs de la secte » dont il ne cesse de moquer l'enflure, la propension à discuter des mystères de la foi

⁶⁰ *L'Arcadia*, Edition établie et présentée par Jean-Claude Ternaux, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2003, Epître dédicatoire, p. 20.

⁶¹ Les « guerres, batailles, bruslemens, ruines de pays » constitueraient plutôt le matériau de l'épopée, et les « cruautéz enormes » celui de la tragédie, de même que l'effet produit, « horreur et compassion », associé à la « mélancolie ». Même répartition possible, dans la seconde énumération, entre « fer, feu, rapines » d'une part, et « subversions de loix humaines » d'autre part.

⁶² Déjà Jodelle en 1558 avait renoncé à proposer une tragédie pour marquer le retour de François de Guise à Paris, et pour les mêmes raisons que celles alléguées par Ronsard : son incompatibilité avec la fête, et l'image trop sombre qu'elle renvoie des rois.

⁶³ Voir par exemple le libelle anonyme *Magistri nostri NICOLAI MALLARII Gomorrhei Sorbonici ad M. Petr. Ronsardum Presbyterum Poëtam Papalem Sorbonicum. Prosa*, [fin] 1563, Ms Rasse de Noeux, 22.560, B. N., f. fr.

⁶⁴ *Continuation du Discours*, Lm XI, v. 143-198.

avec un pédantisme grotesque et oublieux des limites de la raison humaine⁶⁵. Ces « maîtres » ont dévoyé la « Muse hardie » dont Ronsard s'est longtemps revendiqué et dont il se détourne à présent. A leurs « vers enaigris » il oppose, comme dans la polémique avec les calvinistes, une amabilité, un goût du plaisir, un accord avec le monde qui veut rompre avec la rhétorique bilieuse des prédicateurs, prophètes de mauvais augure et censeurs obstinés⁶⁶. Ce sont d'ailleurs des « ministres » de cette trempe qui ont transformé le prince de Condé en « un Roy de Tragedie, / Exerçant dessous [lui] leur malice hardie⁶⁷ ». La hardiesse du poète épique n'est plus appropriée à la célébration des princes : question de circonstance, mais aussi de tempérament. Le registre élevé est devenu l'apanage de « ceste humeur noirastre et triste de nature⁶⁸ » qui caractérise ses adversaires calvinistes et les pousse à vouloir brimer sa nature gaillarde de gentilhomme bien né ouvert aux plaisirs les plus sains :

Je cherche compagnie, ou je jouë à la Prime,
Je voltige ou je saute, je lutte ou j'escrime,
Je dy le mot pour rire, et à la verité
Je ne loge chez moy trop de severité. (*Response* v. 511-514)

En définitive, c'est avec la période des *Discours* que Ronsard souhaite rompre pour réorienter sa poétique vers un genre qui correspond mieux à son « naturel ». Il l'explique dans l'« épître au lecteur » en tête du *Recueil de Nouvelles Poesies* pour expliquer, en 1563, un brusque changement d'inspiration,

[...] faisant imprimer en ce livre autres nouvelles compositions toutes differentes de stille et d'argument de celles que durant les troubles j'avois mises en lumiere. Lesquelles estant comme par contrainte un peu mordantes me sembloient du tout forcées, et faites contre la modestie de mon naturel⁶⁹. (Lm XII, p. 3)

En donnant la parole à des princes encore enfants, dont la fraîcheur innocente n'a pas été corrompue par des prêches viciés, comme le prouve leur rapport privilégié avec les beautés intactes de la nature, Ronsard fait du cérémonial monarchique une fête du renouveau poétique qu'il espère :

Puis que le lieu, le temps, la saison *et l'envie*
Qui s'echauffent d'amour à chanter nous convie
Chanton donques, Bergers, et en mille façons,
A ces grandes forests aprenon nos chansons. (v. 87-90).

⁶⁵ Voir la *Remonstrance* Lm XI v. 115-174.

⁶⁶ J.-R. Fanlo, « Une nouvelle définition de la poésie dans la polémique de Ronsard contre les calvinistes », *Genres et querelles littéraires*, textes réunis par P. Servet et M. H. Servet, Cahiers du GADGES n° 9, Université J. Moulin Lyon 3, Genève, Droz, 2011, p. 17-31.

⁶⁷ *Remonstrance* v. 611-612.

⁶⁸ Voir la caricature que Ronsard dresse du prédicant en loup garou dans la *Response* (v. 171-180) : le monstre agonisant dégorge toutes les humeurs néfastes qui alimentaient son mauvais tempérament : « La rouge que voyla le fit presomptueux, / Ceste verte le fit mutin tumultueux, / Et ceste humeur noirastre et triste de nature / Est celle qui pipoit les hommes d'imposture / La rousse que voila le faisoit impudent, / Boufon, injurieux, brocardeur et mordant, / Et l'autre que voicy, visqueuse, epaisse et noire, / Le rendoit par sur tous taquin au Consistoire ».

⁶⁹ Cette préface fut ajoutée à la section des *Discours* dans l'édition 1573 des *Œuvres*.

L'« envie » est à entendre dans un sens positif, à l'opposé de la malveillance jalouse, mais aussi de la paresse et de l'oisiveté qui engendre le vice. Elle correspond ici à la saine émulation qui préside au concours poétique. Congédiant la mélancolie, elle se rapproche de l'ardeur dont Ronsard a toujours fait le principe de sa poésie, mais dans une version collective qui transforme la rivalité poétique en concert polyphonique où toutes les voix s'unissent pour célébrer le printemps et l'amour pour le roi.

2. L'agencement des chansons : des troubles à l'âge d'or

La première chanson d'Orléantin, toutefois, commence avec un tableau, à l'imparfait, des malheurs qui ont récemment marqué la France. On y trouve une déploration qui rappelle certains passages des *Discours* par l'insistance sur l'atmosphère de désolation : la civilisation a sombré et offre un spectacle de ruine. Mais il n'est nullement question de conflits religieux ni d'affrontements fratricides : ce sont des troupes étrangères, allemandes, qui ont investi et saccagé le royaume de France (v. 323-374). Les troupes de Condé, dont Ronsard avait déploré les exactions⁷⁰, ne sont pas mises en cause. Au contraire, Louis de Bourbon apparaît comme l'artisan de la paix, l'homme qui a mis fin, avec Catherine, à cette période troublée : « Mais un Prince bien né qui prend son origine / Des Pasteurs de Bourbon, et une Catherine / Ont rompu le discord » (v. 375-377).

A partir de là, la succession des chansons se présente comme un mouvement vers une sortie de l'histoire et une progression vers l'âge d'or. Angelot rappelle d'abord le tragique accident qui a coûté la vie à Henri II mais, rapidement, par un effet d'écho avec son surnom, il évoque le paradis où le roi défunt, « Comme un Ange parfait delié du soucy⁷¹ », séjourne désormais. Avec Navarrin, ce lieu de paix où « le Printemps ne perd point sa verdure » (v. 475) ne figure pas l'éternité de l'au-delà ; il est ramené à un âge d'or terrestre mais révolu : « Jamais du Beau Printemps la saison emallée / N'estoit (comme depuis) par l'hyver despouillée » (v. 535-536). Cette période idyllique est évoquée sur le mode du regret, par

⁷⁰ Notamment dans la *Response* v. 1007-1022 : « Or quand Paris avoit sa muraille assiegée, / Et que la guerre estoit en ses fauxbourfs logée, / Et que les morions et les glaives tranchans / Reluisoyent en la ville et reluisoyent aux champs [...] / Dans ce temps malheureux j'escrivi la misere, / Blasmant les Predicans qui euls avoyent presché / Que par le fer mutin le peuple fust tranché : / Blasmant les assassins, les volleurs et l'outrage / Des hommes reformez, cruels en brigandage, / Sans souffrir toutefois ma plumer s'attacher / Aux Seigneurs dont el nom m'est venerable et cher ».

⁷¹ V. 465 puis v. 474 pour une seconde occurrence du mot « Ange »

opposition à un « maintenant » marqué par une énumération de personnages mythologiques connotés négativement :

Maintenant on ne voit que Circes et Medées,
Que Cacus ehontez aux moains outrecuidées,
Que Busyrs, Geryons, que Protées nouveaux
Qui se changent en Tygre, en Serpens, en oyseaux (v. 551-554)

Le personnel de l'épopée, emprunté à la geste herculéenne (Cacus, Busiris, et Géryon), à l'odyssée d'Ulysse (Circé) et à celle des Argonautes (Médée) n'est évoqué que par ses figures néfastes, non pour magnifier les exploits des grands contemporains de Ronsard, mais pour représenter une période historique pleine d'insécurité et de vicissitudes (Protée vient clore l'énumération). L'épopée n'est pas utilisée comme mode de représentation qui situe la circonstance dans une mémoire immortelle mais, à l'instar de la préface de l'*Arcadia*, comme un système d'allusions au désastre de l'histoire.

Face au constat pessimiste de Navarrin, la chanson du jeune Guisin propose une prophétie rassurante, adressée à Charles IX : le désastre sera dépassé et l'âge d'or reviendra. Le mouvement de ce passage reproduit celui de la IV^e églogue de Virgile et confère à Charles IX le statut de l'enfant providentiel dont la naissance doit accompagner le retour d'Astrée. Deux parties sont nettement distinguées dans le règne de Charles, celle de l'enfance et celle de la maturité ; la jeunesse de Charles est alors ramenée à celle de l'enfant miraculeux et devient promesse d'un renouveau imminent. Comme dans le texte de Virgile, les temps héroïques sont montrés comme les derniers soubresauts d'une humanité décadente avant que ne se produise la régénération promise.

Souz ton regne nouveau (*avant que l'aage tendre*
Laisse autour de ta levre un crespé d'or estendre)
L'ardente ambition, la guerre et le discort
Feront voir en tous lieux l'image de la mort :
On fera pour tenir les villes assurées
Des fossés, des rempars, des ceintures murées,
Et l'horrible canon par le souffre animé
Vomira de sa bouche un boulet alumé.
[...]
D'autres Typhis naistront qui plains de hardiesse
Esliront par la France encore une jeunesse
De Chevalliers errans dans Argon enfermés :
Encores on voirra des Achilles armés
Combatre devant Troye, et les rivieres pleines
De corps mors escumer sanglantes par les plaines.
Mais *si tost que les ans* en croissant t'auront fait
En lieu d'un juvenceau homme entier et parfait,
Lors la guerre mourra, les harnois et les armes,
Les sanglos et les cris, les plaintes et les larmes
Et tout ce qui depend du vieil siecle ferré
S'enfuira, donnant place au bel aage doré (v. 631-654).

Les héros, dans cette perspective, sont les derniers acteurs d'une humanité maudite, et non les valeureux guerriers d'une conquête légitime. Le motif épique du navire est ensuite rejeté, comme dans les v. 39-40 de Virgile, au profit d'une immobilité inhérente à la sérénité retrouvée, grâce à laquelle toute entreprise hasardeuse sur les mers perd sa raison d'être (v. 659-662). Associée à « l'image de la mort » (v. 634), donc indistincte de la tragédie, la représentation épique est la métaphore des troubles et des violences qui sont encore à l'état latent dans tout le royaume, et doivent être dépassés.

La dernière chanson, celle de Margot, s'apparente à l'accomplissement de la prophétie. L'âge d'or est déjà là :

O bienheureuse France abondante et fertile !
 Je te salue, heureuse et fertile maison
 Qui fleuris en tout temps sans perdre ta saison.

Cette salutation lyrique vient conjurer les lamentations qui ouvraient la chanson d'Orléantin (« Quel estrange malheur ! quelle *amere* tristesse » v. 325). L'amertume, relative aux vers « enaigris » des auteurs de tragédies, est bannie par cette voix féminine qui, associée au merle chanteur, incarne la joie, cette joie que Catherine veut absolument faire triompher à la cour et dont Ronsard confie à sa fille l'heureuse proclamation. De l'imparfait historique (Orléantin) au présent atemporel de la mort bienheureuse (Angelot), du regret du passé heureux (Navarrin) au futur de la prophétie (Guisin), la succession des chansons progresse vers l'hymne radieux de Margot :

Soleil source de feu, haute merveille ronde,
 Soleil, l'Ame, l'Esprit, l'œil, la beauté du monde
 [...] tu ne vois rien si grand
 Que nos Rois, dont le nom par le monde s'espand. (v. 689-696)

Présence royale et lumière solaire sont du même ordre⁷² : le *topos* existe bien avant Louis XIV. La symbolique solaire permet de proclamer simultanément la dissipation des

⁷² Un autre texte, contemporain de la *Bergerie* et du Tour de France, est construit sur l'assimilation de la monarchie à une présence solaire : « Les Nues, ou nouvelles » (publié à la fin du tome XIII de Laumonier). C'est une épître, parue initialement sous forme de plaquette, que Ronsard adresse à la reine mère pendant le voyage pour lui décrire Paris en l'absence du roi : la ville est obscurcie de nuages. Les nues représentent, par paronomase, l'opinion qui envahit la capitale sous la forme de « nouvelles », c'est-à-dire de propos contradictoires et faux, aussi illusoire, trompeurs et changeants que des nuages :

Un tel brouillart dessus Paris arrive
 Quand de ses rais nostre Soleil nous prive
 Et que bien loing il emporte autre part
 Sa Majesté, qui le jour nous depart,
 Avec la vostre et celle de son frere,
 Car sans vous deux la sienne n'est pas clere.
 Incontinent que le Roy nostre jour,
 Nostre Soleil faict ailleurs son sejour,
 Et que, tournant les rayons de sa face
 Loing de nos yeux, reluit en autre place

troubles et l'avènement du roi. Lorsqu'Orléantin évoque l'époque douloureuse des conflits, il emploie, comme dans le *Chant pastoral pour Marguerite*, l'image du territoire retourné à l'état de friche et déserté par les créatures merveilleuses qui l'animaient (v. 363-368), combinée avec celle d'une inquiétante éclipse solaire :

Le Soleil se cacha [...]
Car jamais le Soleil ne se daigna lever
Pour voir nostre ruine. (v. 335-339)

Angelot prolonge cette isotopie, associant l'éclipse à la mort de Henri II :

Le Soleil s'enfuit pour ne voir telle mort
Et d'un cresse rouillé cacha sa teste blonde
Abominant la terre en vices si feconde (v. 426-428)

Ces formules, qui rappellent les antiques présages de catastrophe et ceux, plus récents, de Nostradamus, situent la mort du roi et les malheurs qui ont suivi dans le même décor d'apocalypse que la Crucifixion. Cela permet de conférer à l'éclaircie finale la force symbolique d'une résurrection. Guisin l'annonce à Charles :

Toute chose s'egaye à ta belle venuë
L'air n'est plus attristé d'une fascheuse nuë,
La mer rid en ses flolz, sans orage est le vent
Et les Astres au Ciel luisent mieux que devant. (v. 599-602)

Le réseau des métaphores cosmiques désigne Charles comme une présence consolatoire qui conjure la tragique absence de Henri et rétablit l'équilibre perdu. A la terre profanée par les mercenaires germains, le chant de Margot substitue une terre purifiée par le soleil de la présence royale.

La valorisation de la nature heureuse dans la pastorale correspond à un désir d'exorciser l'histoire et de passer du

temps linéaire au temps cyclique : du discours d'Orléantin qui déplore les misères du temps récent à celui d'Angelot qui les ramène à leur source historique, la mort de Henri II, au passé nostalgique de l'âge d'or du discours de Navarrin, à l'affirmation de son retour futur par Guisin jusqu'à la célébration de son renouvellement ici et maintenant par Margot⁷³.

Le concert vocal des enfants est construit selon un mouvement qui prend en compte les malheurs du temps pour mieux en décréter la fin. La lamentation tragique ne suffit pas : c'est l'équilibre retrouvé qui doit être l'objet du chant. Contrairement à la tragédie qui cherche l'origine du mal mais en reste à la rhétorique du désespoir, la pastorale met en scène le renouveau.

L'hyver nous prend : lors mille impressions
Se font en l'air d'imagination

⁷³ N. Dauvois, « Du temps de l'ode au temps de l'épigramme. Contribution à l'étude du temps lyrique dans l'œuvre ronsardienne. », *Europe*, 1986, vol. 64, p. 20-28.

3. Topographie du poème pastoral : le rêve arcadien et l'invitation au voyage

La pastorale est l'art de construire un paysage, un espace imaginaire. En témoigne par exemple le glossaire que Jean Martin ajoute à la fin de sa traduction de l'*Arcadia* : s'il explicite certaines allusions mythologiques, il s'intéresse surtout à des noms de lieu et, en se fondant sur des références à Pline, s'attache à reconstituer une géographie du monde des bergers, de ses fleuves et de ses montagnes.

En valorisant les « chesnes ombrageux » au détriment des « arbres entez d'artifices », ou encore la « source d'une eau sautante » plutôt qu'une « fontaine en marbre magnifique / Par contrainte sortant d'un grand tuiiau doré / Au milieu de la court d'un Palais honoré », et enfin en préférant la « Nymphé » sans apprêts préférée à la « dame coifée / D'artifice soigneux, toute peinte de fart », le prologue que Ronsard calque sur celui de Sannazar dénigre l'espace du palais et ses connotations en 1564. Par opposition à une nature innocente, le palais de gloire est devenu avant tout un lieu corrompu par l'hypocrisie, les ambitions et les dissensions politiques, où les grands se disputent l'influence qu'ils pourront exercer sur le roi. Or, en février 1564, la cour a précisément quitté le Louvre pour séjourner à Fontainebleau et profiter de son vaste parc avant de sillonner tout l'espace du royaume. Le *topos* anti-curial qui sous-tend le prologue prend un sens particulier dans ce contexte, qui va au-delà du seul parti-pris esthétique et générique. Il faut renouveler l'image de la cour, en modifiant le lieu qui lui sert de cadre et de foyer.

Le genre de la pastorale permet à Ronsard de placer au cœur du propos la question de l'espace politique. Son poème est d'abord une « bergerie », un champ plus qu'un « chant » pastoral : le titre renvoie à un lieu circonscrit, qui se définit comme un séjour bucolique :

Icy diversement s'emaille la prairie,
Icy la tendre vigne aux ormeaux se marie,
Icy l'ombrage frais va ses feuilles mouvant,
Errantes çà et là sous l'haleine du vent :
Icy de pré en pré les soigneuses avettes
Vont baizant et sussant les odeurs des fleurettes,
Icy le gazouiller enroué des ruisseaux
S'accordent doucement aux plaintes des oyseaux
Icy de toutes pars les Zephyres s'entendent. (Orléantin v. 91-99)

Toute la question est de savoir ce que désigne cet « ici », à quel espace renvoie ce *locus amoenus* typique. A un premier niveau, Ronsard se réfère au cadre bellifontain de la fête : ici, c'est le lieu de la fête, placé sous le signe de l'insouciance et de l'enjouement. Mais l'espace

scénique fonctionne comme la métonymie d'un espace plus vaste : la cour de France. La douceur du lieu pastoral sous-tend une axiologie sociale :

Que dirons nous encore de la maison de France ?
[...]
Là fleurist la vertu, l'honneur et la bonté
La douceur y est jointe avec la gravité,
Le desir de louange et la peur d'infamie
Et tout ce qui depend de toute preudhommie.
Là les peres vieillars en barbe et cheveux gris
Amenent leurs enfans pour y estre nourris,
Et pour mettre une bride à leur jeunesse folle :
Car de toute vertu la France est une escole. (Margot v. 753-770)

La superposition entre le lieu scénique et l'espace de la cour est confirmée par l'expression « escole de vertu », puisqu'en dernière instance vont être proférés sur la scène, dans le décor sacralisant de l'autel, des quatrains moraux dont les préceptes érigent le roi en exemple pour ses sujets. Le lieu pastoral permet d'instaurer des valeurs universelles, dans lesquelles toute la noblesse se retrouve⁷⁴. Le séjour pastoral est le lieu d'un printemps symbolique qui voit « fleurir » la vertu ; ce renouveau moral s'oppose au temps des troubles, caractérisé par Orléantin par sa décadence morale⁷⁵. La représentation pastorale de la cour correspond au désir mainte fois exprimé par Ronsard d'une réforme des mœurs et de l'administration⁷⁶.

La nature pastorale ne fonctionne donc pas comme un lieu antithétique de celui de la cour mais comme son nouvel espace symbolique, qui remplace celui du palais. On n'est pas exactement dans le cadre d'un escapisme qui chercherait à retrouver des valeurs que la cour dénature : cela ne serait pas cohérent avec les destinataires et les personnages royaux auxquels Ronsard donne la parole. La *Bergerie* dit autre chose que les *Isles fortunées* : il ne s'agit pas

⁷⁴ On note que la grotte que B. Palissy conçoit pour le connétable de Montmorency revêt ce même caractère fédérateur, contrairement au Jardin de Sagesse qui était une sorte de camp retranché. Dans la dédicace à son protecteur, Palissy décrit l'avancée de ses travaux, dans la perspective de réaliser la grotte rustique commandée pour le château d'Ecouen. De nombreux éléments sont déjà prêts, à l'état de pièces détachées stockées dans l'atelier du céramiste, à Saintes, en attendant d'être rassemblées *in situ*. Mais entre-temps, les troubles ont éclaté et Palissy a été jeté en prison par les autorités locales. Il en appelle donc à l'intervention du connétable, non pas pour le faire libérer mais pour protéger son atelier d'éventuels pillages. Pour le convaincre de la valeur de l'œuvre déjà accomplie, il énumère la liste des hautes personnalités qui se sont déplacées pour admirer le bassin qu'il destine à la grotte (op. cit. p. 246-247). Dans ce défilé de la noblesse se trouvent indistinctement des catholiques convaincus et des sympathisants de la Réforme. De la sorte, la grotte apparaît comme un lieu fédérateur. Elle voit converger des personnages de tous bords qui communient dans la contemplation de la merveille.

⁷⁵ « La honte de mal faire estoit morte » v. 355 ; « Le vice / All[ait] le front levé sans creinte de justice » v. 338-339.

⁷⁶ Voir la *Remonstrance* v. 395-408 : « Vous, Royne, en departant les dignitez plus hautes, / Des Rois vos devancier ne faites pas les fautes, / Qui sans sçavoir les mœurs de celuy qui plus fort / Se hastoit de picquer et d'apporter la mort, / Donnoient le benefice, et san sçavoir les charges / Des loix de Jesuschrist en fure par trop larges [...] Ma Dame, il faut chasser ces gourmandes Harpyes, / [...] / Esponges de la Cour, qui succent et qui tirent, / Plus ils crevent de bien, et plus ils en desirent. » Voir aussi, sur le même thème, traité de manière allégorique, la *Promesse*.

de fuir la cour pour chercher dans la nature un refuge, mais de *déplacer* la cour afin de l'associer à un lieu nouveau, dont Fontainebleau est emblématique, marqué par des valeurs autres que celles de la grandeur et de l'orgueil palatins. C'est pourquoi la nature vaut comme signe davantage que comme un référent. La nature dans la *Bergerie* n'est pas la nature : on est loin des recherches naturalistes de Bernard Palissy à la même époque, qui cherchait à retrouver dans son atelier l'infinie diversité des espèces naturelles et à restituer le moindre détail pour parvenir à la plus grande vérité imitative⁷⁷. La nature dans le texte de Ronsard permet de signifier autre chose qu'elle-même : la cour pacifiée et réunie autour de la personne du roi. Elle est le « lieu réconciliateur⁷⁸ », un espace de neutralité religieuse et idéologique. Ancrer l'ordre social dans un espace pastoral, senti comme naturel, donc consensuel, est stratégique dans la perspective de faire de la cour un lieu où les grands convergent vers le roi, avant que le roi aille à la rencontre de ses sujets. La *Bergerie* réunit en effet des pasteurs « venus de lointaines contrées » (v. 26). Il est important, pour justifier la légitimité du roi, d'assimiler l'ordre civil à l'ordre naturel du berger et son troupeau.

C'est pourquoi la *Bergerie* n'exalte pas, à proprement parler, l'idéal d'une Arcadie. Il s'agit de réinstaller le roi dans son territoire, et non pas de développer la vision idyllique d'une contrée hors du royaume et de la sphère d'influence du pouvoir⁷⁹. On a pu voir que le *Chant pastoral* pour les noces de Marguerite, en dévalorisant l'espace en friche d'une cour de France orpheline de son égérie, suggérait la tentation de suivre la princesse vers un lieu arcadien, totalement apolitique, assimilé à la Savoie et au désert alpin. L'imaginaire arcadien n'est pas le propos de Ronsard ici. Dans le contexte de 1564, il n'est pas séant d'exprimer une désillusion mélancolique à l'égard de la monarchie. Il faut au contraire refonder une adhésion nationale au règne des Valois et fortifier l'attachement des sujets pour un souverain fragile. La

⁷⁷ Voir l'*Architecture, et ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le Duc de Montmorency, Pair et Connétable de France*, La Rochelle, 1563. Palissy y explique son travail d'architecte et céramiste sous la forme d'un dialogue. Il insiste sur la minutie des détails : « Je te peux assurer que l'ouvrier a usé de telle industrie qu'il n'y a ride, touche, ni écaille, qu'il ne soit observé en ladite insculpture. Quant est des herbes je te peux assurer en cas pareil, que l'ouvrier n'a rien laissé, qu'il n'ait insculpté juste ce que le naturel lui a enseigné, ou fait apparaître en l'extérieur. Il n'y a pas jusques aux petits nerfs, artères et petites côtes, qui sont éparses dedans les feuilles, quelque petitesse qu'elles aient que l'ouvrier n'ait observé en son insculpture. Et de ce ne te faut douter, et encore je t'ose dire, qu'il y a un chien couché audit œuvre, les poils duquel sont insculpés de même grosseur que leur naturel, et en telle sorte approchant dudit naturel que plusieurs autres chiens approchant en ce lieu se sont pris à gronder et japper contre celui qui n'avait puissance de se défendre, ne même de glatir] à eux. » Ed. F. Lestringant, Paris, Macula, 1996, p. 254-255.

⁷⁸ D. Ménager, *Ronsard...*, *op. cit.*, p. 321.

⁷⁹ Ronsard se démarque donc de Sannazar, qui construit sa pastorale sur cette antinomie ville-nature, société-évasion : dans la VII^e prose de l'*Arcadia*, le narrateur, Syncero, qui se présente lui-même comme le double de Sannazar, évoque la situation politique de sa ville d'origine et déplore les tribulations subies par sa famille, ruinée suite à l'accession au trône de Jeanne II de Naples. Le contexte historique forme donc à l'arrière-plan un tableau qui contraste avec celui des bergers de l'*Arcadie* où s'est réfugié le narrateur après une déception amoureuse.

tradition arcadienne, parce qu'elle exalte une nature idéalisée pour mieux désavouer une société corrompue, est porteuse d'une nostalgie dangereuse pour le pouvoir ; elle suppose en effet un détachement et un désenchantement par rapport à la *polis* et à l'ordre monarchique⁸⁰.

D'où la déclaration de Margot :

Il ne faut point vanter cette vieille Arcadie
[...] La France la surpasse. (v. 697-701).

En représentant les enfants royaux en pastoureaux, Ronsard permet à la monarchie de s'approprier l'imaginaire rassurant de l'Arcadie. Si le roi est un berger, cela annule la dichotomie entre le modèle naturel de l'Arcadie, et celui du pouvoir dans la cité. Le royaume est un « parc » (c. 732), associé à une « maison », terme qui désigne aussi bien la famille régnante (« le sang de Vallois » v. 748) que l'espace de la cour, montré comme un asile :

Que dirons nous encore de la maison de France ?
Si un pauvre pasteur se lamente en souffrance,
S'il a perdu ses boeufz, s'il est mangé des ours,
Cette noble maison va seul à son secours,
Et sans piller les biens d'une pauvre personne,
Lui rebaille ses bœufs et ses champs luy redonne. (v. 753-758).

A l'opposé des griefs anti-fiscalistes qui pouvaient peser sur la monarchie, ou des critiques sur le favoritisme et l'opacité de l'octroi des charges et bénéfices à la cour, le modèle de la nature pastorale valorise l'humble bienveillance d'un roi protecteur qui offre l'hospitalité à ses sujets et préserve l'intégrité de leurs biens. Dans ce cas l'Arcadie ne sert plus d'alternative à un ordre monarchique considéré comme vicié, mais de légitimation de cet ordre politique. L'âge d'or en se situe ni dans le passé, ni dans un ailleurs. Ni Arcadie, espace mélancolique, tourné vers le passé et le souvenir d'un paradis perdu, ni utopie⁸¹, modèle à construire dans un avenir trop lointain et hypothétique, l'âge d'or est ici et maintenant, c'est-à-dire là où est le roi :

Je te salue, heureuse et *fertile maison*
[...]

⁸⁰ Le jardin de Sagesse que Palissy décrit dans la *Recette véritable* est un exemple de la portée dissidente que peut revêtir la fonction de refuge octroyée à la nature. Dépourvu de référence explicite à l'Arcadie (puisqu'il rejette l'érudition humaniste qui convoque constamment l'Antiquité), ce jardin n'en est pas moins un projet utopique de retrouver hors de la cité, dans une nature préservée, un paradis à l'écart du danger que représentent les catholiques. Ce jardin découle d'une déception à l'égard du pouvoir, et implique une disqualification de la monarchie incapable d'assurer la coexistence pacifique de ses sujets, dont une partie fait sécession. Sur ce jardin de Sagesse, voir en particulier D. Duport, *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002 p. 63 sq. La recherche naturaliste sert néanmoins une célébration, mais religieuse : « L'imitation est chez lui adoration » (D. Duport p. 77)

⁸¹F. Lavocat fait remarquer que l'Utopie et l'Arcadie sont « deux espaces imaginés à la même époque historique » (*Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*. Paris, Champion, 1998, p. 478). L'*Arcadia* de Sannazar date de 1502 ; l'*Utopie* de Th. More a été publiée en 1516. Ronsard les congédie l'un et l'autre, dans la logique de la fête qui est indissociable de l'instant présent, et incompatible avec l'insatisfaction qui donne à rêver sur des espaces lointains. L'Arcadie renvoie à un paradis perdu, au passé, à la nostalgie ; l'Utopie est tournée vers un avenir incertain. La fiction pastorale que Ronsard met en scène associe la célébration à celle d'un présent heureux.

Le bonheur te conduise, et jamais le discort
Ne pousse tes bergers au peril de la mort,
Mais unis d'amitié puissent desur leur teste
Des ennemis veincus rapporter la conqueste,
Et puissent en tous lieux se montrer serviteurs
De leur Prince Carlin le maistre des Pasteurs :
Afin que pour jamais *nostre France* ressemble
Aux troupeaux bien unis qui se serrent ensemble.
Tousjours *ta terre* soit abondante en froment (v. 771-783)

Le vœu de concorde évolue en vœu de prospérité, au sein duquel Margot ne distingue pas la famille royale (« heureuse et fertile maison »), et le territoire géographique (« ta terre abondante en froment »). Il s'agit de souder le royaume et les Valois, l'espace de la cour et l'espace national.

C'est pourquoi le texte est aussi une mise en espace du royaume, anticipant sur le voyage que le roi s'apprête à effectuer. Le « ici » désigne alors le territoire que le roi est appelé à connaître et à s'approprier, dans toute sa diversité :

Icy les grands forests que les ans renouvellent,
Icy, Carlin, *icy* les fontaines t'appellent,
Les Rochers et les Pins, et le Ciel qui plus beau
Se tourne pour complaire à ton regne nouveau :
Toute chose s'egaye à ta belle venüe,
[...]
O grand Pasteur Carlin ornement de notre aage,
Haste toy d'aller *voir ton fertile heritage*,
Environne tes champs et conte tes toreaux (Guisin, v. 595-605)

Dans cette perspective, la tirade prononcée par Margot est une sorte de « tour de France » anticipé, une reprise de l'hymne de France qui insiste sur les différentes provinces (Auvergne, Champagne, Anjou, Touraine, Languedoc, Provence) où la cour prévoit effectivement de se rendre. La *Bergerie* permet au roi de reprendre possession de son espace politique, selon le même objectif que le voyage.

Le parcours royal s'opère dans une logique inverse à celle de l'entrée parisienne de Henri II en 1549. Dans l'entrée royale, le cortège qui mobilise les quatre états suit le roi, fait corps autour de lui. Le royaume entier vient à la rencontre de son roi et s'emblématise dans un lieu unique : la capitale. C'est un mouvement centralisateur qui correspond à une géographie impérialiste, et qui se prolonge naturellement par un appel à l'expansion européenne. En 1564, on observe un mouvement centrifuge : c'est la royauté qui doit aller à la rencontre du royaume, dont l'unité ne va pas de soi. D'un côté, une logique unificatrice autour d'un pouvoir royal fort ; de l'autre, une démarche intégratrice sensible à la diversité du royaume et de ses régions, respectueuse des spécificités, soucieuse de tolérance.

La même logique préside à l'évocation de l'espace européen par les bergers voyageurs. Le voyage supplée à la conquête dont on sait depuis 1559 qu'elle n'est plus à l'ordre du jour. Les guerres d'Italie, la rivalité avec les Habsbourg et avec l'Angleterre ne sont plus d'actualité. Aux prophéties qui promettaient la domination française sur une Europe unifiée par un monarque universel, succède le compte-rendu quasi ethnographique des voyages « en meinte terre estrange » :

J'ay pratiqué leurs meurs, leurs grandeurs, leurs altesses,
Leurs tropeaux infinis, leurs superbes richesses,
Leurs peuples, leurs citez et les diverses loix
Dont se font obeyr les Princes et les Rois. (v. 793-796)

Le premier berger mentionne les deux puissants rivaux d'hier qui sont devenus des alliés à ménager : l'Espagne et l'Angleterre, suivie de l'Ecosse. Le second berger évoque les cités italiennes et leurs « pasteurs » respectifs, depuis le Pasteur suprême, le pape, jusqu'au duc de Ferrare en passant par les doges de Venise, les Médicis, les ducs de Mantoue et Urbino, avant de s'attarder longuement sur la Savoie pour développer un hommage à Marguerite. L'éloge du royaume s'élargit donc, au-delà de ses frontières, aux Etats voisins. Tous les territoires européens sont liés entre eux par le « je vis » des bergers. Ces deux pasteurs, par leur regard émerveillé, évitent à la variété l'éclatement ou la dispersion génératrice de discords, pour en révéler toute la richesse. Le constat positif de la diversité des nations et des usages, l'expérience de l'altérité priment désormais sur le projet hégémonique des Valois.

La poétique de la pastorale est donc aussi une politique : comme le souligne D. Ménager, la « Prairie aux cent fleurs » (v. 1085), métaphore poétique qui convient particulièrement au lieu pastoral, correspond à la France et à l'Europe aux cent villes. La bigarrure du texte, calquée sur la nature, est une incitation à la concorde et à la tolérance, dans une perspective politique et diplomatique. L'esthétique de la diversité promeut une réalité variée, celle des territoires et des discours, qui n'est pas désordre ni juxtaposition incohérente : le lieu bucolique lui donne une unité sans uniformisation, apparentée à une polyphonie. La *Bergerie* travaille sur l'ancrage scénique et spatial de la parole, et cela distingue la pastorale du mythe qui, dans les *Odes* et les *Hymnes*, recherchait avant la profondeur temporelle et historique. Le lyrisme héroïque des années 1550 voulait construire la légitimité monarchique en lui inventant des récits fondateurs et une histoire providentielle accomplie par des élus. Le décor anhistorique de la pastorale sous le signe du printemps perpétuel relie cette légitimité à un territoire davantage qu'à un passé prestigieux.

IV. Pastorale et « gynécocratie⁸² »

1. La cour des princesses

Si la mythologie triomphante des années 1550 a ses héros, le printemps de la pastorale a ses fleurs en la personne de princesses bien nommées, les trois Marguerites. L'« hymne de France » dans la tirade de Margot s'accompagne d'un triple éloge des trois sœurs de rois sur trois générations. C'est avec la première, Marguerite de Navarre, que Ronsard a inauguré sa poésie pastorale⁸³, c'est avec la deuxième qu'il lui a donné une inflexion mélancolique et critique⁸⁴ ; quant à la troisième, elle occupe dans la *Bergerie* une place de choix puisque, parmi les cinq enfants, elle est la seule fille à participer au concours et que, par son merle chanteur, elle devient une figure emblématique de la parole poétique qui exprime la paix et la joie. La succession des trois Marguerites dessine une lignée féminine prestigieuse, parallèle à la filiation dynastique officielle des souverains. On a rappelé dans le chapitre sur le *Chant pastoral* de Savoie le rôle essentiel de ces princesses, présences cultivées à la cour et figures symboliques de l'utopie du savoir que les humanistes avaient projetée sur la monarchie. C'est pourquoi, dans la chanson d'Angelot, le motif de la marguerite fanée symbolise les menaces qui pèsent sur cette utopie : « La belle Marguerite en prist triste couleur » (v. 447-450). Inversement, avec l'évocation du renouveau, la jeune Margot est une pousse tendre en train de croître (v. 749) ; la duchesse de Savoie est une « fleur et perle d'honneur que nostre siecle prise » (v. 898), une « perle et une marguerite » (v. 902). Le *Chant pastoral* déplorait l'absence de Marguerite comme une dégénérescence du printemps ; la *Bergerie* célèbre les trois Marguerites comme une efflorescence miraculeuse, dans un réseau métaphorique qui complète l'isotopie solaire de la présence royale.

La tirade de Margot, en dernière position après les autres compétiteurs, s'inscrit dans une progression du texte vers le féminin. Toute la dernière partie de la *Bergerie* est consacrée à la voix des reines, sous la forme des quatrains alternés qui sont attribués à Catherine et Marguerite de Savoie. Après la compétition poétique, les reines sont là pour dire la paix et pour énoncer les préceptes moraux qui président au métier de roi. C'est à elles, dont les voix s'entrelacent jusqu'à devenir indistinctes, signalées par de simples lettres A et B, qu'échoit le

⁸² Le terme est emprunté à l'épître liminaire que Ronsard adresse à Elisabeth (Lm XIII p. 34).

⁸³ Voir le chapitre précédent à propos de l'« Ode pastorale aux cendres de Marguerite de Navarre ».

⁸⁴ Voir le chapitre sur le *Chant pastoral pour les noces de Marguerite de France, duchesse de Savoie*. Dans la *Bergerie*, la sœur de Henri II, par rapport aux deux autres Marguerites, a droit à un éloge personnel dans la tirade du deuxième pasteur voyageur qui s'est rendu en Savoie.

rôle essentiel d'être les éducatrices, et même les initiatrices, du jeune roi. Ce sont elles qui transmettent à Charles l'héritage de son père. Elles s'expriment dans le cadre d'un antre, décor qui solennise leurs paroles et place les reines dans la continuité de ces initiatrices fictives que sont les Parques dans la tirade d'Orléantin, et la sorcière de Béarn dans celle de Navarrin⁸⁵. Le cadre de leur énonciation fait d'elles également des figures qui anticipent sur celle de Hyante et de sa vaste prophétie au livre IV de la *Franziade*, dans un décor similaire. Pourtant, même si les reines sont capables de parler entre elles « de grands choses / Qui aux entendemens de tous hommes sont closes », les quatrains adressés à Carlin sont susceptibles de servir de pédagogie pour n'importe quels enfants, quel que soit leur statut :

De preceptes si beaux vous pourrez resjouir
Et vous couchant au soir pres du feu les redire
A vos jeunes enfans afin de les instruire. (v. 990-992)

Les guillemets confèrent à ces quatrains un caractère de sentences à extraire et à mémoriser. Leur leçon consiste donc moins en une révélation qu'en un apprentissage. Plutôt qu'un mystère, l'éducation du roi est une sagesse universelle. Par le rituel et la répétition périodique dont il doit faire l'objet, cet enseignement est pourtant doté d'un prestige qui le place au rang de texte fondateur, lui donne la solennité d'une parole supérieure relayée par des pasteurs. Ceux-ci doivent la transmettre à toute une communauté pour la souder dans un assentiment unanime. Le fait que les préceptes valent pour le roi autant que pour le royaume correspond à l'idée selon laquelle le monarque incarne une sagesse et l'infuse dans le corps social. Leur contenu n'a rien de nouveau⁸⁶ ; mais l'obligation de les réitérer régulièrement (« en ce mois tous les ans » v. 982) met un accent nouveau sur les impératifs du roi et place au cœur de la monarchie une éthique du souverain. Les derniers quatrains affirment un conservatisme monarchique fondé sur un souci aigu de la tradition du royaume⁸⁷ et doublé d'une condamnation catégorique de toute forme de démocratie⁸⁸, mais l'éthique royale, en contrepartie, garantit que la monarchie serve les intérêts du royaume et ne dérive pas vers la tyrannie.

⁸⁵ On note que la sorcière de Béarn convoque le jeune Henri dans sa grotte ; le même motif se réduplique à plusieurs niveaux du texte, assurant sa cohérence d'une strate à l'autre.

⁸⁶ On y retrouve les vertus conventionnelles pour un roi, les vertus cardinales notamment (force et courage v. 1030 et v. 1050, prudence v. 1052, tempérance v. 1021 et v. 1037, justice v. 1029), la piété, la clémence, la capacité de discerner entre flatteurs et bons conseillers, la rétribution des services loyaux, le refus de l'oisiveté, la magnanimité et la bienveillance, le crédit accordé à son conseil.

⁸⁷ Ne renverse jamais l'ancienne police
Du pays où les loix ont fleuri si long temps :
Ce n'est que nouveauté qui couve une malice
Si un s'en resjouit, mille en sont mal contens.

Les partisans de la Réforme ne pouvaient manquer de se le tenir pour dit.

⁸⁸ Jamais, si tu m'en croy, ne souffres par la teste
De ton peuple ordonner tes statutz ni des loix.

2. L'empire de Catherine

Le recueil des *Eglogues, Mascarades et Bergerie* célèbre une Europe des reines et une ère politique nouvelle sous le signe des femmes. La *Bergerie* est officiellement « dédiée à la Majesté de la Roynne d'Ecosse », Marie Stuart dont Ronsard a toujours salué la grâce et le rayonnement moral. L'Ecosse figurant dans le tour d'Europe des Bergers voyageurs, Marie fait l'objet d'un portrait à la fois laudatif et mélancolique⁸⁹. Figurant à ses côtés dans la galerie des souverains européens dressée par les pasteurs voyageurs, Elisabeth d'Angleterre est mentionnée comme une « belle Roynne honeste et vertueuse » (v. 826). L'ensemble du recueil lui est dédié, à la demande de Catherine. Par ce don, la monarchie anglaise est en quelque sorte associée aux festivités. Leurs magnificences doivent affirmer l'éclat renouvelé de la maison de France, et l'entente rétablie de part et d'autre de la Manche par le traité de Troyes⁹⁰.

Le recueil est présenté dans la préface comme un *ex-voto* en mémoire de cette paix inespérée. C'est un gage d'amitié franco-anglaise destiné à consolider les liens entre Catherine et « sa bonne sœur et plus fidelle amye » (Lm XIII p. 36). La symétrie à l'œuvre dans la disposition des pièces du recueil témoigne de ce souci de diplomatie extérieure. La *Bergerie* est au centre de quatre élégies, deux anglaises et deux françaises. Au centre, Marie Stuart, dédicataire de la *Bergerie* de Fontainebleau, ancienne et éphémère reine de France, est censée faire le lien entre les deux royaumes. L'élégie à Elisabeth offre à la reine aux « longues tresses blondes », son portrait en majesté :

Puis quand on dit que vous portez au front
Cent majestez royales, qui vous font
Presque adorer, et que portez ensemble
Une douceur qui voz sujets assemble
Sous vostre Sceptre, ayant en gravité
Joint la douceur avec la majesté. (v. 59-64)

⁸⁹ Ses yeux, comparés à deux soleils, larminoient toutefois d'une « claire rosée », au souvenir « de France, et du sceptre laissé » (v. 839).

⁹⁰ En avril 1564, sur le chemin de Bar-le-Duc, la cour s'arrêta à Troyes où se déroula une rencontre entre Catherine de Médicis et Elizabeth d'Angleterre. Le traité qui fut signé à cette occasion marquait la fin d'un nouveau conflit entre les deux monarchies, déclenché par la demande de renfort que Condé avait lancée en 1562. La reine d'Angleterre avait accepté d'aider militairement et financièrement les troupes huguenotes, mais non sans contrepartie : l'accord prévoyait que le port du Havre serait occupé par les Anglais, en attendant la restitution de Calais qui, selon les clauses du traité de Cateau-Cambrésis, devait intervenir au bout de huit ans, c'est-à-dire en 1567. Le traité de Troyes annule cette clause : l'Angleterre accepte le retour définitif de Calais à la France, moyennant une indemnité. C'est donc un rachat, comme celui de Boulogne en 1550.

Ce portrait n'est pas peint sur le vif mais sur la foi de témoignages qui ont traversé la Manche. Il est ainsi structuré par l'anaphore « Puis quand on dit ». Les subordonnées successives aboutissent à une manifestation d'incrédulité chez le poète :

Lors en oyant si braves raconteurs,
Dedans mon cœur je les pense menteurs,
Et ne sçaurois comprendre en ma cervelle
Qu'on puisse voir une Royne si belle. (v. 103- 106)

Cette incrédulité, ruse rhétorique appelant sa propre dénégation, appelle vérification : Ronsard émet le souhait de se rendre en Angleterre, et de ce désir découle l'enchâssement d'un mythe racontant la fondation du royaume d'Angleterre par un dieu marin, Protée. L'invention de ce mythe permet à Ronsard de représenter la France et l'Angleterre comme deux parcelles d'un même continent qui, anciennement soudées, ont été séparées par le geste fondateur de Protée. Cette ancienne cohésion appelle l'évocation prophétique de la paix de Troyes qui la renouvelle symboliquement en rapprochant à nouveau les deux royaumes. Le schéma qui consiste à enchâsser une prophétie dans un mythe, un mythe dans un discours d'éloge, est directement repris des grandes odes et des hymnes. Transposé dans une élégie, sa visée est toujours la même : construire l'image providentialiste du pouvoir politique en le ressoudant à une origine sacrée, et transformer le discours encomiastique en un culte du héros. Ici le héros est une femme et la prophétie fonctionne comme la justification d'une majesté aux traits féminins ; elle annonce et glorifie une princesse apte à endosser les qualités d'un roi, en particulier la magnanimité et la vaillance guerrière :

Tu ne seras, Isle, bien-accomplie,
Claire d'honneur et de vertu remplie,
Sinon au jour qu'une Royne naistra,
Qui comme un Astre icy apparoistra :
Elle aura nom Elizabet, si belle
Qu'autre beauté ne sera rien pres d'elle.
[...]
Cette Princesse au cœur Royal et haut,
Pleine d'un sang tout magnanime et chaut,
Jeune de face et vieille de prudence,
Par grande ardeur fera la guerre en France
Et couvrira les eschines des eaux
De mast, de fust, de voilles, de vaisseaux (v. 441-460)

La guerre qui a opposé la France et l'Angleterre apparaît ainsi comme un affrontement dans l'ordre des choses, appelé à être dépassé par la paix :

Mais rencontrant une Royne prudente
Qui des François lors sera la regente,
Sage d'esprit et mere de conseil
Retirera bien tost son appareil
[...]
Elle estant Royne, et l'autre Royne aussy,

Estimeront les Martialles flames
Duire plutost aux gendarmes qu'aux femmes,
Qui de nature ont le sexe plus doux,
Inclin à paix, ennemy de courroux. (Lm XIII p. 60 v. 473-484)

Le consensus, qui doit voir « fleurir le liz entre les Leopars⁹¹ » (v. 440), repose désormais entre les mains des souveraines. Ecrite à la demande d'une reine et pour une autre reine, le recueil dans son ensemble est une apologie des femmes et de leur rôle à la cour et dans la politique du royaume. La paix est leur œuvre, et leur action laisse espérer une stabilité européenne. Le traité de Troyes en est l'exemple :

Car à la vérité ce que tant de Rois de France et d'Angleterre, puissans en armes, rompus aux affaires, avisez au conseil, n'auroyent sceu faire par longue guerre, surprise, faction et menée, deux Roynes tressages et tresvertueuses, comme par miracle, ne l'ont seulement entrepris, mais parfait : monstrant par tel acte magnanime, combien le sexe féminin, au paravant esloigné des sceptres, est de sa nature tresgenereux et tresdigne de commander : Donque pour telles et autres raisons bien considérées, la plus grande et meilleure part de la Chrestienté auroit grand tort de se plaindre, se voyant au jourd'huy gouvernée par Princesses, dont l'esprit naturel, sens acquis, longue expérience, pratique de l'une et l'autre fortune, soit aux guerres, soit aux affaires domestiques, ont fait tellement honte de beaucoup de nos Rois, que j'asseureroiy volontiers qu'il seroit quelquefois plus proffitabile à la Republique, qu'une Princesse de gentil et accort esprit regnast ou commandast, qu'un Roy paresseux et fait-néant, qui n'a rien en luy de magnanime ny de Prince, que le nom. (Préface p. 34)

En « rendant tesmoignage de ceste prudente gynécocratie » (p. 34), Ronsard rend hommage à une autre manière de régler les affaires politiques et les relations étrangères : non par la guerre, qui serait sujet d'épopée, mais par la négociation et l'esprit de concorde. Il n'est pas impossible que Ronsard, en offrant à Elisabeth son recueil en guise de « petit present, lequel sera, peut-estre, mieux receu [...] qu'un plus riche ou de plus somptueux appareil » (Préface p. 35), ne cherche à servir une diplomatie nuptiale engagée par Catherine. On sait qu'au cours du Tour de France, après l'étape de Bayonne, Catherine de Médicis avait fait demander la main d'Elisabeth d'Angleterre pour son fils Charles⁹². Il était également question d'un remariage de Marie Stuart avec le duc d'Anjou (même si celle-ci semblait plutôt afficher une préférence pour l'infant d'Espagne). Or les bergers voyageurs de la *Bergerie* insistent sur la nécessité pour les deux reines britanniques de faire de belles unions, en développant la double métaphore végétale de la fleur qui doit être cueillie avant de se faner, et de la vigne qui a besoin d'un arbre tuteur pour se développer vigoureusement. La conclusion des deux paraboles est claire :

Soyent donques à deux Rois leurs jeunesses liées
Bien tost d'un ferme nœud, afin que mariées

⁹¹ Les léopards figurent sur le blason de l'Angleterre.

⁹² Voir A. Hulubei p. 491.

Sans perdre en vain le temps enfant d'autres Rois
Puis que leurs majestés aiment tant les François. (v. 861-864)

Dans l'élégie à Lord Cecil, la perspective du mariage est également mentionnée : Charles IX a reçu

[...] de grands dons dès naissance promis,
Pour joindre un jour par fidelle alliance
Vostre Angleterre avecques nostre France (v. 128-130)

Si, comme le suppose A. Hulubei, la *Bergerie* est moins le scénario d'une fête réelle qu'une démonstration de faste toute livresque, cette démonstration est peut-être la vitrine poétique d'une demande officielle, l'ornement d'une démarche diplomatique qui chercherait à présenter la cour de France sous son meilleur jour, dans le but de convaincre la reine d'Angleterre d'unir son royaume à celui où rayonne une si belle cour. La *Bergerie* permettrait ainsi de parachever la majorité du roi en favorisant une prestigieuse union. En mettant son texte au service d'un projet matrimonial, Ronsard renouerait alors avec sa première utilisation, nuptiale, de la pastorale.

D'où, peut-être, le motif des cygnes dans le chœur que les bergères entonnent à la fin du concours pastoral : l'oiseau est l'emblème des poètes de retour dans une cour pacifiée et à nouveau propice aux arts, mais aussi le symbole de l'amour⁹³. Ils fonctionnent comme d'heureux augures venant de toute l'Europe et s'inscrivent dans une symbolique de paix

⁹³ Le cygne est l'oiseau d'Apollon. Voir par exemple l'ode XVIII du premier livre (Lm I p. 156, v.24). Dans l'ode « A Michel de L'Hospital » (v. 687), les Muses sont comparées à des cygnes. En 1556, l'épître liminaire de Jodelle aux Hymnes de Ronsard est construite sur l'opposition entre les poètes-cygnes et les rimasseurs-corbeaux. Voir aussi chez Alciat : « Armoyeries de Poetes. »



Daucuns ont en leurs armes Aigles. / Dautres Lyons, Serpens, ou Foynes./ Mais nous ne tenons point ces regles : / Ains avons trop plus nobles signes. / Nous Poetes portons le Cygne / De Phebus, oyseau bien chantant. / Sa naissance nous est voisine. / Roy fut, dont est le nom portant.

Le cygne est aussi l'animal qui tire le char de Vénus, comme au palais de Ferrare sur l'allégorie du mois d'avril peinte par Francesco Cossa. Le cygne est donc l'oiseau annonciateur du printemps.

puisque'ils sont associés à la figure d'un Mars détourné de la guerre par des bras féminins. Ces cygnes apportent un printemps de la poésie à la faveur de l'amour et de la paix. Dans l'épigramme à Elisabeth, le motif des cygnes est également présent. On trouve également mention des cygnes dans l'épigramme à Elisabeth (v. 346) :

Bien tost verra la Temyse superbe
Meint Cygne blanc les hostes de son herbe
En nombre espais, puis eslevez aux cieus,
Tout à l'entour des bords delicieux
Jeter un chant, pour signe manifeste
Que meint poëte, et la troupe celeste
Des Muses sœurs y feront quelque jour
Laissant Parnasse, un gracieux sejour
Pour envoyer aux nations estranges
Des Roys Anglois les fameuses louanges. (Lm XIII p. 54 v. 345-354)

L'annonce de l'arrivée des poètes s'intègre à la prophétie de Protée adressée à l'Isle d'Angleterre. Tout mythe de fondation appelle la figure du poète. Ici comme ailleurs, la gloire promise à la nation anglaise est associée à l'épanouissement de la poésie. Reste à savoir si Ronsard songe à des poètes anglais ou bien s'il se projette, lui et ses compagnons de la Pléiade, sur les rives de la Tamise, puisqu'après tout l'épigramme entière naît du souhait exprimé de se rendre en Angleterre. Ronsard a d'ailleurs conclu sa préface à Elisabeth par l'espoir de voir le génie français s'implanter de l'autre côté de la Manche ; il prétend avoir écrit le recueil « afin que le reste des Royaumes Chrestiens ne soit ignorant de vostre amitié et fidelité tresassurée, et que la gallantize et gentillesse des François passe quelquesfois en vostre province, et afin aussi que mon nom et labeur vous soient pour jamais treshumblement recommandez. » Ronsard, poète de la monarchie française, se verrait bien aussi poète de la monarchie anglaise, surtout si celle-ci ne formait plus qu'un seul vaste royaume uni par mariage à celui de France⁹⁴.

En définitive, la capacité des reines à construire une paix générale en Europe fait d'elles les véritables héritières du rêve impérial, bien plus qu'aucun Empereur en titre ou prétendant au trône. C'est ainsi que le recueil de Ronsard représente les événements festifs de 1564-1565 comme la consécration d'une Europe des reines. Le territoire européen apparaît uni non pas sous le sceptre d'un prince conquérant, successeur des monarques romains, mais grâce à vaste réseau de fraternisations et filiations féminines, au centre duquel se trouve

⁹⁴ L'Épigramme à Elisabeth offre un tableau pastoral de l'Angleterre, parsemée de moutons et bénie de Cérès qui introduit la bière mais amène aussi avec elle Faunes et Pans. Cette image pastorale de l'Angleterre dans l'épigramme forme un diptyque avec celle de la France dans la *Bergerie* : ces deux territoires sont voués à n'en former plus qu'un dans une commune prospérité. L'arrivée des cygnes chez les deux monarques renforce cette affinité.

Catherine. L'entrevue de Bayonne en juin 1565 entre cette dernière et sa fille Elisabeth, reine d'Espagne, en est le témoignage le plus significatif :

L'autre printemps la Royne vit sa fille [Claude, duchesse de Lorraine]
Et ce printemps sa fille elle verra [Elisabeth, reine d'Espagne]
[...]
Un astre heureux, ô Royne, te fit naistre,
Car seulement tu n'es mere d'un Roy
[...]
Mais tu es seulle entre tant de Princesses
Mere de Rois, de Roynes et Duchesses. (Stances VII et VIII, Lm XIII p. 228-229)

Les « Stances » que Ronsard écrit pour l'occasion sont intégrées au recueil des *Elégies, Mascarades, et Bergerie*, ce qui contribue à montrer Catherine sur tous les « fronts », de l'Angleterre aux Pyrénées en passant par les marches de Lorraine et de Savoie. Avec elle il n'est d'ailleurs plus question de fronts mais de frontières, d'alliances et d'ambassades. La rencontre de la mère et de la fille, qui doit sceller « l'alliance [...] de Castille et de France » (Stance XIV), est représentée comme un tableau édifiant et émouvant, apte à créer un élan de dévotion chez les spectateurs :

La charité et l'amour maternelle
Se desfront d'un combat genereux,
La mere ayant ses enfans au tour d'elle,
Et les enfans leur mere à l'entour d'eux :
C'est passion qui si fort nous enflame.
Qu'on ne peut dire et qu'on sent dedans l'âme. (Stance XI)

L'entente Valois-Habsbourg et la paix européenne qu'elle sous-tend ne semble pas ici régie par un traité, mais liée à une mystique de la maternité. Catherine, reine procréatrice, pacifie l'Europe en réunissant dans son giron, telle une Vierge de miséricorde, ses nombreux enfants dispersés sur le territoire. Ronsard conçoit donc les fêtes de Bayonne comme l'avènement d'un âge d'or sous les auspices des dames :

Par les chemins où passeront les dames
Naistront les fleurs, et les ruisseaux prendront
Le goust de miel, les odeurs et les basmes
Et les parfums par les champs s'espandront :
De soubz leurs pieds la campagne arrosée
S'esjouira de manne et de rosée. (Stance IX)

Si l'épopée était la forme que prenait le rêve impérial au masculin, la pastorale apparaît comme la déclinaison féminine de ce rêve.

Conclusion

Sans aller jusqu'à dire que le goût des souverains façonne l'esthétique des poètes, il apparaît néanmoins que les écrits de circonstance, sous le règne de Henri II, sont marqués par un imaginaire épique du pouvoir, tandis que les années de la régence, officielle puis officieuse, de Catherine de Médicis, se caractérisent par une prédilection pour la poésie pastorale. Cette tendance n'est pas spécifique à la poésie : le goût pastoral s'exprime aussi dans le domaine de l'architecture. On a signalé que la *Bergerie* coïncidait parfaitement avec le décor de la Vacherie, lieu de la reine à Fontainebleau. Catherine avait également souhaité son propre palais à Paris, distinct du Louvre réaménagé pour son époux par Lescot : ce seront les Tuileries de Philibert de l'Orme, dont le chantier commence à partir de 1564. Or ce palais est voulu, sur le modèle du palais Pitti que les Médicis occupent à Florence, séparé du tissu urbain par des jardins et un vaste parc. C'est là que devait se situer la grotte rustique élaborée par les soins de Bernard Palissy. Le mécénat de Catherine de Médicis tend à construire son identité de régente à partir de lieux bucoliques qui la situent à distance du pouvoir qu'incarnait son mari ; cet écart par rapport à la ville et aux lieux traditionnels du pouvoir associe son autorité personnelle à un ordre naturel heureux et raffiné.

Ronsard, en orientant sa production des années 1559-1565 vers la pastorale, ne se contente pas de complaire à la reine mère. La pastorale s'impose en 1564 pour une question d'*aptum*. Elle convient au cadre naturel de Fontainebleau, à la période des fêtes précédant le tour de France royal, au thème du renouveau politique et à la jeunesse du roi. Mais Ronsard avait déjà commencé à exploiter le registre bucolique du vivant de Henri II. Ce choix avait déjà une signification politique : il fallait annoncer une réorientation du règne marquée par la fin de la politique de conquêtes et recentrée sur l'équilibre intérieur. La signification politique de la pastorale se confirme en 1564, tout en prenant un sens nouveau, spécifique à la situation fragile de Charles IX. Au début du règne de Henri II, l'épopée avait pu apparaître comme la forme littéraire qui donnait une image héroïque du monarque et opérait la transfiguration de son corps physique en un corps glorieux apparenté à celui des demi-dieux de l'Antiquité. L'effigie d'Hercule gallique, qui avait caractérisé François 1^{er}, s'appliquait aisément à son successeur et soulignait la solide continuité de la dynastie Valois. Les débuts de Charles IX rendent caduque une poésie de circonstance fondée sur le modèle épique. Le décalage entre le corps poétique du roi d'une part, et son corps physique d'autre part, serait trop important pour ne pas être grotesque. La figure du berger apparaît comme une alternative appropriée pour

célébrer un pouvoir bicéphale incarné par un roi-enfant sous le magistère moral de sa mère. Le genre pastoral participe d'une redéfinition de la majesté royale qui laisse de côté la *terribilità* du héros pour privilégier la douceur d'un univers à la fois juvénile et féminin, où se cristallisent ainsi tous les espoirs de paix. Les guerres de religion qui ont commencé discréditent la fiction d'un prince incarnant et conduisant un peuple. Celle d'une culture apaisée en accord avec la nature est alors plus crédible et plus séduisante : le plaisir, le caractère plus facile attirent, à un moment où la monarchie veut se gagner les cœurs.

Ronsard renoue ainsi avec sa conception profondément festive de la poésie, qu'il associe à un tempérament personnel « gaillard » et enjoué. Sans renoncer à l'ambition élevée de son propos, il modère la solennité de la célébration épique par une simplicité liée à l'univers bucolique. Il poursuit ainsi ce qu'il amorcé dans le *Chant pastoral* de 1559 mais il innove aussi par une recherche de théâtralité. Le chant semble désormais conçu pour la scène, dans un effacement du *je* lyrique qui va de pair avec une prise en charge collective par le corps et la voix de plusieurs acteurs. Si les locuteurs ne sont guère des « entreparleurs » parce qu'ils ne se répondent jamais directement, si aucune intrigue ne crée de tension entre eux, en revanche la théâtralité réside dans l'attention accordé au lieu scénique ; en outre, les entrées et sorties des personnages, associées à des déplacements chorégraphiés, sur fond de décor rustique, témoignent d'un souci global d'effets visuels, sonores et dynamiques. La *Bergerie* est une ébauche d'art total qui se substitue à la forme triomphale et héroïque que la fête prenait majoritairement jusque-là. Elle annonce la fusion des quatre arts (danse, peinture, poésie et musique) qui définira à la fin du siècle le ballet de cour⁹⁵, forme dans laquelle la collaboration des différentes expressions artistiques tend à produire une représentation parfaitement équilibrée à laquelle on prête la vertu magique de transmettre au corps social l'harmonie du ciel⁹⁶.

L'expérience de Ronsard n'aura pas de suite dans sa carrière personnelle mais elle fait des émules. Deux années après Fontainebleau, en septembre 1566, une fois le tour de France royal achevé, le cardinal de Bourbon reçoit la cour à Gaillon. L'archevêque de Rouen, fidèle soutien de la reine, organise en l'honneur de Catherine et Charles IX des fêtes qui s'étalent sur plusieurs jours. Le poète normand Nicolas Filleul est chargé de concevoir le texte des représentations qui seront données. Elles consistent en une tragédie sur l'histoire de Lucrece, une pastorale amoureuse en cinq actes, et surtout une série de quatre églogues qui furent

⁹⁵ Voir M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, Editions du CNRS, 1978.

⁹⁶ Voir à ce sujet les travaux de D. P. Walker, en particulier « Le Chant Orphique de Marsile Ficin », *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1954.

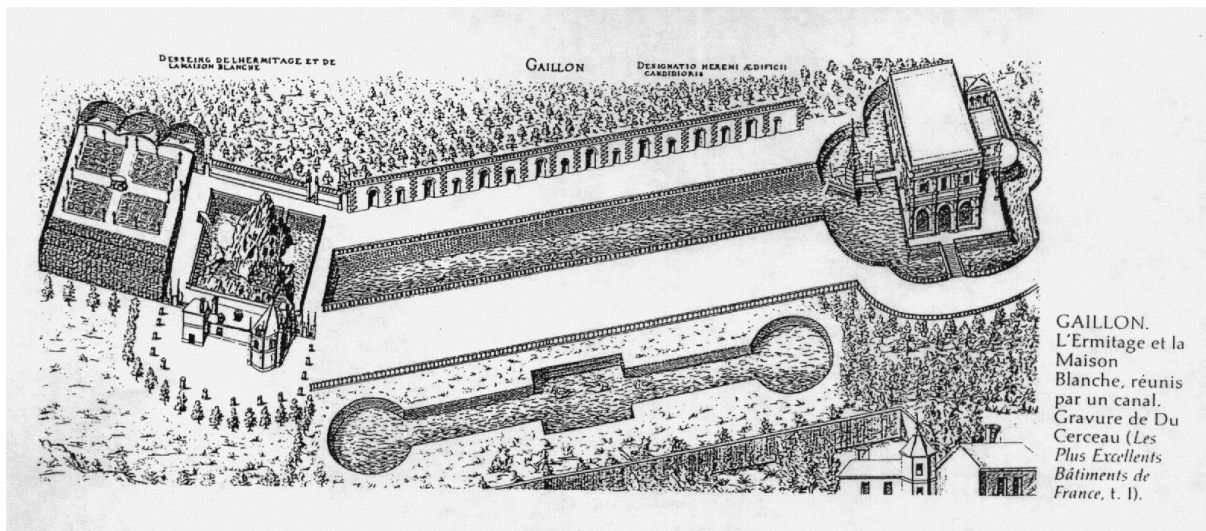
récitées par des personnages déguisés⁹⁷ dans un récent pavillon du parc, appelé la maison blanche⁹⁸. On y retrouve plusieurs personnages qui intervenaient dans la *Bergerie*, comme les princes Henriot et Francin (Orléantin et Angelot), célébrés avec leur sœur Margot dans quatrains alternés de la première églogue, les *Naiïades* (v. 213-220) ; le jeune Henri de Navarre, neveu du cardinal, est cité dans la dernière églogue où la nymphe Francine, allégorie de la France, lui promet un avenir radieux. Les quatre églogues sont étroitement liées à l'actualité de l'année 1566 et à la loyauté des Bourbon envers la monarchie⁹⁹. Comme Ronsard, Filleul se préoccupe de créer une adéquation entre son texte et le jardin qui lui sert de cadre. Parce que le pavillon est situé sur une petite île près du château, aménagée sur un canal, non loin des rives de la Seine, la pastorale est transposée dans un contexte aquatique. Le premier poème met en scène deux naïades, Myrtine et Galathée qui se consomment d'amour pour le roi ; Myrtine réserve au jeune Charlot un dauphin qui rappelle le cerf apprivoisé de la *Bergerie*. Cette esquisse d'intrigue amoureuse semble annoncer la passion des deux sœurs Clymène et Hyante pour Francus dans le chant II de la *Franciade*. Filleul avait-il eu connaissance de la trame que Ronsard prévoyait pour son poème héroïque ? L'ancêtre troyen est présent dans la troisième églogue, sous la forme d'une statue ; à ses pieds, Téthys, autre nymphe marine, converse avec son époux Pelée et dresse l'éloge de Charlot, de sa mère et de toute la lignée des rois de France. Catin y est comparée à Pandore qui « heureusement desserre / Du trésor de son sein les biens en ceste terre » (v. 49-50). L'image est directement reprise de l'entrée parisienne de Henri II. Catherine est la dédicataire de l'ensemble des *Théâtres* et, dans le poème liminaire à son adresse, Filleul brode un mythe sur ses origines florentines, à l'instar de ceux que Ronsard avait imaginés dans les *Odes* de 1550 (I, 2, Lm I p. 65) et de 1555 (Lm VII p. 44-45). Les grands mythes de la Pléiade sont d'ailleurs mis bout à bout en une centaine de vers : une prophétie de Jupiter, le retour d'Astrée, la lutte contre les géants, l'héroïsation des princes institués par les dieux pour gouverner les hommes. Filleul, admirateur de Ronsard, semble avoir voulu réaliser la synthèse des motifs épiques et de la nouvelle inspiration pastorale sans tenir compte, dans cet ensemble hétéroclite, des enjeux politiques et poétiques que représente chez Ronsard la substitution provisoire de l'univers de

⁹⁷ L'ensemble est édité et préfacé par F. Joukovsky sous le titre *Les théâtres de Gaillon*, Genève, Droz, 1971.

⁹⁸ Le château de Gaillon était un très beau palais Renaissance grâce aux travaux qu'y avait menés au début du XVI^e siècle le cardinal d'Amboise, ministre de Louis XII. Charles de Bourbon poursuivit les aménagements et se concentra sur les jardins.

⁹⁹ La première églogue s'achève sur une allusion à la Sorgue, en guise de remerciement pour la légation que Catherine avait récemment obtenue en Avignon pour le cardinal ; la deuxième donne la parole à deux bergers qui déplorent les malheurs du temps avant d'apercevoir Charlot, le dieu qui les dissipera. Francine rappelle que les *ultima verba* de Daphnis (Antoine de Bourbon) confièrent à son frère Tytyre (le cardinal) la mission de la protéger.

la pastorale à celui de l'épopée dans sa célébration des grands. Chez Ronsard, le mythe héroïque donne à la monarchie une profondeur historique qui situe le présent par rapport à une origine et sépare le prince du commun des mortels ; avec la fiction pastorale, il donne à la monarchie un paysage qui replace le souverain à hauteur d'homme pour restaurer l'unité du corps social.



Chapitre 10

Les nymphes de Joinville

La *Bergerie* de Ronsard et celle de Belleau¹ n'ont en commun, à l'évidence, que leur titre, leur année de parution (1565) et l'intertexte de l'*Arcadia*. Celle de Ronsard exploite un modèle théâtral en relation directe avec des fêtes monarchiques. Celle de Belleau est un prosimètre qui se sert du dispositif narratif de Sannazar pour rassembler pièces encomiastiques et sonnets amoureux dans un ensemble dédié à la famille de Guise. Ces deux *Bergeries*, dans le droit fil du *Chant pastoral* de 1559, situent les grands dans un cadre bucolique qui sublime et idéalise l'univers curial. De Meudon à Joinville en passant par Fontainebleau, les rituels de cour sont présentés sur un mode ludique et enjoué qui, selon des modalités différentes, regarde du côté de la mascarade et de la danse. Les deux textes se déroulent sur fond de Tour de France royal : la *Bergerie* de Ronsard en est l'une des manifestations directes, et Belleau en introduit l'écho dans son prosimètre, sous la forme d'une mascarade que le Vendômois avait composée pour accueillir le roi à Bar-le-Duc. Ainsi, ces pastorales sont liées à un contexte de sortie des troubles et de renouveau politique souhaité après la paix d'Amboise.

¹ Toutes les références à la *Bergerie* de 1565 renvoient au tome II de l'édition critique des *Œuvres poétiques* de Remy Belleau, dirigée par G. Demerson, Paris, Champion, 2001. Le tome II comporte une postface de M.-M. Fontaine.

La pastorale de Belleau est aussi, comme celle de Ronsard, le cadre d'une transmission. Toutes deux sont associées à l'enfance d'un prince : Ronsard, en poète des Valois, instruit le jeune Charles IX ; Belleau dédie son livre au marquis d'Elbeuf qui lui a confié l'éducation de son fils². Dans les deux cas, une figure maternelle d'envergure occupe une position de magistère moral et de médiatrice : Catherine de Médicis, l'inspiratrice des fêtes de Fontainebleau, trouve son équivalent, à l'échelle de Joinville, dans l'autorité et le rayonnement d'Antoinette de Guise.

La carrière poétique de Belleau est indissociable d'un dialogue étroit et régulier avec Ronsard. Ils font partie de la même génération de poètes. Belleau a étudié au collège Boncourt sous la direction de Muret, en compagnie de la Péruse, Jodelle et Jean de la Taille ; il a joué dans la *Cléopâtre captive* et a participé à la Pompe du Bouc de Jodelle pour fêter le succès de la pièce. On a vu qu'il est associé au « tournant de la douceur », à l'occasion de sa traduction d'Anacréon en 1556³. Le dialogue des deux poètes concerne aussi la poésie amoureuse : le *Second livre des Amours* de Ronsard expérimente le style doux initié par Belleau, et celui-ci devient ensuite le commentateur du recueil en 1560⁴. Dans le sillage des recherches de Ronsard, Belleau a contribué à l'essor de la poésie pastorale à partir de 1559, en publiant successivement un épithalame célébrant les noces du duc de Lorraine, un *Chant* consacré à la paix de Cateau-Cambrésis, et une déploration de la mort de Joachim Du Bellay. Comme Ronsard, il adapte la poésie pastorale à la double tonalité de ce moment critique que constitue la fin du règne d'Henri II : d'une part, la mélancolie liée à la disparition de ceux qui ont porté le rêve humaniste de la Pléiade (Marguerite de France, Du Bellay) ; d'autre part, la célébration de la paix et des mariages susceptibles de réactualiser ce rêve.

Néanmoins, la *Bergerie* de Belleau s'inscrit dans un contexte personnel particulier. Belleau, pas plus que Ronsard, n'a échappé à la polémique religieuse et politique qui a marqué le début des années 1560. Mais il penchait pour le camp opposé et publia anonymement, en 1561, trois poèmes allégoriques pour soutenir Condé après la conjuration d'Amboise⁵. « L'Innocence prisonnière » est un plaidoyer où le prince nie être le chef des

² Dans l'épître dédicatoire, Belleau présente l'éducation du jeune prince dans des termes d'équitation qui renvoient au modèle d'Alexandre et au dressage de Bucéphale, le prince et son cheval étant ici assimilés. Le cheval fougueux est l'image de l'esprit du jeune prince et de son « naturel magnanime et genereux » qu'il incombe à Belleau de policer.

³ Ronsard rend hommage à son style humble dans le *Bocage* où il accueille les blasons de Belleau et lui dédie les siens. Belleau publie ses propres blasons sous le titre de *Petites inventions* à la suite de la traduction d'Anacréon.

⁴ *Commentaire au Second Livre des Amours de Ronsard*, fac-similé édité par M. M. Fontaine et F. Lecercle, Genève, Droz, 1986.

⁵ Les trois pièces figurent dans le tome I des *Œuvres complètes*, édition dirigée par G. Demerson, Paris, Champion, 1995. Les « pièces diverses » sont introduites par F. Joukovsky.

conjurés, clame sa loyauté à l'égard du roi, et implore Dieu de le sauver du « faux rapport » établi par ses adversaires, parmi lesquels le cardinal de Lorraine est le plus directement visé pour son rôle dans la répression sanglante des conjurés. « L'Innocence triomphante » déroule un cortège allégorique qui célèbre la réhabilitation de Condé libéré de prison en décembre 1560 ; un hymne rend grâce à Dieu de l'avoir sauvé de la « cruelle main » du cardinal. A ce diptyque s'ajoute « La Vérité fugitive » : le dernier volet met en scène, dans un décor pastoral, une nymphe que le berger Condé, dans une quête amoureuse désespérée, tente vainement de rattraper ; elle se dérobe à lui dans la forêt sacrée. L'ensemble est une exhortation, lancée au chef des protestants, à continuer le combat avec constance pour faire reconnaître la nouvelle religion, assimilable à la vérité⁶. L'engagement de Belleau pour « ceux, qui maugré les pervers, / Vont confessant [le] nom [de Dieu] par l'univers » (v. 259-260) est clairement affirmé. D'après A. Eckhardt, le poète, lorsqu'il prit part à la campagne d'Italie de 1556⁷, aurait découvert, comme Du Bellay pendant son séjour à Rome, le relâchement et les abus du clergé romain, ce qui pourrait expliquer sa sympathie pour Condé et pour la Réforme quelques années plus tard⁸. Il se désolidarisa des protestants après le siège de Paris en 1562, lors duquel les reîtres enrôlés par Condé répandirent la désolation. C'est à ce moment-là que Ronsard publia sa *Remonstrance au peuple de France* ; plus tard, dans le *Procès* adressé au cardinal de Lorraine, le Vendômois attribua à sa force de conviction le retour de Belleau au catholicisme.

La *Bergerie* prolonge le dialogue qui a toujours mis en parallèle les carrières poétiques de Ronsard et Belleau. Elle confirme le retour de son auteur vers ses premiers protecteurs : elle a été écrite lors d'un séjour à Joinville auprès du marquis d'Elbeuf. Ce dernier est le fils de Claude de Guise⁹, donc le frère du cardinal Charles de Lorraine et de François de Guise

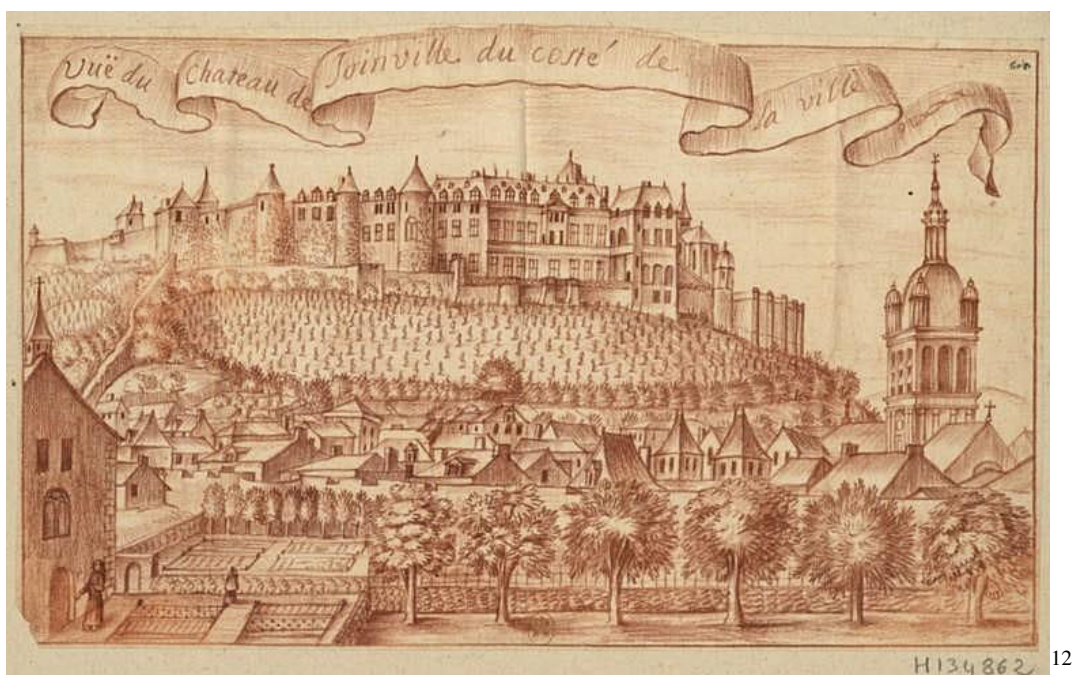
⁶ Etroitement mêlées aux références antiques (le char, le triomphe, la nymphe sortie des eaux), des comparaisons bibliques rapprochent Condé de Joseph ou David calomniés, de Moïse conduisant son peuple vers la terre promise, ou de Joseph luttant avec l'Ange dans l'espoir de découvrir la vérité de Dieu.

⁷ L'expédition avait été décidée en 1556 par Henri II pour défendre les intérêts de Paul IV : le duc d'Albe avait envahi les Etats du Pape suite à l'accord signé avec la France pour chasser les Espagnols de Naples. Menée par François de Guise, cette entreprise soulignait la vocation des Guises à défendre la catholicité autant qu'à servir leur roi. Elle permettait surtout au duc d'aller faire valoir les droits de la maison de Lorraine sur le royaume de Naples et, dans la foulée, de soutenir la candidature au Saint-Siège du cardinal de Lorraine. L'expédition a finalement tourné court à cause de l'invasion de la Picardie par le duc de Savoie à la tête des troupes espagnoles. François de Guise fut contraint de ramener ses troupes en France pour renforcer les armées françaises au nord de Paris.

⁸ Voir Rémy Belleau, *sa vie, sa « Bergerie »*. *Etude historique et critique*, Slatkine, 1969, p. 55-75 [Budapest, 1917].

⁹ Claude de Guise est le frère cadet du duc Antoine de Lorraine. Elevé à la cour de France dans l'entourage du jeune François d'Angoulême, il resta toujours très proche de lui et combattit à ses côtés pendant les guerres d'Italie. Sa loyauté et sa bravoure militaire furent récompensées par le roi qui éleva le comté de Guise en duché-pairie. Claude devint ainsi le premier duc de Guise. Il fit agrandir et embellir le château familial. Joinville est donc l'œuvre d'un compagnon de François I^{er} qui a partagé avec lui le rêve italien.

récemment assassiné lors du siège d'Orléans. La famille de Guise sort affaiblie de la première guerre de religion¹⁰, mais sa demeure familiale reste le cadre d'une sociabilité raffinée autour de la maîtresse des lieux, Antoinette de Bourbon¹¹. Dénué de toute référence religieuse et témoignant d'un art résolument profane, le florilège pastoral conçu par Belleau se caractérise par « la diversité et mélange des inventions rustiques » (p. 4). Quel est le sens de la pastorale dans un contexte plus provincial que celui de Ronsard ? Et pourquoi Belleau fait-il le choix du prosimètre, alors que Ronsard préserve l'unité de facture dans sa fiction poétique ?



¹⁰ Après avoir gouverné le pays pendant le court règne de François II, le cardinal de Lorraine, le frère survivant, a largement perdu de son influence et de son crédit auprès de la reine après l'échec de sa tentative de conciliation au colloque de Poissy. M. -M. Fontaine rappelle que, lors du Tour de France royal, la cour fit un détour pour ne pas passer par Joinville, alors qu'elle séjournait pourtant tout près, à Bar-le-Duc. Les Guises réclamaient un procès pour que soit punie la mort de François, ce qui n'était guère compatible avec les efforts de la monarchie pour apaiser les esprits et ramener la paix civile. Pour ces mêmes raisons, il valait mieux éviter les terres où avait eu lieu le massacre de Wassy, à l'origine de la guerre civile en mars 1562. La responsabilité du duc de Guise, dans cette exaction, était mise en cause malgré ses démentis obstinés.

¹¹ Sur les conditions matérielles dans lesquelles se déroule l'existence des Guises, et sur l'enjeu social de leur train de vie qui leur permet d'affirmer leur distinction et d'asseoir leur domination, voir la thèse de M. Meiss-Even, *Les Guise et leur paraître*, Rennes-Tours, Presses Universitaires de Rennes/Presses Universitaires François Rabelais, 2013.

¹² Dessin de la collection Gaignières conservé aux Estampes de la BN reproduit par Doris Delacourcelle (*Le sentiment de l'art dans la Bergerie de Remy Belleau*, Oxford, Blackwell, 1945, p. 48) et par M. -M. Fontaine, postface p. 238.

I. La bergerie de Joinville, une construction utopique

1. Diversité formelle, unité spatiale

Joinville, sans être nommé, sert de décor à la *Bergerie*. Le récit déroule le fil d'une déambulation narrée à la première personne, commencée à l'aube sur la terrasse du château, achevée au crépuscule sur les bords de la Marne qui coule en contrebas¹³. On peut suivre ainsi le narrateur d'un lieu à l'autre du domaine : par la terrasse qui fait également office de galerie, il pénètre dans le château et accède à une chapelle où reposent le premier duc et son fils François. Ce sont les deux seuls membres de la famille qui sont clairement nommés par leurs épitaphes. De ce lieu de recueillement et de mémoire, on passe ensuite à l'effervescence qui règne dans la chambre d'Antoinette de Guise : c'est une volière où la duchesse douairière, entourée de ses suivantes, se livre à des travaux de couture et de broderie. Au moment du repas, les demoiselles de compagnie s'éclipsent dans une salle attenante qui leur est réservée. Le narrateur se joint à elles et les accompagne dans le parc du château, à l'orée de la forêt, pour assister à leurs conversations. Ce n'est qu'à la tombée de la nuit que, resté seul, il descend dans le bourg de Joinville pour y rencontrer des artisans et admirer les objets d'art qu'ils fabriquent. Ainsi, par rapport à la *Bergerie* de Ronsard, celle de Belleau est une *journal*. Elle s'inscrit dans une temporalité ordinaire, non dans le cadre d'une fiction allégorique. La pièce n'est pas un quasi-monde substitué au monde réel comme chez Ronsard : elle s'installe dans le monde réel, avec des repères temporels et des références spatiales. Le *Je* est encore celui du poète, et ne disparaît pas derrière des personnages aux noms fictifs. La formule est donc apparemment plus simple.

Toutefois, ce cadre se complique d'insertions multiples. La déambulation est entrecoupée de stations consacrées à des dialogues entre bergers et à des descriptions¹⁴ de tableaux, tapisseries et curiosités diverses qui font de ce château une demeure d'apparat vouée aux arts et au savoir. Ces pauses sont associées à des vers, souvent écrits antérieurement par Belleau, réutilisés ici à titre d'*ekphrasis*, ou d'inscription gravée sur une œuvre, ou encore de poèmes lus par des bergers. La promenade fonctionne donc comme un « protocole narratif conçu pour permettre la cohabitation de divers sujets en un même lieu et sous un même

¹³ Cette unité de temps sera ensuite subdivisée pour donner lieu à la bipartition qui, en 1572, dédouble la *Bergerie* en une Première et Seconde journée. L'unité de lieu, en revanche, est conservée.

¹⁴ Voir N. Dauvois, *op. cit.*, « Récit/discours/description » p. 241-280.

regard¹⁵ ». A ce titre, la *Bergerie* peut apparaître comme une anthologie, conçue par l’auteur, de ses propres œuvres, une édition collective agencée dans un décor qui les met en valeur comme un frontispice. Cependant, la manière dont Belleau ampute certains textes ou en remanie d’autres, montre que le cadre de Joinville est davantage qu’un écrin éditorial : la cohérence de l’ensemble prime sur la valeur singulière des pièces versifiées qui y sont reproduites¹⁶. La *Bergerie* « n’est organisée que dans la mesure où elle a désorganisé, en ne les respectant pas, l’isolement et l’intégrité absolus de chaque poème initial, d’autant plus facilement que ces poèmes originels étaient des plaquettes [...] ; la soi-disant composition de 1565 ne fut en effet qu’une manière de restituer l’unité des commanditaires¹⁷ ».

C’est en effet l’histoire contemporaine de la branche cadette de Lorraine qui préside à l’ensemble du dispositif. Belleau évoque dans la *Bergerie* la mémoire et la longévité d’une puissante dynastie, sans pour autant respecter une stricte chronologie dans les références à l’histoire familiale. Le premier tableau fait parler François de Guise sous le nom de Francin, mais ses paroles sont en fait une prosopopée puisqu’on découvre ensuite son tombeau dans la chapelle. Le mariage de Charles de Lorraine et Claude de France, représenté sur une tapisserie associée aux vers de l’épithalame de 1559, est évoqué après l’hommage au défunt alors qu’il était antérieur à la guerre civile et à l’assassinat du duc. La naissance et le baptême du jeune Henri de Lorraine sont célébrés simultanément, sans tenir compte du laps de temps qui les a séparés. L’arrivée d’un messager annonçant l’heureux événement est le prétexte à une mascarade improvisée qui reprend le *Chant d’alaignesse* composé par Belleau pour l’occasion. Le récit qui réunit les pièces de circonstance néglige donc l’*ordo naturalis* au profit d’un *ordo artificialis* qui superpose au déroulement linéaire de la journée une organisation symbolique mettant en évidence un cycle de régénération, depuis une chapelle funéraire jusqu’à un baptême.

Si beaucoup de pièces réunies dans la *Bergerie* étaient initialement destinées à des membres de la famille de Guise¹⁸, d’autres ont vu leur situation d’énonciation totalement

¹⁵ F. Cornilliat, *Noble sujet, sujet caduc*, op. cit., p. 743.

¹⁶ La hiérarchie sera en revanche renversée en 1572, dans la deuxième édition, augmentée, de la *Bergerie* : Belleau semble surtout guidé par le souci de procéder à un regroupement de ses œuvres, sorte d’amorce d’une édition collective que la mort l’empêchera de mener à bien. Le *Chant pastoral pour la paix* ou *l’Ode sur la prise de Calais*, pièces tronquées en 1565, sont restitués dans leur intégralité en 1572. A l’entreprise encomiastique qui consiste à fournir une représentation mythifiée, unifiée et intemporelle d’une dynastie éminente, succède un projet personnel de compilation et de transmission.

¹⁷ M.-M. Fontaine, postface à l’édition de la *Bergerie*, *Œuvres poétiques*, tome II, Paris, Champion, 2001, p. 276.

¹⁸ On les trouve dans le premier tome de l’édition Demerson chez Champion. Il s’agit de *l’Ode présentée à Monseigneur le Duc de Guyse à son retour de Calais* (1558), partiellement réutilisée dans la troisième pièce de la *Bergerie* ; *l’Epithalame sur le mariage de Monseigneur le Duc de Lorraine et de Madame Claude fille du Roy*

modifiée pour permettre à certains vers de prendre place dans le projet encomiastique de 1565. Une coupe décrite dans le *Chant sur la mort de Joachim Du Bellay Angevin* est ainsi isolée de son contexte : mise en gage dans un concours de bergers, elle devient l'œuvre d'un artisan derrière lequel il faut peut-être reconnaître, d'après M.-M. Fontaine, le marquis d'Elbeuf en personne¹⁹. D'autres pièces sont désolidarisées de leur contexte initial et subissent des retouches pour être transposées de manière adéquate dans le cadre spatio-temporel de la *Bergerie* : le *Chant pastoral de la Paix* écrit en 1559²⁰ est déstructuré et réinséré sous forme de morceaux épars à différents endroits du prosimètre. Cette pièce célébrait un traité de paix que les Guises à l'époque avaient vigoureusement désapprouvé ; elle est désormais associée à la déploration des récents conflits civils dans lesquels la famille a été fortement impliquée et éprouvée²¹.

Le prosimètre n'est donc pas un recueil déguisé, mais le redéploiement d'une œuvre hétéroclite au sein d'un projet encomiastique d'envergure nouvelle. Le château familial rend visible l'unité de l'entreprise ; Joinville est « transfiguré pour se constituer en discours signifiant, qui montre dans un parcours imagé la gloire des ducs de Guise, leur rôle politique, en se nourrissant à chaque occasion des événements réels qu'apporte l'histoire, et des éléments de réalité sans lesquels il basculerait dans la fiction totale »²². Belleau enracine sa pastorale dans une demeure aristocratique où se ressaisit l'unité d'une famille ébranlée et démembrée après la mort quasi simultanée des deux frères, le duc de Guise et son cadet homonyme, le chevalier François de Guise. Alors que Ronsard veut inclure celui qu'il loue

(1559) devient la pièce XII. En revanche, l'*Épitaphe de François de Lorraine, duc de Guyse et pair de France* (pièce VII) ainsi que le *Chant d'allégresse sur la naissance de Henry de Lorraine, Marquis du Pont* (pièce XIX) renvoyaient à des événements trop récents et n'avaient pas encore paru en plaquettes : la *Bergerie* est leur première édition.

¹⁹ Dans les *Larmes* écrites un an après pour déplorer la mort de son protecteur, Belleau rend hommage à ses aptitudes dans les travaux manuels : le marquis savait forger, utiliser le tour et travailler le bois.

²⁰ *Œuvres complètes*, tome I, p. 226-228. Les vers 1-12 sont modifiés et augmentés pour décrire, non plus un conflit entre la France et les Espagnols, mais un conflit intérieur. Les v. 13-96 sont ensuite repris sans grand changement, à l'exception des trente-cinq vers que Belleau insère au milieu, en 1565, pour amplifier la déploration de Francin.

²¹ La *Bergerie* possède une dimension consolatoire dont Nathalie Dauvois a montré qu'elle était inhérente, dès l'origine, au genre du prosimètre. Voir *De la Saturia à la Bergerie*, op. cit., p. 43-103, « Prosimètre et allégorie ». (Ce chapitre appartient à la première partie de l'ouvrage, consacrée à l'étude des modèles du prosimètre pastoral, au rang desquels figure la *Philosophiae Consolatio* de Boèce). La visée consolatoire de la *Bergerie* apparaît nettement dans le chant d'allégresse qui célèbre la naissance du duc Henri de Lorraine :

Que les plaintes importunes
Ne travaillent plus nos yeux,
Mais que de joyes communes
S'enflent la terre et les cieux,
Jusques aux larmes roulantes
Et les roches larmoyantes,
De Niobé, au noir courroux (p. 96).

²² J. Rieu, « La *Bergerie* de Remy Belleau : une « fête » poétique à la gloire des Guises », dans le *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris, Champion, 199, p. 256.

dans l'espace propre au poème, Belleau situe les poèmes dans l'espace de celui qu'il loue. Le premier veut produire poétiquement son sujet, le second présente sa poésie comme issue de son objet d'éloge. Dans cette différence, se distinguent d'un côté une grande poésie du *poëin*, de l'autre ce qui est déjà la poésie de d'éloge du XVII^e siècle, une poésie intégrée à un univers curial.

2. La maîtresse des lieux : Antoinette de Bourbon

Dans le dessein encomiastique de la *Bergerie*, la place essentielle revient à l'épouse de Claude de Guise²³. Belleau n'accorde guère d'importance à la figure fondatrice du premier duc et situe l'origine de la lignée dans une femme. Le « miroir idéalisant²⁴ » qu'il présente à ses protecteurs est centré sur une figure de bergère. Cet intérêt pour la duchesse installe l'éloge des Guises sur une scène qui n'est pas historique et relève plutôt d'une liturgie familiale²⁵.

a) *La mater familias*

Antoinette de Bourbon appartient à une famille de princes du sang et c'est grâce à son ascendance que le clan des Guises bénéficie d'une légitimité accrue :

*issue de la grande race de Pan, d'elle sont issus comme d'une source féconde, et d'une franche pépinière, de grands et vertueux bergers, de sages et vertueuses bergères*²⁶ (p. 23-24).

²³ M. M. Fontaine rappelle son rôle de pilier de la famille, avant même la mort de son fils, en particulier grâce à ses qualités de gestionnaire du domaine et des terres familiales. Voir postface p. 214 note 35. Sur Antoinette de Bourbon, voir deux contributions à un même ouvrage, celle de Jessica Munns et Penny Richards, « Antoinette de Bourbon, première duchesse de Guise, et Rémy Belleau : construction d'un tombeau, création d'un mythe » (traduction de S. Délérès), et celle de Camille Grand-Dewyse : « Le triomphe d'une *mater familias* : Antoinette de Bourbon, duchesse de Guise, et une plaque émaillée de Léonard Limosin », *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées par K. Wilson-Chevalier avec la collaboration d'E. Pascal, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

²⁴ L. Giavarini, *op. cit.*, p. 90.

²⁵ Belleau n'exploite donc pas le « capital identitaire » que François de Guise avait toujours su promouvoir en se référant constamment, par exemple, aux croisades et à son glorieux ancêtre Godefroy de Bouillon. Voir Éric Durot, « François de Lorraine (1520-1563) : duc de Guise et nouveau Roi mage », *Histoire, économie & société*, 2008/3, p. 3-16, en particulier p. 11-12. Article disponible en ligne à l'adresse: <http://www.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2008-3-page-3.htm>. Cette ascendance prestigieuse constituait, par exemple, un avantage par rapport à Montmorency qui n'avait pas réussi à se construire une généalogie mythique aussi illustre.

²⁶ A. Jouanna a montré à quel point cette question du sang royal était cruciale pour la famille de Guise et les a constamment placés en concurrence avec les Bourbons qui, eux, étaient des princes de sang. Les détracteurs des Guises ne se privaient pas de rappeler leur éloignement avec le lignage royal, et soulignaient que la famille ne détenait sa puissance que de la faveur du roi, d'où son caractère précaire et soumis à d'éventuelles disgrâces. Leur statut de favoris servit également d'argument au moment de la conjuration d'Amboise pour présenter les Guises comme des usurpateurs du pouvoir royal, s'arrogeant le trône du jeune roi au détriment des princes de sang. « Les Guises et le sang de France » dans *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Actes du Colloque tenu à

Le chiasme, structuré par le participe « issu », insiste sur une continuité étroite avec la maison royale (la « race de Pan »), tandis que l'adjectif « franche » souligne plutôt l'autonomie et la spécificité d'une identité lignagère. Aucun des enfants d'Antoinette n'est individualisé : les désignations indifférenciées de « bergers » et « bergères » détournent l'éloge de sa perspective généalogique pour mettre au premier plan l'exemplarité collective de la famille. Le codage en termes pastoraux présente plusieurs intérêts. D'une part, les images de la source et de la pépinière insistent sur la force vive qui garantit la supériorité naturelle de cette famille. D'autre part, Pan, inventeur de la flûte, emblématise l'inspiration pastorale. Il concerne le poète aussi bien que la fécondité des Guises²⁷. A travers la figure d'Antoinette, Belleau inscrit la famille de ses protecteurs dans l'ordre à la fois naturel et poétique qui est celui de la pastorale.

La première apparition de la duchesse se situe dans la chapelle : Antoinette y rend un hommage quotidien à la mémoire de son mari et de son fils. Le narrateur décrit la scène où, devant le somptueux tombeau du premier duc, entourée de ses suivantes, elle « vers[e] de ses belles et blanches mains du vin, du lait, des lis et des roses » (p. 32). Ce rituel, à coloration païenne, illustre une piété hors du commun, une fidélité conjugale par-delà la mort. La duchesse est montrée comme une Artémise : la « bonne et fidelle compagne » (p. 24) pousse le dévouement jusqu'à se faire représenter de son vivant « en son mort » sur le tombeau où elle reposera aux côtés de son mari. La comparaison avec Artémise n'est pas explicitement formulée mais le mythe était à la mode à cette époque : Catherine de Médicis se l'était approprié parce qu'elle trouvait dans la reine de Carie une « figure de veuve, et de gouvernante légitime, à l'autorité parfaitement reconnue par ses sujets »²⁸. Artémise permettait d'affirmer un rayonnement féminin prenant sa source dans l'absence et le regret du commandement masculin. Le rapprochement entre Antoinette et Artémise est suggéré par la magnificence du tombeau de Claude de Guise. Comme tout mausolée, le monument témoigne

Joinville du 31 mai au 4 juin 1994, Paris, Champion, 1997, p. 23-38. D'autre part, les Guises faisaient souvent figure de « princes étrangers » ; leur naturalisation française est récente puisqu'elle remonte à 1506 avec Claude de Guise. Il est important, dans la perspective encomiastique de Belleau, d'en faire des princes français.

²⁷ Conti, dans sa *Mythologie*, associe la figure de Pan à la nature universelle, ou bien au « naturel soleil » qui équilibre l'univers. *Mythologie, ou Explication des fables, œuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture. Cy-devant traduite par J. de Montlyard*. Paris, Pierre Chevalier, 1627 ([ark:/12148/bpt6k1173801](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:ap:12148-bpt6k1173801)) p. 441. [1^{ère} édition à Venise en 1551].

²⁸ T. Wanegffelen, *Catherine de Médicis. Le pouvoir au féminin*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2005, p. 248-249. En 1562, l'apothicaire Nicolas Houel avait contribué à élaborer ce mythe personnel (qui se construisait contre celui d'une autre veuve beaucoup moins inconsolable, Artémis plutôt qu'Artémise, Diane de Poitiers). Il avait offert à Catherine de Médicis un manuscrit contenant une biographie de la reine de Carie, des sonnets de sa main et cinquante-neuf dessins par Antoine Caron, cartons préparatoires pour une série de tentures intitulée *L'Histoire de la royne Arthemise*. L'ensemble n'hésitait pas à remanier l'histoire légendaire de la reine orientale pour la faire coïncider très exactement avec la vie de Catherine. En particulier, Nicolas Houel avait inventé un fils à Mausole et Artémise, le jeune Lygdamis.

autant de la grandeur du défunt que de la vertu de son épouse. Sa description est d'ailleurs suspendue par une parenthèse encomiastique entièrement consacrée à la duchesse,

le bon heur, et la faveur du pays, l'exemple et le patron de charité et de douceur, le sacraire de bonté, la grandeur et conservation des siens, et l'unique secours des pauvres (p. 24).

Plus loin, le maître d'hôtel présente celle-ci comme un modèle de vertu,

venerable dame [...] donnant exemple de fait et de parole à toutes les dames vertueuses qui furent et qui seront jamais de *se façonner à son mirouer* et de vivre chastement et heureusement. (p. 33-34).

Parangon des vertus chrétiennes, elle est ainsi légitimée à exercer l'autorité à la place de son mari et à conserver à la famille son éminente position dans le royaume. Le clan de Guise, décimé, conserve en la personne de la duchesse une solide assise morale.

b) *La princesse et sa cour.*

Toute une micro-société gravite autour de la maîtresse des lieux. Le narrateur vante « la libéralité de cette bonne maistresse » qui fait servir tous les jours des repas « de toutes sortes de viandes, et de toutes sortes de fruits, selon la saison » (p. 32). Antoinette règle le protocole et les horaires du palais. Chaque journée se déroule selon le même rythme. Tout commence par un moment de dévotion chrétienne :

j'aperçoy une troupe de bergeres de bonne grace, qui venoient donner le bon jour à leur maistresse, pour luy faire compagnie à visiter une chapelle et là faire leurs prieres. (p. 23)

La cérémonie matinale est suivie d'un premier repas²⁹. Après le dîner (c'est-à-dire le déjeuner), pris séparément de la maîtresse, les suivantes retournent auprès de la duchesse dans sa chambre : « Et parce que l'heure s'aprochoit d'aller trouver leur maistresse elles se levent de table et se retirent en la chambre faisant une grande reverence l'une apres l'autre » (p. 37). Pendant le moment passé dans le parc, une bergère rappelle : « il nous faut ménager le tems, vous sçavez l'heure qu'il nous faut retourner » (p. 78). L'organisation du souper est ensuite scrupuleusement respectée :

Pendant ces discours cinq heures sonnent, retournent au chasteau le plus legerement qu'elles peurent, entrent dans la salle, font deux grandes reverances, lavent leurs mains, se mettent à table pour souper. (p. 90)

Toutes ces précisions sont inattendues dans une pastorale ; le modèle dont s'inspire Belleau, l'*Arcadie* de Sannazar se caractérise justement par « l'indétermination délibérée des

²⁹ « Les prieres finies en la chapelle, cette venerable dame [...] remaine justement à neuf heures sa troupe en sa chambre, lave ses mains, se met à table, ces bergeres rentrent en la salle où elles ont de coustume de faire leur ordinaire et y paroissent sans plus au disner et au souper, l'un et l'autre repas se trouvant dressé à neuf heures du matin, et cinq du soir sans jamais y faire faute » (p. 32)

indications temporelles³⁰ ». L'ensemble de ces détails pratiques justifient l'analyse de M.-M. Fontaine selon laquelle

c'est à l'élaboration d'une petite cour et de ses règles que la *Bergerie* semble avoir été destinée. Dans une période où s'est développé le cérémonial de la cour française, [...] les Valois ont peu à peu élaboré un système reconnaissable qu'Henri III plus que tout autre cherchera à codifier par écrit, et qui culminera seulement sous Louis XIV. A Joinville, il s'est agi pareillement de régler le lever, les apparitions, les repas, les occupations et les promenades, l'heure de se retirer, mais aussi les gestes de politesse : saluts, divertissements, etc, et les cérémonies³¹.

La *Bergerie* est un espace de cour, extrêmement ritualisé, centré sur la personne de la duchesse qui dispense autour d'elle ses bienfaits et sa sagesse³². La ritualité définit le monde pastoral autant que le monde curial : il s'agit d'affirmer la cohérence d'une société réglée et unifiée par un certain nombre de principes qui l'inspirent. Chez Ronsard, la cérémonie des bergers renvoyait à une liturgie monarchique qui devait fédérer toute l'aristocratie du royaume. Belleau met en scène une liturgie privée.

Antoinette, en plus d'instaurer des usages précis, veille à l'éducation des demoiselles qui l'entourent, ce qui contribue à faire de sa cour un endroit remarquable par ses mœurs irréprochables. En s'occupant des mariages de ses bergères³³, la duchesse prépare leur entrée dans le monde. Belleau nous la montre comme l'héritière de Louise de Savoie telle que Marot lui rend hommage dans une églogue funèbre en 1531³⁴. Le berger Colin y explique que plus d'un pasteur a souhaité placer sa fille dans la maison de la « Mere au grand Berger » ; il dépeint Louise entourée de ses jeunes filles, leur apprenant la vertu par l'exercice d'activités de couture et de botanique :

Aucunesfois Loyse s'advisoit
Les faire seoir toutes soubz un grand Orme
Et elle estant au milieu, leur disoit
Filles, il faut que d'un point vous informe.
Ce n'est pas tout, qu'avoir plaisante forme
Bordes, troupeau, riche Père, et puissant,
Il fault prévoir, que vice ne difforme
Par long repos vostre aage fleurissant.
Oysiveté n'allez point nourissant

³⁰ L. Monga, *Le genre pastoral au XVI^e siècle : Sannazar et Belleau*, Paris, Editions Universitaires, 1974.

³¹ Postface p. 218-219.

³² D'après M. -M. Fontaine, non seulement la duchesse douairière se chargeait en grande partie d'élever à Joinville ses petits-enfants, mais elle « accueillait également des jeunes filles de familles proches de la clientèle des Guise » (Postface p. 211). M.-M. Fontaine souligne aussi (p. 209) qu'en 1564, c'était « une petite cour repliée sur elle-même, pleine d'enfants et essentiellement féminine ».

³³ Voir p. 90 : la bergère courtisée par un berger décline ses avances au motif suivant : « je suis sous la puissance d'un pere, sous la rigueur d'une mere, et en garde d'une venerable maistresse ».

³⁴ Voir Bénédicte Boudou, « Poétique de l'églogue chez Marot », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 1987, vol. 5, p. 79-93.

Car elle est pire, entre jeunes Bergeres
 Qu'entre Brebis ce grand Loup ravissant
 Qui vient au soir tousjours en ces Fougères.
 A travailler soyez donques legeres.
 [...]
 Et à son dict travailloyent pastourelles :
 L'une plantoit herbes en un Verger :
 L'autre paissoit Colombz et Tourterelles.
 L'autre à l'aiguille ouvroit choses nouvelles :
 L'autre, en apres, faisoit Chapeaux de fleurs :
 Or maintenant ne font plus rien les belles
 Sinon ruyseaux, de larmes et de pleurs.
 Converti ont leurs danses en douleur³⁵.

Le tableau de ces jeunes filles s'adonnant à différents ouvrages propres aux dames, environnées de colombes et tourterelles, est proche de celui où Belleau observe les suivantes d'Antoinette qui s'activent dans la volière, au milieu des oiseaux qui vont et viennent :

Or en cette chambre, mais plutost printems perpetuel, la paresse engourdie, ny l'oisiveté n'y habitent jamais : car ces bergeres y travaillent sans cesse, l'une apres le labeur industrieux de quelque gentil ouvrage de broderie, l'autre apres un lassiss de fil retors, ou de fil de soye de couleur, à grosses mailles et mailles menues. [...] Entre autres y en avoit une qui faisoit un bouquet de marjolaine, de roses, de girouflee, de serpolet, et de pouliot. (p. 57)

Comme dans le texte de Marot, la description des demoiselles et de leurs sages occupations a pour décor un *locus amoenus*, verger ou volière. Cette cour où se cultivent la vertu autant que le plaisir est inscrite dans une temporalité immobile et stable, marquée par un imparfait itératif ou un présent de description. L'érotisation des bergères, esquissée chez Marot (qui se contente d'employer le substantif « les belles »), est accentuée chez Belleau par la présence du narrateur « invité » : son insistance sur la richesse des étoffes, la variété des fleurs odorantes, le chatolement des couleurs, et la séduction des bergères souligne l'attrait de cette cour pour le visiteur extérieur. A Joinville, l'atelier de vertu est aussi un lieu dédié au plaisir des sens.

Belleau associe le monde pastoral à un espace féminin idéalisé, dominé par le magistère moral d'une princesse. Il va très loin dans l'idéalisation de la cour d'Antoinette de Bourbon. Comme le souligne M. Jeanneret, « [...] dans l'atmosphère de merveilleux où [le poète] se situe, la femme ne peut être que le type de la beauté éternelle, le modèle idéal et fictif par excellence³⁶ ». Les bergères, qui surgissent d'abord inopinément devant le narrateur (« Je n'eus pas si tos levé l'œil que j'aperçoy une troupe de bergeres de bonne grace » p. 23),

³⁵ « Eglogue sur le trespas de Ma Dame Loyse de Savoye, mere du Roy François, premier de ce nom. En laquelle Eglogue sont introduictz deux Pasteurs. Colin d'Anjou, et Thenot de Poictou », dans *Œuvres complètes*, éd. F. Rigolot, Paris, GF, 2007, t. 1 p. 204-212.

³⁶ M. Jeanneret, « Les œuvres d'art dans la *Bergerie* de Belleau », *RHLF*, 1970, n° 1, p. 1-13

ne cessent de se confondre ensuite avec les nymphes représentées par le second degré de l'art. Par exemple, elles semblent s'intégrer à l'une des tapisseries de la chambre d'Antoinette :

elles se levent de table et se retirent en la chambre en faisant une grande reverence l'une après l'autre, puis soudain je les vy toutes en un troupeau se ralier en un canton dérobé dedans l'épaisseur de la muraille qui sert de croisee à cette chambre, qui est tapissée d'une tapisserie faite et tissées de la main de ces filles. D'un costé, c'estoient troupeaux de brebis camusettes [...]. (p. 37)³⁷

Entre les personnages fictifs des œuvres d'art et les suivantes d'Antoinette de Guise, l'homogénéité est parfaite. D'ailleurs, le narrateur s'amuse à jouer sur l'ambiguïté ainsi générée :

Pres de cette dance y avoit d'autres bergeres assises, les unes faisoient du ruban, autres des chapeaux de fleurs, si bien relevees de couleur et *si bien contrefaites* qu'il n'entroit homme en cette chambre tant bien avisé qu'il fust, qui ne s'aprochast pour les fleurir. (p. 43)

Il précise également, tant la confusion est constante, que les oiseaux de la volière d'Antoinette sont « non pas peints ou contrefaits, mais vivans et branlant l'aëlle » (p. 56). Plus loin, continuant à brouiller les limites entre les différents niveaux fictionnels, les bergères se déguisent pour incarner les trois Grâces de la mascarade dédiée à la naissance du duc de Lorraine. Ces trois divinités elles-mêmes dupliquent les nymphes de la Meuse et de la Seine brodées sur la tapisserie nuptiale. Celles-ci, en invoquant la présence d'Hymen au crépuscule, ne font qu'annoncer les nymphes de la Marne qui, à la fin de la journée, révèlent leur perfection à la faveur d'une chorégraphie nocturne. Joinville est un lieu parcouru de silhouettes féminines qui ne cessent d'apparaître et disparaître au fil du texte. Leur aura surnaturelle est de l'ordre de l'éclat voluptueux qui rehausse les nudités allégoriques dans les peintures renaissantes : elle appelle une contemplation à la fois intellectuelle et sensuelle.

Tous ces corps correspondent au même canon de beauté, synthétisé dans des vers calqués sur l'élégie ronsardienne « A Janet » dont on retrouve les caractéristiques disséminées dans plusieurs sonnets ou descriptions en prose. Chaque fois, la séduction des formes va de pair avec un accessoire vestimentaire qui les dérobe partiellement (ceinture, voile, cotillon), dans une dialectique du désir qui concerne aussi bien les bergères déguisées en Grâces³⁸, que

³⁷ Dans ce « passage » (qui est à la fois moment de transition dans le texte et passage dérobé dans le palais), « Tout se passe comme si les bergères pénétraient dans la tapisserie, qu'elles ont d'ailleurs tissée elles-mêmes, et s'intégraient à la scène pastorale qui s'y trouve représentée. [...] L'univers narratif et l'univers plastique brouillent leurs frontières ». (M. Jeanneret, art. cit. p. 8).

³⁸ Toutes trois s'abillent comme les trois Grâces, non pas nues comme les ont peintes et gravees la plus part des anciens, mais vestues d'un habit de satin blanc à grande broderie de canettes d'argent, et argent trait, ceintes justement sous l'enflure soupirante de leur tetin d'une ceinture large et bouclée sur le coté, un acoustrement de teste gentil et prouement inventé (p. 92)

les nymphes de la Marne³⁹ ; elle présidait déjà en 1561 à la représentation de l'Innocence et de la Vérité⁴⁰. Cette féminité idéale était au cœur des multiples recueils d' « Amours » de la décennie passée ; Belleau la remet à l'honneur dans sa *Bergerie*, sans chercher à la rapporter à un prénom ni à un face-à-face exclusif entre le poète et son élue. Il consent à sa démultiplication, qui rehausse d'une aura féérique la petite cour rassemblée autour d'Antoinette de Bourbon.

Cette beauté qui circule des bergères aux tapisseries, qui passe des suivantes d'Antoinette aux objets d'art, constitue le principe unifiant du lieu et, à ce titre, elle a une vertu politique : l'attrait des corps gracieux qui animent la *Bergerie* de leur présence insaisissable et mouvante met en valeur l'esprit de raffinement et de culture que Belleau refuse de voir anéantis par les désordres de l'histoire. La *Bergerie* ne se limite pas à un éloge de circonstance pour la famille de Guise. Le prosimètre fait vivre un espace curial où vertu et *venustà* sont les maîtres-mots, où la recherche d'élégance et de grâce trouve son expression dans la représentation des bergères, où la sociabilité se formule en termes sérieux mais se déroule dans une atmosphère de légèreté enjouée. Centré sur Antoinette, modèle d'autorité vertueuse, Joinville apparaît comme une parfaite cour des Dames, sorte de Thélème féminine, îlot fortuné au cœur des troubles, où se réaffirme et se réinvente le projet culturel et poétique de la Pléiade.

3. Joinville, lieu préservé

Le texte de Belleau est constamment dans un entre-deux entre réel et idéalisation. Le narrateur fait en sorte que tout lecteur reconnaisse Joinville et sa cour, mais ne donne jamais de nom et représente les habitants du château sous les traits idéaux de bergers purs et policés, sans

³⁹ Elles montraient l'une à l'autre en toute privauté (car elles ne me pouvoient apercevoir) leurs gorges, leurs greves et leurs seins. [...] Toutes étoient en cottillon, l'une le portant jaune, l'autre vert, l'autre d'escarlatin violet tissus en broderie de leurs chiffres et divises. Elles avoient les pieds nus sans chaussure découvrant quelquefois en dansant un talon qui ressembloit mieux une rose attachée contre la base d'une colonne que c'étoit, quelquefois montraient une greve longue et droite semblable à deux colonnettes d'albatre [...] » (p. 120-121)

⁴⁰ L'Innocence surgit des eaux à la manière de Vénus avant de faire entendre sa plainte, « A demi-corps sur les flots paroissant, / Ainsi qu'au Ciel paroissoit le Croissant, / Qui frizotoit d'une main longue et belle / De ses cheveux une blonde cordelle / A filons d'or vaguement espandus » (« Innocence prisonnière », v. 11-16). Triomphante sur son char, l'Innocence apparaît ensuite dans une « robe ondoiyante / A longs replis, que les humbles zephyrs / Enfloyent au vent de leurs tendres souspirs ». Elle ressemble à « Venus la belle / Quand par le Ciel en sa coche immortelle / Se fait rouler [...] » (« Innocence triomphante », v. 30-38). L'image de Vénus sur son char est également décrite dans l'épithalame de 1559 que Belleau insère dans la *Bergerie* (p. 45, v. 17-24). Enfin, la Vérité se présente ainsi aux yeux du berger « D'un long habit elle estoit revestüe / Blanc comme neige encore non batue / [...] / une large ceinture / Serroit ses flancs : bref sans voile, et sans fard / Une beauté sous un chaste regard » (« Vérité fugitive », *op. cit.*, v. 9-16).

jamais chercher à les singulariser. L'édition de la *Bergerie* chez Champion est précédée d'une préface de G. Demerson et se prolonge par une postface de M.-M. Fontaine. Le premier propose une lecture qu'on pourrait qualifier de structurale : cette pastorale est un objet strictement littéraire, un système clos sur lui-même, une « collection maniériste » (p. XXXVI), « un rêve esthétique de volupté calme » (p. XLVIII) ; au contraire, M.-M. Fontaine développe une lecture référentielle, abondamment documentée pour décoder chaque élément en fonction de la réalité historique dont Belleau a été le témoin⁴¹. Ces divergences témoignent de l'ambivalence fondamentale de ce texte qui est peut-être, en définitive, inhérente à toute pastorale. Telle est la proposition de J. Blanchard : constatant que la pastorale n'est pas un genre littéraire (on ne peut en dégager des constantes ni en exposer une typologie), il propose néanmoins comme possible critère définitoire une tension entre l'idéal et le réel. Il insiste sur le fait que « la pastorale n'entretient pas avec le réel un rapport d'équivalence [...]. Cette discontinuité radicale interdit à jamais de réduire la tension qui les oppose et qui est indéfiniment reconduite⁴² ». Une pastorale n'est pas un simple *travestissement* du réel : chaque œuvre relevant d'une inspiration bucolique trouve son point de départ dans un *écart* et le décline ensuite selon des modalités spécifiques. Le fonctionnement de la *Bergerie* se joue dans cet écart. Le prosimètre développe un parcours rêvé dans un château transfiguré par une recherche esthétique, et en cela la lecture de G. Demerson, attentive aux effets de construction, de symétrie et de cohérence d'un texte disparate, trouve sa légitimité. Mais ce parcours ne prend véritablement sa valeur que parce qu'il accuse un décalage avec la réalité historique du moment, et en ce sens les éclairages de M. -M. Fontaine sont précieux, car c'est bien par rapport à la situation précise des Guises dans le royaume en 1565 qu'écrit Belleau.

La *Bergerie* est fondée sur une tension entre un espace idéalisé (Joinville) et un espace soumis à une crise historique (la France, dont la situation dramatique est rappelée sur les tableaux de la galerie, à l'orée du texte et au seuil du palais), entre la représentation d'un lieu exemplaire et le discrédit jeté sur la réalité qui l'entoure. Le travail sur ce contraste apparaît nettement lorsqu'on observe le travail de sélection qu'opère Belleau dans ses œuvres antérieures pour élaborer les premières séquences de la *Bergerie*. De son *Chant pastoral* de 1559, il détache deux moments. Le premier, les plaintes des poètes Thoinet et Bellin, est repris pour gloser le premier tableau de la galerie où deux bergers, rebaptisés Francin et

⁴¹ Elle cherche ainsi à identifier des objets réels à la source des descriptions de Belleau, et fournit des renseignements très précis sur Antoinette et sa cour après la paix d'Amboise.

⁴² J. Blanchard p. 11.

Charlot, déplorent le désastre de la première guerre civile (p. 7-13). Une deuxième partie, consacrée à l'évocation nostalgique de « l'amoureuse saison » par Bellin⁴³, est employée un peu plus loin, à titre d'inscription versifiée sur un arbre pour rehausser la description en prose de la campagne riante autour du château (p. 21). Dans ce passage, l'anaphore qui, en 1559, soutenait une topique printanière propre au lyrisme pastoral (« Voy ces prés non foulez... Voy le tendre bourgeon...Voi les boutons éclos ») prend une valeur déictique pour désigner un lieu « réel » et identifiable. Appliquée à Joinville et détachée de son contexte élégiaque, cette description fait du fief des Guises l'exacte antithèse du paysage de désolation, sinistré par la guerre, figurant sur le premier tableau de la galerie. En 1559, les deux passages du *Chant* s'articulaient dans une sorte de dialectique : à une temporalité historique et malheureuse (la guerre) succédait une temporalité mythique et heureuse (un printemps perpétuel) avec laquelle l'histoire allait à nouveau pouvoir coïncider grâce à la paix. Dans la *Bergerie*, ces deux passages sont directement confrontés, dans un moment présent unique, pour mettre en avant l'opposition de deux espaces.

Le paysage printanier qui entoure Joinville est mis en abyme dans une vaste série de tentures qui, à l'intérieur du château, prolonge l'image idyllique d'un domaine florissant. Des scènes pastorales de moissons et de vendanges déclinent les charmes du lieu au gré des différentes saisons. Toutes ces *ekphraseis* sont structurées par des énumérations qui isolent des petits groupes disséminés dans le paysage (« les uns...les autres...autres...autres »), personnages affairés à diverses tâches ou animaux paissant paisiblement. De cette variété découle une impression d'abondance et d'organisation harmonieuse des travaux champêtres, de diversité dans l'unité, en tout point opposée à l'évocation par Charlot et Francin de la France en guerre :

Aussi ne voy tu pas, que depuis que la France
Couve dedans son sein, le meurtre et la vengeance,
 La France ensorcelee, et surprise d'erreur,
 De guerre, de famine, et de peste, et de peur
 [...]
 Est maintenant sterile, au lieu d'estre feconde ?
 Et comme maugré soy, dépite elle produit
 Par colere, et dedain, son herbage et son fruit ? (p. 8 v. 13-20).

Cette allégorie monstrueuse de la France qui « couve dedans son sein le meurtre et la vengeance » a pour exact contrepoint une allégorie mignarde de l'Amour « couvant » ses *putti* ailés employée pour orner la description de la volière d'Antoinette. Dans cette pièce, on voit des oiseaux

⁴³ *Œuvres complètes*, tome I, p. 229, v. 105-122.

emporter soigneusement dans leur petit bec crochu les cheveux perdus et tombez du chef de ces bergères, pour bâtir et façonner leurs nids, où ils pondent et couvent leurs œufs et nourrissent leurs petits. *Et croy que c'est là qu'Amour couve ses amoureux* changez et transformez en ces petits oisillons, compagnons du labeur de ces bergères et fidèles secrétaires de leur plus secrètes pensées.

D'une allégorie à l'autre s'effectue un trajet des enfers au lieu édénique, de l'horreur à la fioriture. La volière n'est pas simplement un décor aristocratique. Cette variation sur le lieu pastoral, où la nature investit une pièce de la résidence, où bergères et oiseaux vivent en osmose, où le nid des seconds est l'agrément des premières, fonctionne comme le paradigme d'un univers heureux à mettre en regard avec l'image opposée de la France comme lieu dévasté par la guerre, réceptacle de tous les maux. Lieu métonymique de Joinville, la volière lui confère toutes les valeurs du *locus amoenus*, tel que Belleau décrivait déjà, en 1561, le « lieu doucement tempéré » où la Vérité pouvait se reposer en toute sérénité (« Vérité fugitive » v. 64). Ce lieu sacralisé (« car l'honneur de ce lieu / Etoit vrayment la demeure d'un Dieu » v. 48-49) annonçait la volière d'Antoinette par la présence d'oiseaux :

Là les Zephyrs de leurs souefves aleines
Vont embasant la fraîcheur de ces plaines
Branlant par l'air leurs petits aillérons (v. 33-35)
Là on entend le celeste ramage
Des oysillons, volans par le fueillage
Des laurier verds en couronnes plantez,
Et des peupliers, aux cheveux argentez (v. 49-52)

Le lieu allégorique a trouvé un référent dans la réalité de Joinville. Alors que dans la *Bergerie* de Ronsard, le référent du lieu scénique demeurait vague, abstrait, extensible (une grotte, Fontainebleau, la cour, le royaume), Belleau investit un endroit réel de caractéristiques idéales, définies par contraste avec la réalité historique. Le désastre est déploré mais demeure extérieur à la réalité quotidienne du château, circonscrit dans les limites d'un tableau. Joinville devient ainsi ce que Michel Foucault, dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres »⁴⁴, appelle une hétérotopie, c'est-à-dire une utopie localisable, un espace concret mais entièrement configuré par des représentations imaginaires.

Joinville fait l'objet, au début de la *Bergerie*, d'une description détaillée caractérisée par une abondance du lexique architectural certainement emprunté au *Songe de Poliphile*, et plus largement aux travaux de traduction de Jean Martin. Le modèle architectural est typique de la construction utopique, comme à Thélème. Les descriptions sont suffisamment précises pour laisser reconnaître le château d'En-haut, ancienne forteresse médiévale reconfigurée en demeure luxueuse par Claude de Guise : sa situation topographique, l'architecture de la

⁴⁴ *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », p. 752-762, Paris, Gallimard, NRF, 1994.

façade et l'agencement intérieur sont clairement restitués (p. 6). Le palais décrit par Belleau n'est donc pas une utopie, puisqu'il existe. Il n'en est pas moins une enclave, juchée sur une « croupe de montagne moyennement haute, toutesfois d'assez difficile accès » (p. 6). Joinville vérifie ce principe selon lequel, d'après Foucault, « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. » La terrasse surélevée, puis la galerie par laquelle le narrateur commence sa visite, tiennent lieu de sas qui filtre l'accès au château⁴⁵. D'autre part, Foucault fait remarquer qu'une hétérotopie réunit dans un seul espace plusieurs lieux qui, dans l'espace ordinaire, sont nettement séparés. Il prend l'exemple du jardin persan, microcosme « où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique ». Dans le château décrit par le narrateur de la *Bergerie*, coexistent étroitement un espace sacré, la chapelle, un espace profane, le réfectoire ; un lieu de silence statique, le tombeau, et un lieu d'animation joviale, la volière ; un lieu intérieur, le château, et des lieux extérieurs, le bourg et la forêt. En plus d'être parfaitement heureux, Joinville est montré comme un espace totalisateur.

Enfin, conformément à la description élaborée par Foucault, l'hétérotopie joinvillienne est articulée à une hétérochronie. Le rappel des heures qui rythment la journée souligne ainsi, autant que le protocole précis qui règle la vie de cour, la bulle temporelle que constitue Joinville. L'aube qui se lève sur le château dans les premières lignes désigne symboliquement le domaine comme le lieu d'un renouveau et place le texte sous le signe d'un commencement généralisé. L'aurore est redoublée par l'entrée du narrateur à Joinville, la description d'un printemps et d'une nature bourgeonnante (p. 20-21), le rituel du bonjour des bergères à Antoinette (p. 23) : « Ainsi le matin inaugure un temps non seulement cosmique, mais social et religieux ; le jour qui naît éclaire un monde renouvelé⁴⁶ ». A ce soleil inaugural répond la Lune qui, à la fin du texte, éclaire une danse des nymphes sur les bords de Marne⁴⁷. La

⁴⁵ Sur le rôle de la galerie dans l'architecture de la Renaissance, voir Jean Guillaume, « La galerie : place et fonction », *Revue de l'art*, n° 102, 1994, p. 32 sq.

⁴⁶ G. Demerson, « Remy Belleau et la naissance du monde », dans *La Naissance du monde et l'invention du poème. Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Yvonne Bellenger*, textes réunis et édités par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 1998, p. 193.

⁴⁷ Le même procédé fédérait déjà le diptyque de « L'innocence prisonnière » et de « L'innocence triomphante ». La première allégorie, de tonalité élégiaque, fait entendre les plaintes de la déesse dans un contexte vespéral (« Il faisoit tard, et ja la nuit muette / Alloit couvrant sous son aille brunette, / D'un voile obscur, la pointe des rochers, / Ja sur la mer les timides Nochers / Avoyent dressé le timon et les voilles / A la faveur du Ciel et des estoilles / Qui trembloient sur le coulant de l'eau, / Au lustre d'or d'un beau Croissant nouveau », v. 1-8). Au contraire, la seconde allégorie, célébrant un retour à l'ordre, s'ouvre sur une aurore triomphale (« Ja dans le Ciel la belle Aube doree / Pousoit le jour de sa couche pourree, / Et du Soleil les coursiers attelz / Aux deux limons, par les champs estoilez, / Au grand galop, commençoient leur carriere:/ Et le sommeil sur ma lasse paupiere / Couvoit moiteux, tenant mes yeux estraints / De son lien, sous ses ailles contraints » v. 1-8). Le cycle

torpeur délicate dans laquelle sombre le narrateur comblé par ce spectacle, est une invitation à se reporter à l'aube pastorale de l'incipit, déjà placé sous le signe d'une « subornation des sens⁴⁸ ». Le lieu pastoral prend l'aspect évanescent d'une vision intérieure, d'une construction idéale. Belleau y projette ses aspirations de poète humaniste dans un contexte incertain qui leur donne une acuité supplémentaire. Le déroulement de la *Bergerie*, qui se joue entre l'aube solaire et la lumière dorée du crépuscule, contribue à inscrire le texte dans une temporalité symbolique, proche de celle du songe.

En tant qu'hétérotopie, la bergerie de Joinville se rapproche du jardin et de la cité idéale que Bernard Palissy décrit en 1563 dans la *Recepte véritable*, utopie certes non encore localisable mais décrite comme techniquement réalisable :

Puisque nous sommes sur les propos des honnêtes délices et plaisirs, je te puis assurer qu'il y a plusieurs jours que j'ai commencé à tracasser d'un côté et d'autre, pour trouver quelque lieu montueux, propre et convenable pour édifier un jardin pour me retirer et recréer mon esprit en temps de divorces, pestes, épidémies et autres tribulations, desquelles nous sommes à ce jourd'hui grandement troublés⁴⁹.

Le contexte est proche de celui de la *Bergerie* : la fin de la première guerre civile s'accompagne d'une forme de scepticisme après la signature de la paix d'Amboise. Dans un dessein religieux et polémique, Palissy conçoit son jardin comme un refuge, un lieu d'exil pour les protestants confrontés aux catholiques intransigeants. A l'intérieur du royaume, le jardin est à la fois l'antithèse idyllique de la France dévastée par la violence, et une enclave réservée à une partie de la population, où les réformés pourront pratiquer librement leur religion à l'abri des « pervers et iniques, simoniaques, avaricieux, et toute espèce de gens méchants » (p. 69). Outre le jardin, l'hétérotopie de Palissy comporte une ville forte imprenable (ses rues disposées en forme de spirale), et un palais qui est en fait une maison forte où se réfugier. Le jardin apporte à l'ensemble un lieu de retraite et de récréation.

L'auteur de la *Recepte* entend fournir à ses réfugiés un manuel adapté à une « sainte délectation et honnête occupation de corps et d'esprit⁵⁰ », c'est-à-dire l'agriculture et l'exploitation raisonnée des ressources de la nature. Cette dimension pratique est très éloignée de la dimension esthétisante de la *Bergerie* mais le jardin édénique de Palissy et le palais idyllique de Belleau se rejoignent dans l'intérêt accordé à de simples activités montrées

du jour et de la nuit marque l'articulation profonde de ces deux pièces allégoriques et souligne la cohérence qui les donne à lire comme une même parabole sur justice de Dieu.

⁴⁸ Au début de la *Bergerie*, le narrateur s'éveille dans un lieu où « l'honneur et la vertu, les amours et les graces, avoient deliberé de suborner [s]es sens, enyvrer [s]a raison, et peu à peu [lui] dérober l'ame, [lui] faisant perdre le sentiment, fust de l'œil, de l'ouye, du sentir, du gouter et du toucher »

⁴⁹ B. Palissy, *Recette véritable* (1563), Edition de F. Lestringant, Paris, Macula, 1996, p. 67.

⁵⁰ B. Palissy, *op. cit.*, p. 68.

comme artisanales. Quand les habitants du jardin de Palissy cultivent la terre pour mieux adorer son Créateur, les bergers de Belleau chantent, brodent, tissent, jouent des mascarades, créent des objets d'art. Inscrites dans une expérience sensorielle et immanente, ces activités sont pourtant reliées à une forme de spiritualité qui se formule dans des termes différents : la parole de l'Évangile dans un cas, la beauté de l'art dans l'autre. Dans un contexte similaire où l'histoire apparaît comme le règne de la folie et où s'impose la recherche d'une sagesse, la *Bergerie* attribuée à la poésie et aux arts une action bienfaisante équivalente à celle de l'agriculture : c'est une occupation qui restitue aux hommes leur dignité et les éloigne des vices. Si la bergerie de Joinville est placée sous le signe de la *venustà*, le jardin de Palissy est dédié à la Sagesse. Le pavillon central affiche une inscription : « Malédiction à ceux qui rejettent Sapience »⁵¹.

La différence essentielle entre l'hétérotopie de Palissy et celle de Belleau est bien sûr celle du sacré et du profane : là où Joinville, malgré sa chapelle, est une demeure aristocratique, un lieu mondain, Palissy conçoit son jardin comme la réalisation du paysage célébré dans le psaume 104. Il identifie l'ordre de son jardin à celui chanté de David, c'est-à-dire à un abrégé de la Création⁵². Mais les deux font l'objet d'une sanctuarisation, qui les fait passer du statut de refuge à celui d'espace symbolique. Significativement, Belleau et Palissy usent d'un motif poétique très proche pour créer la démarcation entre leur espace autre et l'espace ordinaire qui l'environne : il s'agit de l'effet envoûtant d'un chœur de vierges. Son idée, explique Palissy, est née d'un chant angélique inopinément entendu sur les bords de la Charente :

Quelques jours après que les émotions et guerres civiles furent apaisées et qu'il eut plu à Dieu nous envoyer sa paix, j'étais un jour me promenant le long de la prairie de cette ville de Saintes, pres du fleuve de Charente, et ainsi que je contemplais les horribles dangers desquels Dieu m'avait garanti au temps des tumultes et horribles troubles passés, j'ouïs la voix de certaines vierges, qui étaient assises sous certaines aubarées et chantaient le psaume cent-quatrième. Et parce que leur voix était douce et bien accordante, cela me fit oublier mes premières pensées, et m'étant arrêté pour écouter ledit psaume, je laissai le plaisir des voix, et entrai en contemplation sur le sens dudit psaume, et ayant noté les points d'icelui, je fus tout confus en admiration sur la sagesse du prophète royal⁵³.

⁵¹ Voir A-M. Lecoq, « Le jardin de la Sagesse de Bernard Palissy », dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, éd. M. Mosser et G. Teyssot, Paris, Flammarion, 1991, p. 65-76.

⁵² Voir D. Duport, *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002 p. 63 sq. La recherche naturaliste sert une célébration, mais religieuse : « L'imitation est chez lui adoration » (p. 77)

⁵³ B. Palissy, *Recette véritable*, édition de F. Lestringant, Paris, Macula, 1996, p. 67-68.

C'est un décor très proche qui, chez Belleau et Palissy, constitue le « théâtre de l'illumination intérieure⁵⁴ ». L'apparition au crépuscule d'une troupe de nymphes, mi-naïades, mi-sirènes, ponctue la journée à Joinville d'un chant incomparable qui subsume toutes les beautés imaginables. Une anaphore rythmée par « J'ay ouy » énumère les plus belles mélodies qu'a pu connaître le narrateur, pour aboutir à cette conclusion : « mais pour dire la vérité, cette voix estoit tout autre chose ». La disparition des nymphes dans le fleuve dont elles ont émergé ne dissipe pas la vision⁵⁵. Au contraire, il y a là un mystère qui se prolonge et introduit le narrateur, dans un état de ravissement quasi extatique, à la remémoration onirique de sa visite au château⁵⁶ :

Enyvré de tant de plaisirs, environ les dix heures je me retire en ma chambre pour prendre mon repos. [...] Si tost que le sommeil eust couvert de ses aelles humides la lasse et paresseuse paupiere de mes yeux, l'ancharteresse et charmeresse mémoire de ce que j'avois veu & entendu ce beau jour, acompagné d'Amour, de plaisir et possible de quelque passion, tous ensemble viennent suborner mes sens [...] Non seulement il me sembloit voir ce que j'avois veu, ouir ce que j'avois ouy, entendre ce que j'avois entendu, admirer ce que j'avois admiré, mais je pensois veritablement avoir cet heur que de continuer le plaisir de ce beau jour. (p. 125)

Le chœur envoûtant des nymphes de la Marne engage la lecture de la *Bergerie* dans un processus circulaire de perpétuelle réitération. Les charmes idylliques d'un lieu pastoral – Joinville et les abords de la Marne, les rives de la Charente dans les environs de Saintes – résonnent d'un chant qui devient le point de départ d'un éblouissement, de la vision extatique d'un lieu idéal qui conjure les troubles.

La quasi concomitance qui rapproche la parution de la *Recepte* et de la *Bergerie* attire l'attention sur les deux versions, l'une protestante, l'autre humaniste et profane, d'un lieu où échapper à la violence et dépasser les conflits. En définitive, la différence essentielle entre Belleau et Palissy se joue moins sur un plan religieux que politique : Palissy conçoit son jardin comme un lieu séparé, un lieu de sécession, quand Belleau conçoit Joinville comme un lieu propice à la restauration d'une *vita civile* grâce aux vertus réconciliatrices de la poésie et de l'art.

⁵⁴ F. Lestringant, Préface à la *Recette véritable*, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁵ Contrairement au dénouement de la *Prosphonématique* de Du Bellay où, dans une scène assez proche, après avoir dévoilé au roi son avenir, la nymphe de la Seine plonge et disparaît.

⁵⁶ La *Recepte* présente ce même redoublement onirique de la visite dans le sommeil. Voir par exemple p. 174 : le narrateur, visitant en songe son jardin, y trouve une confirmation de ses premières réflexions « éveillées » : « Lorsque j'eus aperçu et contemplé une telle chose, je ne trouvai rien de meilleur que de s'employer en l'art d'agriculture, et de glorifier Dieu, et le reconnaître en ses merveilles. »

II. La Bergerie : un espace curial, un modèle culturel

1. Le refuge de la Chasteté

La règle essentielle qui régit cette communauté s'énonce par le biais d'un tableau de cheminée dans la salle commune qui sert de réfectoire aux bergères. Ce panneau peint représente une nymphe poursuivie par un berger selon le même dispositif allégorique que la « Vérité fugitive » dédiée à Condé. Mais la signification de l'ensemble est considérablement remaniée : la nymphe Vérité est remplacée par la figuration d'une vertu chrétienne, la Chasteté, et le poursuivant n'est plus le berger épris de Dieu et animé d'une ferveur sincère, mais un chasseur qui incarne une force dangereuse, le Désir. Ainsi, la poursuite initialement dotée d'un sens positif (la quête de la vérité) devient l'image d'une offense impudique et sert de support à une scène édifiante dont la signification est décryptée point par point.

L'interprète n'est autre que le « maistre d'hostel » représenté en gardien de la loi avec son « vieux roulet, qu'il disoit avoir gardé long tems, et à la verité il estoit tout crasseux et rongé par les plis, et l'escriture jaunastre, et enfumee de vieillesse » (p. 34). Le « bon veillard » qui, dans son rôle d'herméneute, précède le messenger chargé d'exposer le sens des mascarades de Bar-le-Duc, a pour rôle d'explicitier aux bergères la valeur prescriptive de ce tableau. L'incitation à la chasteté se fait, dans l'image, par la représentation d'une vertu en mouvement (la fuite exemplaire), et non pas hiératique. Là où on attendrait les commandements solennellement proférés par la Chasteté, l'antique parchemin dévoile les paroles et tourments du chasseur : Belleau réutilise les paroles qu'il prêtait à Condé dans la « Vérité fugitive », mais le changement de contexte en fait la manifestation d'une ardeur condamnable qui menace l'intégrité de la nymphe⁵⁷. La pédagogie du maître d'hôtel se veut ainsi vivante et pratique : plutôt que d'énoncer des préceptes à appliquer, elle représente l'agitation négative dont il faut se défier, les tentations dont il faut se défaire. L'enseignement du tableau est ensuite renforcé par l'exemple : la maîtresse des lieux, Antoinette de Bourbon, a illustré la vertu de chasteté tout au long de son existence. C'est pourquoi ses suivantes doivent imiter son modèle et « vivre chastement et heureusement, et avec telle constance qu'elle en ses plusque cruelles et plusque miserables fortunes sur la mort de ces grands

⁵⁷ Les mêmes mots qui exprimaient la soif spirituelle de Condé témoignent à présent d'une passion répréhensible, même si les protestations employées par Condé pour rassurer la Nymphé Vérité et se dédouaner de toute ardeur vulgaire sont étrangement conservées, ce qui nuit à la cohérence de l'allégorie ou au contraire souligne l'absence de lucidité du désir amoureux.

chevaliers ses enfants » (p. 34). Incarnée par la duchesse de Guise, la chasteté apparaît comme une force morale qui soustrait au désespoir et incite à ne pas abdiquer dans l'adversité.

La représentation de la chasteté sur la cheminée de Joinville n'est pas la simple valorisation édifiante d'une vertu à destination d'une cour juvénile et de sensibilité catholique : elle fait office de programme et constitue la clé de la *Bergerie* dans son ensemble. Le tableau contient une mise en abyme très précise du château et affiche en quelque sorte la devise des lieux. La nymphe

se sauvoit en un lieu beau et frais, où *ce chasteau estoit fort bien raporté en perspective*. Or [...] pour se mettre en sauvegarde et en lieu de surté elle s'estoit rendue en ce chasteau de Joinville, et de fait il [le maître d'hôtel] monstroit avec une petite verge blanche, les terrasses, les galleries, les salles, les chambres, antichambres, les cours, les offices, le jeu de paume, l'Eglise, les vignes, les bois, les routes, les montagnes, les vallons, les rivières, les prez, la ville basse, bref il disoit que la chasteté avoit fait sa retraite en ceste nobles maison, et a la verité si jamais elle fut honoree et reveree en lieu de nostre France, je croy que ç'a esté en ce chasteau (p. 33).

La description du château redouble celle que le narrateur a déjà fournie au début de la journée. Ce procédé de réduplication se rapproche de celui qu'on a déjà rencontré dans la galerie de Fontainebleau, et que Pontus de Tyard utilisé dans la dernière section de son décor pour Anet : il permet de transformer le cadre architectural où prend place une représentation en un élément de cette même représentation, attribuant ainsi au site réel les valeurs de l'univers symbolique où il est transposé en miniature. Le château de Fontainebleau, au bas de la fresque de *Vénus frustrée*, n'est pas seulement une demeure royale : représenté au sein d'un ensemble visuel qui situe la politique de François I^{er} dans une mystique du pouvoir et une axiologie humaniste, le château est désigné comme une nouvelle Rome, centre actif de ce programme monarchique. Anet, mis en abyme dans le « lavatoire » où Isis accueille son frère Osiris pour l'inciter à accomplir sa mission salvatrice, n'est pas seulement la résidence somptueuse de la favorite royale : c'est aussi le lieu d'un rituel initiatique où, dans la complémentarité du roi et de sa maîtresse, s'accomplit le mystère de la monarchie. Joinville, représenté comme refuge allégorique de la chasteté, n'est pas seulement une cour princière où se forment des épouses exemplaires, futures dames de l'aristocratie mais remplace, comme lieu de refuge, la forêt sauvage où s'engouffrait, en 1561, la Vérité persécutée. Le lieu sacré, *locus terribilis* marqué par l'effroi, s'identifie désormais au « lieu beau et frais » qui sert d'ancrage spatial au récit : la vertu est réintroduite dans un lieu de civilisation, replacée dans un cadre social et non plus reléguée à ses marges.

La nymphe Chasteté rappelle la vierge païenne Astrée représentée dans l'un des tableaux de la galerie et invoquée dans l'« Ode de la paix » qui accompagne le tableau (p. 13). Chasteté et Astrée sont les deux visages, moral et politique, d'un même principe de régulation et d'harmonie civile⁵⁸ capable d'endiguer les violences d'un monde déstructuré et livré aux passions. Ces deux allégories sont autant de variations sur le schéma déjà utilisé par Belleau dans la « Vérité fugitive » de 1561, et auparavant par Ronsard dans « l'Hymne de la Justice » : fuite et retour parmi les hommes d'un principe de justice et de concorde. Ce principe est personnifié par une allégorie féminine qui le décline sur un plan moral (la Chasteté), politique (Astrée / la Paix / la Justice) ou bien théologique (la Vérité). Ronsard, en 1555, subordonnait le retour de la Justice à la parole d'un homme providentiel énonçant la Loi : le cardinal de Lorraine. Belleau, en 1561, plaçait tous ses espoirs en Condé à qui il accordait une mission salvatrice ; la restauration de la Vérité avait pour condition une purification préalable des passions néfastes dans le cœur du héros afin d'en expurger le royaume entier :

Mais un *tel lieu* [c'est-à-dire le « séjour » de la Vérité] ne se met point en vente :
 Il fault combattre, et que *nostre ame exempte*
De passions, invoque le Seigneur
 Avant qu'elle [la vérité] entre et campe *dans un cueur*.

Cette injonction morale adressée à Condé appelle à la fois au combat pour la cause réformée et à un examen de conscience personnel de la part du prince, dans une corrélation entre le *cœur* du chef et le *lieu* du royaume gagné à la cause de la Vérité. En 1565, le rétablissement d'une société ordonnée n'est pas confié à un héros investi d'une mission supérieure, mais repose sur une cour dont chaque membre reflète la sagesse de la vénérable princesse qui constitue leur *mirouer* (p. 33). Les attentes placées dans le charisme d'un seul se réalisent finalement dans les valeurs cultivées collectivement à Joinville.

Dans la représentation des malheurs contemporains sur le premier tableau, figurait la métonymie de la pucelle violée :

Et comme dans ces chams, on ne voit dans la ville,
 Qu'un piteux desarroy, Galate, et Amarylle,
 De leur propre sejour à tous coups s'estranger
 Afin de n'estre *proye au soldat estranger* :
La pucelle est forcee, et la courbe vieillesse
 Fuit d'un pied chancelant de peur et de foiblesse (p. 11, premier tableau, v. 89-94)

⁵⁸ Dans « l'Ode de la Paix », Astrée apparaît en effet comme un principe d'unité et de pacification : « Fay un cœur de tous nos Princes / Et rassure nos Provinces » (P. 14 v. 25-26)

La jeune fille, image de la vertu malmenée, annonce la nymphe Chasteté poursuivie par le chasseur. Quant à l'image, conjointe, de la « courbe vieillesse », elle rappelle la description d'Antoinette : « Or cette sainte et venerable Princesse tire déjà sur l'aage, et me deplaist que la courbe et tremblante vieillesse ait prise sur une si noble et si vertueuse créature » (p. 23). On retrouve précisément, réunies dans le « printems perpetuel » qu'est la volière de Joinville, les deux instances bafouées par la discorde civile : la virginité intacte des bergères s'y épanouit autour de la vieillesse honorée en la personne de la duchesse douairière. La bergerie apparaît ainsi, au début de la « journée », comme « l'espace-temps d'une attente⁵⁹ ». Le tableau où des bergers en prière supplient Astrée de venir faire en France « son séjour », ouvre cette attente. Le tableau de la Chasteté, sur la cheminée, en proclame la réalisation dans le séjour préservé qu'est Joinville.

2. Fragments d'un recueil amoureux

L'image de la Chasteté définit le corps d'une société qui conserve son intégrité ; elle métaphorise l'espace détaché que constitue le château de Joinville et sa cour, à l'écart du reste du monde. La chasteté ne doit donc pas être comprise dans un sens restreint qui vouerait les bergères à une austère existence monacale. Car les bergères côtoient des bergers et la grande affaire de cette petite société est l'amour, défini dans un mélange de spontanéité joueuse et de solennité. Les jeunes gens se retrouvent dans le parc pour débattre sur « la definition de l'amour » (p. 88) et savoir si l'amour est de nature magique (« un charme » qui s'impose), ou s'il faut l'envisager comme « une humeur pareille qui se rencontre entre deux personnes de semblable affection », c'est-à-dire un amour choisi sur critère d'affinités. La précision théorique de ces définitions importe peu, comme le souligne l'expression qui résume de manière expéditive l'ensemble des débats : « bref chacune en dist *sa ratelee*, luy donnant fondement propre au bastiment de son cerveau ». Comme dans le modèle courtois des cours d'amour, les débats n'intéressent pas pour leur conclusion, mais à titre d'exercices qui permettent de révéler et de stimuler un naturel partagé. C'est la variation et l'allure improvisée d'un art de l'exercitation qui intéresse le narrateur dans ces conversations.

⁵⁹ Telle est la définition que donne J. Blanchard (*op. cit.* p. 11) de l'écart constitutif de la pastorale, entre réalité et idéal. On comprend alors pourquoi Belleau, alors qu'il avait largement repris des pans entiers de son Chant pastoral pour la paix, réécrit une « ode à la paix » alors qu'il disposait déjà d'un hymne sur ce sujet dans le poème de 1559. En 1559, ses bergers célébraient une paix advenue et effective. En 1565, ils expriment une attente, une aspiration, qui ramène la pastorale à l'un de ses textes fondateurs, la 4^e églogue de Virgile.

Ce climat et ces échanges fournissent à Belleau l'occasion d'introduire des pans entiers de sa poésie amoureuse. Après avoir été le commentateur des *Amours* de Ronsard, Belleau livre sa propre production ; pour lui donner sa cohérence, il l'inscrit non pas dans le tissu d'un commentaire, mais dans un cadre de fiction. C'est le château idéalisé de ses protecteurs qui remplace l'architecture du recueil. A travers le regard et les remarques du narrateur, le château se confond progressivement avec l'univers de la poésie pétrarquiste. Par exemple, les objets tissés par les bergères sont dotés d'une valeur métaphorique liée à une forme de fatalité de l'amour :

et *croy* pour servir de ret et de pantiere à surprendre et empestrer les yeux ou le cueur de quelque langoureux berger, l'autre à filer la destinee de son amant desesperé, tournant de ses doigts mignars le fuzeau, voidant et devisant son fil de bonne grace. (p. 57)

Peu à peu, les images de cet *innamoramento* diffus se cristallisent sur la relation unique entre un berger et une bergère, c'est-à-dire un gentilhomme de la cour des Guises et une suivante d'Antoinette : ce « berger de bonne grace et de bonne race, en devint chastement et tellement amoureux, qu'il en perdoit tout sentiment, dormant ou veillant, absent ou present » (p. 59). C'est le point de départ qui justifie l'insertion de sonnets amoureux et donne à cette section de la *Bergerie* l'allure d'un *canzoniere*. L'idylle ne se développe pas seulement par sonnets interposés : elle s'exprime aussi dans les passages en prose, à travers les confidences que recueille le narrateur. On retrouve alors les antithèses pétrarquistes conventionnelles dans ces discours directs qui ne sont pas censés relever d'une élaboration poétique :

le demeurer me martire, et le fuir me passionne, l'esperance me guide, et le desespoir détrousse mes entreprises, la presence me desespere et l'absence me fait esperer (p. 64).

Les figures obligées de la poésie amoureuse, extraites du cadre formel du sonnet, viennent alimenter une langue certes soutenue mais présentée comme l'expression spontanée d'une émotion. Les bergers semblent parler naturellement la langue de Pétrarque. La raison d'être de la poésie amoureuse dans la *Bergerie* ne relève donc pas seulement du travail de l'anthologie, mais d'une recherche autour de la prose, c'est-à-dire autour de la langue utilisée dans les conversations mondaines. En resituant la poésie amoureuse dans une forme d'énonciation ordinaire, proche de l'improvisation, Belleau confère un surcroît de dignité à la prose et instaure une langue poétique comme fondement d'une sociabilité raffinée. De la sorte, il cherche non pas l'opposition entre la poésie et la parole commune (comme le faisait Ronsard en 1552 dans les *Amours* de Cassandre), mais la continuité. Il offre l'image d'une harmonie dans laquelle la poésie communique ses valeurs aux relations mondaines, et en même temps

se nourrit de l'esprit d'urbanité qui définit celles-ci. La proposition de Belleau n'est pas très éloignée du rêve de l'*aetas ciceroniana*⁶⁰, dans lequel la rhétorique jouait un rôle unificateur pour les échanges sociaux. L'éloquence, parole d'ordre et de beauté dans le forum humaniste, est remplacée, dans l'espace pastoral aristocratique, par la poésie, parole de désir ordonné. M. Fumaroli explique que *L'Orator* représentait pour les humanistes « l'essence même d'un nouvel idéal de *vita civile*, un pari de la liberté et de la raison humaine aux prises avec l'incertitude des passions et de la fortune » (p. 44). Dans un contexte de guerre civile proche de celui où œuvrait l'éloquence de Cicéron, la langue de cour, poétique et raffinée, que Belleau met en œuvre dans la *Bergerie*, se voit attribuer la même vertu de résistance aux bouleversements qui menacent de faire sombrer la civilisation dans la violence.

Dans cette perspective, le château de Joinville n'est pas sans rappeler celui qui sert de cadre au dialogue des *Azolains* de Bembo, traduit par Jean Martin à la même période que l'*Arcadia* de Sannazar (1545)⁶¹ : « Azolo est un chasteau de plaisance, assis en l'extrémité de noz Alpes, sur les frontieres de la Marche Trivizane, du domaine de la reine de Cypre » (p. 6). Cette résidence à l'écart de la ville est, au début du XVI^e siècle, le séjour d'une cour qui gravite, comme Joinville, autour d'une personnalité féminine, Catherine Cornaro. L'ancienne reine de Chypre, après avoir abdiqué sous la pression de la République de Venise, vit retirée sur le fief qui lui a été octroyé en échange de sa couronne. Bembo met en scène trois jeunes gens et trois jeunes filles de l'aristocratie vénitienne qui se retrouvent à l'occasion d'un mariage organisé par la reine pour l'une de ses suivantes ; le petit groupe s'éloigne du festin pour discuter plus à l'aise dans un jardin aux allures de « paradis terrestre » (p. 11 v^o). Leur conversation, centrée sur la question de l'amour, est rythmée en trois *journées*, selon un découpage que Belleau reprendra dans la *Bergerie* parce qu'il permet d'articuler le temps de la fiction sur le déroulement des mondanités. Les échanges en prose dominant mais sont parfois interrompus par l'insertion de pièces versifiées lues par l'un ou l'autre des interlocuteurs. Elles relèvent d'une veine pétrarquiste dont Bembo était l'un des auteurs les plus reconnus à son époque. L'ensemble des dialogues est développé beaucoup plus longuement que dans la *Bergerie*. L'organisation rigoureuse et la profondeur philosophique ne constituent pas le propos de Belleau alors que Bembo, lui, met en forme un traité sur

⁶⁰ M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, op. cit., p. 36-46. « Avec le succès de l'humanisme, la rhétorique au sens cicéronien du terme, c'est-à-dire l'articulation de tout savoir et de toute vertu à une parole qui les rend opéranes dans la société, deviennent le principe unifiant de la culture » (p. 42).

⁶¹ *Les Azolains de Monseigneur Bembo, de la nature d'Amour traductz d'italien en françoys*, par Jehan Martin, par le commandement de monseigneur le duc d'Orléans, Paris, M. de Vascosan, 1545. Consultable sur Gallica <ark:/12148/bpt6k710955>. Jean Martin suit l'édition de 1540. La première datait de 1505 et avait été remaniée en 1530.

l'amour à travers un dialogue : chaque journée est dominée par la thèse d'un des trois jeunes gens, à partir de laquelle les cinq autres proposent commentaires et objections. Le premier, Perottino, se caractérise par une « taciturnité mélancholique » (p. 11 v°) et développe une conception de l'amour pleine d'aigreur. Cette conception doit être réfutée puis dépassée. C'est pourquoi le deuxième devisant, Gismondo, est au contraire l'amant heureux, d'un tempérament enjoué, pour lequel l'amour est synonyme de plaisir. Enfin, Lavinello élève le débat vers une définition platonicienne de l'amour qui doit conduire à la contemplation du divin. Le contenu des dialogues est donc plus structuré et plus ambitieux que celui de la *Bergerie*, mais l'ambiance générale de ces « confabulations » est similaire à celle qui entoure l'aimable conversation des bergers dans le parc forestier de Joinville. Les trois jeunes gens d'Asolo sont en effet de parfaits courtisans :

des le commencement de leur aage avoyent esté entretenus à l'exercice des lettres humaines, et assez bien instituez : car encores y employoient ilz les bonnes heures quand il leur estoit loysible : qui leur avoit acquis reputation en tous actes viriles d'estre autant vertueux qu'il est possible à gentilz hommes ; et à ceste cause furent les tresbien venuz entre les dames, jointct aussi l'antiquité de leur noblesse et la valeur de leurs personnes correspondante à la renommée. (p. 6 v°)

Leur dialogue ne véhicule donc pas seulement une réflexion philosophique mais aussi un modèle de civilité. Ces gentilshommes cultivés sont imprégnés de l'œuvre de Pétrarque, que Bembo, cicéronianiste convaincu, considérait comme « le pendant désigné de Cicéron⁶² » dans le domaine de la langue vulgaire. Il voyait dans l'auteur du *Canzoniere* un modèle susceptible de servir de base à l'élaboration d'une langue toscane classique. Dans les débats sur la langue vulgaire, Bembo était de ceux qui pensaient que le toscan ne pouvait accéder à un statut éminent qu'en utilisant le lexique, la syntaxe, et le style de Pétrarque comme éléments d'un canon définitivement établi⁶³. En tant que partisan de l'*arte*, il s'opposait aux tenants de l'*uso* qui, à l'instar de Castiglione, prônaient une langue plus ouverte, définie à partir des pratiques de la conversation mondaine, et adaptée aux nécessités de la sociabilité. Les jeunes gens d'Asolo, par leur conversation élevée dans son contenu et élégante dans sa forme, illustrent une langue dont Bembo propose la théorie dans les *Prose della volgar lingua* en 1525. De la même manière, les bergers de Belleau constituent un cercle aristocratique qui s'est approprié une langue éminemment poétique pour nourrir des échanges révélateurs de leur haute vertu. La poésie, que la Pléiade des débuts concevait dans une totale autonomie littéraire, comme une offrande réservée au plaisir supérieur du prince, devient à Joinville le principe d'une civilité préservée du chaos extérieur. La poétique des « Amours », ce genre

⁶² F. Lecerclé « Le texte comme langue : cicéronianisme et pétrarquisme », *Littérature*, 1984, N° 55 p. 45-53.

⁶³ Pour une mise au point sur ces débats italiens, voir la préface de J.-C. Monferran à la *Deffence*, éd. cit, p. 17.

inventé par les poètes de la génération Henri II pour mettre en place leur grand programme national et linguistique, s'infléchit par cette contextualisation pastorale nouvelle, au service d'une éthique et d'esthétique de la civilité plaisante et *honneste*.

3. L'éthique du plaisir : régulation des passions et politesse des mœurs

De même que les humanistes articulaient étroitement à une éthique le modèle linguistique de l'éloquence cicéronienne, la langue des bergers véhicule un état d'esprit et valorise un type de comportement qui exclut toute forme de mélancolie ombrageuse comme une inconvenance. Bien parler, c'est aussi parler dans la bonne humeur. Le dialogue amoureux devient ainsi un cas exemplaire d'un mode de relation sociale. Le poème « Volez pennaches amoureux » (p.77) en est emblématique. Ces vers sont insérés au moment où le berger voyageur, de retour d'Italie, distribue des ornements féminins élaborés à partir de plumes. Il en gratifie les bergères en « leur disant la bonne souvenance qu'il avoit eu d'elles », dans un geste de sociabilité et d'hommage à leur beauté :

Volez pennaches bienheureux
Volez à ces cueurs amoureux
Et saluez leur bonne grace
Puis baisant doucement leurs mains
Faittes tant que dedans leurs seins
Vous puissiez trouver quelque place.

Le motif de la plume devient le support d'une métaphore qui transforme l'objet de coquetterie féminine en une figuration de l'amour ailé, ce qui conduit à la pointe du dernier sizain :

N'ayez donc crainte que l'Amour
Qui ne souloit faire sejour
Icy *comme oyseau* de passage
Soit maintenant en liberté,
Puis que vous tenez arrêté
Le *vol leger* de son plumage.

Le jeu galant des pennaches vient prolonger le motif mignard et décoratif des oiseaux qui volètent dans la chambre d'Antoinette. Cette concordance ornementale confirme l'état d'esprit qui règne à Joinville : les échanges entre bergers sont placés sous le signe d'un badinage raffiné, révélateur de l'harmonie et du haut degré culturel qui règnent dans cette cour (significativement, les pennaches proviennent d'Italie). L'épisode des pennaches définit un mode de sociabilité enjoué et élégant où la modération des désirs rend inutiles les contraintes et permet l'heureuse coexistence des bergers et des bergères.

Le déguisement pastoral des suivantes d'Antoinette et des gentilshommes qui les côtoient est la marque d'un naturel chaste et aimable qui trouve notamment son expression sur la tenture de « L'Esté », à travers la représentation de la nudité. Ce panneau ornant la chambre d'Antoinette montre des bergers qui se délassent des travaux des champs en se baignant dans les ruisseaux :

Bref l'air estoit si beau, et la flamme doree
Du soleil radieux tellement *temperee*
Qu'elle sembloit se plaie à voir es clers ruisseaux
La pâtourrelle *nüe, et nuds* les pâtourreaux.

Le chiasme dit la chaste coexistence des corps dans un climat de *tempérance*, où le bain lustral est une figuration de l'innocence. L'heureuse humeur des bergers leur permet de vivre ensemble, en accord avec la nature, les ancêtres, et le rythme des journées.

Le berger amoureux et mélancolique ignore la légèreté élégante définie ici comme mode de sociabilité. C'est pourquoi l'assemblée des bergères n'apprécie guère le premier poème qu'il prononce devant elles dans la forêt : c'est une prière à Pan dont elles sanctionnent le caractère « passionné » par un rire collectif⁶⁴. Elles refusent ainsi d'adhérer à l'ardeur trop violente qui y est exprimée⁶⁵, préférant la chanson qu'il leur propose ensuite, « plus gaye que la premiere » (p. 85), « chaste et modeste en tout, mais amoureuse, et faite sur les demandes d'un baiser ». Si cette chanson recueille les suffrages des bergères, c'est que le baiser requis n'y apparaît plus comme l'assouvissement d'une passion brutale et douloureuse, mais comme une invitation joviale à l'amour qui peut définir également une sociabilité conviviale :

Vivons ensemble, vivons,
Et suyvons,
Les doux sentiers de Jeunesse. (p. 87 v. 52-54)

Il n'y a donc rien d'incompatible entre l'impératif de chasteté et l'insertion d'une série de *basia* (p. 111-118), inspirés de Jean Second et de certains sonnets des *Amours* de Ronsard. La sensualité synesthésique du baiser s'inscrit parfaitement dans le cadre de Joinville, annoncé au début du texte comme un palais des sens, « fust de l'œil, de l'ouye, du sentir, du gouter et du toucher » (p. 6). Le plaisir s'oppose à la passion, non à la chasteté ; il peut cependant heurter

⁶⁴ P. 80 : « Ces bergeres ne se sceurent garder de rire, oyant cette priere si pastoralle, si passionnee ».

⁶⁵ « Si jamais tu sentis sous cette peau bouquine / Une chaleur brulante en ta jeune poitrine » (p. 79, v. 5-6). Pan est invoqué en tant que dieu « bouquin », pour favoriser une passion excessive qui s'exprime à travers des images faunesques ou bestiales :

Je scay que les taureaux points de cet aiguillon,
Courent, fumant, muglant, comme épouts du frélon
Mais ils ont quelque tréve, et la fureur les laisse,
Et en moy cette ardeur jamais, jamais ne cesse
De saccager mon cœur.

Cette fureur rappelle l'intempérance du chasseur qui poursuit la Chasteté avec trop d'insistance.

le rigorisme intransigeant des dogmatiques de tous bords. En 1572, dans la Seconde Journée de la *Bergerie*, la section des Baisers, pourtant augmentée, sera introduite avec une prudence que Belleau avait négligée en 1565 :

nous disons que le baiser bien pris et bien donné, estoit veritablement une des plus rares felicitez qui se pouvoit remarquer en ce plaisir, estant le vray rafraichissement de l'Ame passionnée et esprise de ce feu : sur ce propos nous lisons des baisers, mais s'il se descouvre en ces mignardises quelque trait dont les chastes oreilles se pourroient sentir offensées, en cela s'il leur plaist, ils accuseront les antiques Grecs et Romains⁶⁶

A l'humeur susceptible des censeurs qui confondent traditionnellement la poésie d'inspiration païenne et la paillardise, Belleau oppose un art du baiser (« bien pris et bien donné ») compris comme un exercice de tempérance (« vray rafraichissement de l'Ame passionnée et esprits de ce feu ») au fondement d'un idéal du bien-vivre et de la courtoisie⁶⁷.

La poésie amoureuse disséminée dans la *Bergerie* est parcourue d'images qui assimilent la passion à une fièvre⁶⁸; elle développe fréquemment l'isotopie de la soif, qui est altération au sens propre (elle dessèche et dévitalise physiologiquement⁶⁹) comme au figuré (elle aliène, force la raison, bestialise ceux dont elle s'empare). A cette altération, Belleau propose l'antidote du plaisir et du baiser présenté comme « un lac comblé de miel »⁷⁰ qui répond à la sècheresse de la bouche « altérée »⁷¹. Le *topos* de la douceur du baiser s'apparente à une véritable quintessence de l'effet poétique, tel que Belleau le définit dans la préface. Déplorant la discorde ambiante (« la meilleure part de France porte aujourd'huy plus de faveur à la calomnie, qu'au bien dire, au mensonge qu'à la vérité, au vice qu'à la vertu »), il dénonce un « pays » où « celui qui monstre l'ongle, et la dent, pour *mordre et offenser*, est trop mieux receu, que celui qui porte le miel pour *desalterer le malade de la fièvre* » (p. 3). L'isotopie animale de l'ongle et de la morsure assimile les attaques polémiques et attitudes

⁶⁶ Tome IV des *Œuvres poétiques* de Remy Belleau, Paris, Champion, 2001, p. 214.

⁶⁷ De la même manière, dans la *Response*, Ronsard oppose au prédicant aigri et rébarbatif son naturel enjoué qui le rend poète, et qui inclut de s'adonner à l'amour : « J'ayme à faire l'amour, j'ayme à parler aux femmes » (v. 551). J. R. Fanlo, « Une nouvelle définition de la poésie dans la polémique de Ronsard contre les calvinistes », dans *Genres et querelles littéraires*, art. cit., p. 29.

⁶⁸ C'est un *topos* de la poésie amoureuse, dont Belleau relève le traitement remarquable dans un sonnet des *Amours* de Ronsard : « Il poursuit fort bien la Métaphore d'une fièvre continue sur les passions d'amour ». (Sur le sonnet « Calliste mon amy », f. 83b du *Commentaire au Second Livre des Amours de Ronsard*). Les éditeurs du fac-simile, F. Lecercle et M. -M. Fontaine, font remarquer (p. XXIV) que Belleau, qui ne se pose pas en poéticien et n'emploie que peu de termes techniques et stylistiques, relève seulement trois métaphores dans son commentaire : outre celle de la fièvre, il note celle du naufrage (f. 39 v^o) et, plus intéressant dans l'optique de la *Bergerie* où elle sera largement exploitée, celle du tissage (f. 15 r^o). Sur le tissage, voir *infra*.

⁶⁹ C'est ce dont se plaint le berger amoureux en s'adressant à ses « pensers » : « Vous me sechez les nerfs, le poumon et les veines, / Vous m'altérez le sang » (p. 59) puis en se confiant au narrateur : « si la peur ou l'affection ne moderait quelque peu l'ardeur qui me consomme ou ne glaçoit mon sang altéré et épars dedans mes veines, je mourrois de mort soudaine ».

⁷⁰ P. 112 sonnet 1.

⁷¹ P. 114 sonnet 6 v. 3 et 11.

partisanes à une agressivité bestiale qui attise les passions et exacerbe les désordres. Au contraire, l'image du « miel » qui « désaltère » insiste sur une parole dispensatrice de plaisir : au lieu de « faire savourer plus aigrement le mal », elle prétend offrir « doucement le bien ». C'est cette vertu poétique que Belleau revendique. Parce que la *Bergerie* veut plaire sans chercher à se positionner dans un débat devenu stérile et dangereux, parce que son contenu ne saurait « offenser que celui qui forge en son cerveau quelque nouvelle occasion de *s'alterer soymesme* » (p. 4), ce poème *inoffensif* veut réunir les lecteurs de tous bords, à l'exclusion de celui qui, de mauvaise foi, de parti-pris et *altéré* par son agressivité, refuse de guérir et s'abreuver à la douceur poétique. Comme chez Rabelais, un protocole de valeurs partagées préexiste à la lecture et la conditionne, et fonde en même temps une sociabilité.

A l'autre bout de l'œuvre, au terme d'une journée idyllique dans un lieu enchanteur, les derniers mots du prosimètre réaffirment, dans une interrogation oratoire, le lien entre le plaisir esthétique et la recherche éthique d'un apaisement :

Je vous prie, si toute nostre vie estoit dispensee en cette façon, ménageant les jours et les heures *en tels plaisirs*, sans offencer Dieu, sans mesdire de son prochain, sans apprehension facheuse, sans alteration de nostre naturel, francs et *libres d'avarice, d'envie et d'ambition*, aurions-nous regret en mourant d'avoir vécu si doucement en ce monde ? (p. 127)

Les passions que le plaisir permet d'éloigner sont précisément celles qui étaient déjà évoquées dans la préface comme un danger pour la concorde civile (la malveillance médisante, l'envie et l'ambition, l'avarice)⁷². Elles se rapprochent de certains péchés capitaux. Dans cette optique, le plaisir qui règne à Joinville est parfaitement compatible avec une conduite chrétienne si chère aux Guises, puisqu'il détourne l'homme du péché, de sa propension à « offenser Dieu » et « son prochain ». Le plaisir fédère le groupe dans une plénitude partagée (« sans alteration de nostre naturel ») qui dépasse la mélancolie, conjure le tragique par l'acceptation de la mort, éduque à la vertu, rejoignant ainsi l'une des fonctions essentielles de la pastorale.

⁷² Et dont Ronsard, lui aussi, se dit radicalement exempt grâce à son *otium* pastoral : « Là, devisant sur l'herbe avec un mien amy / Je me suis par les fleurs bien souvent endormy / A l'ombrage d'un Saule, ou lisant dans un livre / J'ay cherché le moyen de me faire revivre, / Tout pur d'ambition et des soucis cuisans, / Miserables bourreux d'un tas de mesdisans, / Qui font (comme ravis) les Prophetes en France / Pipans les grands Seigneurs d'une belle apparence » (*Response* v. 501-508)

4. De Joinville au royaume, de l'éthique au politique

La nécessité de réguler les passions prend une signification politique. Le discours passionné du berger amoureux, qui renchérit par des échos très nets sur les propos du Désir pourchassant la chasteté⁷³, s'exprime avec les mêmes mots que ceux qui décrivent les troubles du royaume :

Je veux dire qu'Amour n'est qu'un facheux é moy
Qu'un desir importun, qu'un object qui dévoye
Le train de la raison, qu'une humeur qui fourvoye
Çà et là par les sens, et les met hors de soy.
Ou si l'Amour est rien, c'est bien je ne scay quoy
Qui vient je ne scay d'où, & ne scay qui l'envoye,
Se paist ne scay comment, de ne scay quelle proye,
Se sent je ne scay quant, et si ne scay pourquoi :
Comme un éclair meslé des pointes de la foudre
Sans offencer la chair, broye les os en poudre
Ainsi *cette poison*, seche, & brusle, le cueur.
S'il n'est rien de cela, c'est un malheur estrange
Qui *consomme en verjust l'espoir de la vandange*
Et jamais ne permet de voir le raisin meur. (p. 89)

Les images employées dans les tercets, qui entrent traditionnellement dans une conception tourmentée de l'amour, sont également présentes dans le tableau de la France en proie aux désordres civils : elles allèguent comme causes du désastre une dégénérescence d'origine maléfique (poison ou ensorcellement⁷⁴), une tempête dévastatrice⁷⁵, une stérilité qui empêche les récoltes et les fruits de parvenir à maturité⁷⁶. La perturbation du climat et des cycles naturels renvoie donc à un dérèglement du tempérament sous l'effet de l'ardeur amoureuse, aussi bien qu'à un désordre politique causé par les « flammes civiles⁷⁷ ».

C'est pourquoi le berger que l'amour rend mélancolique est finalement mis au ban de Joinville. Sa passion excessive représente un danger pour l'équilibre de la petite communauté pastorale. Laurence Giavarini, au cours d'un chapitre consacré à « l'expérience mélancolique⁷⁸ », constate une inflation de la mélancolie amoureuse dans les pastorales

⁷³ Voir par exemple p. 35 v. 22-28, sur les contradictions qui agitent le Désir : « Amour le pousse, et la peur le retire, / L'un le conforte, et l'autre le martire, / Amour le brusle, et la tremblante peur / Gelle son sang, le rampart de son cueur ».

⁷⁴ Voir p. 9 : v. 43-46 : Charlot de parle « carmes enchantez » qui ont pour résulter de « la Lune ensorceler, / Faire tarir le lait, et le pis desenfler / De la vache laitiere, et de mauvaise œillade, / Rendre tout le troupeau, et galeux, et malade ».

⁷⁵ Voir p. 9 v. 49-51 : « Quelle gresle, quel vent, quel malheur, quel orage, / [...] a dérobé l'honneur / [...] de nostre douce France ? »

⁷⁶ Voir p. 10, v. 77-80 : « Le beau tems reviendra, mais les branches rompues / Ne seront ny de fruits, ny de feuilles vestues. / L'Automne renaistra, et ne renaistra point / Seulement une fleur [...] ».

⁷⁷ L'expression est employée p. 13, dans le deuxième tableau qui implore le retour d'Astrée dans la France dévastée par la guerre.

⁷⁸ *La Distance pastorale, op. cit*, chapitre III.

écrites pendant les guerres de religion⁷⁹ ; elle relie cet aspect à une certaine perception du monde extérieur en proie aux troubles. Le corps et la bergerie étant deux métaphores de l'organisation politique d'une société, par conséquent

le berger mélancolique offre une pensée de la maladie du politique comme corps, soit autour de la figure du « bon pasteur », soit dans l'organisation de la communauté des bergers. [...] D'autre part [...] le berger mélancolique interroge le corps politique en ce qu'il s'en exclut ou en est exclu, dès lors qu'il se retire dans les bois de sa tristesse. Il récuse par là l'unité de la bergerie – il fonctionne ainsi à la fois comme symptôme et comme métonymie de la maladie du politique⁸⁰.

En se fondant sur ces analyses, on peut considérer que le berger éconduit par la bergère est en quelque sorte un *pharmakos* ; ses adieux délivrent la communauté d'une menace de trouble et d'agitation néfaste. Dans un renversement du tableau de la cheminée, ce berger représente l'image du désir mis en fuite par la chasteté⁸¹. La bergère se veut en effet inaccessible à son désir : « ses passions ont autant de puissance de m'émouvoir que si j'étois une statue de bronze, de marbre, ou de porfire » (p. 90). La comparaison avec la statue assimile la bergère à une inébranlable raison sociale qui préside aux unions matrimoniales⁸² et assure l'équilibre du corps politique par la modération des désirs, la primauté des accords réfléchis sur l'impétuosité des ardeurs. C'est pourquoi il est important que le refus de la bergère, suivi des adieux résignés du berger, se formule en public ; l'inscription de cette intrigue dans le cadre collectif de la petite cour de Joinville souligne son caractère normatif : cette intrigue exemplifie la décence nécessaire au bon déroulement de la vie sociale.

Il y a dans la *Bergerie* une dimension sinon cathartique et médicale⁸³, du moins apaisante qui consisterait à éloigner les passions nocives et perturbatrices de l'équilibre de l'individu comme de la société. De même qu'on pensait, par les vertus de la musique ou de la danse, apaiser le royaume, de même le jeu des bergers, les règles qu'il suppose, le plaisir honnête qu'il donne, l'accord de tous qu'il engendre, les sentiments heureux et amoureux qu'il fait naître, ont des pouvoirs thérapeutiques. Joinville est, précisément pour cette raison,

⁷⁹ Par exemple celle de Belleforest, *La Pastorale amoureuse* (ou *Pyrénée*), 1570.

⁸⁰ *La Distance pastorale*, p. 96.

⁸¹ Dans le portrait détaillé qui est fait d'elle, cette bergère apparaît d'ailleurs comme une allégorie de la chasteté : son « beau sein » est qualifié de « siege de la chasteté » (p. 67). Le trait est repris dans le portrait versifié : « Puis que ce col soit finissant / En un sein large blanchissant, / Où la chasteté presidente / Y soit chastement rougissante / Avec la honte ». (p. 74, v. 145-149)

⁸² La Bergère affirme p. 90 : « je suis sous la puissance d'un père, sous la rigueur d'une mere, et en garde d'une venerable maïstresse, il faut qu'il s'assure de n'avoir jamais œil ny faveur aucune de moy, que par leur commandement ».

⁸³ Il est d'ailleurs à noter que Joinville, havre ouvert à ceux qui souhaitent trouver une distance salutaire par rapport aux troubles du temps, est un lieu de convalescence au sens propre puisque Belleau, lorsqu'il entre au service des Guises, est en mauvaise santé, peut-être atteint de tuberculose : voir à ce sujet la synthèse biographique de F. Joukovsky au début du premier tome de ses *Œuvres*, Paris, Champion, 2001, p. 18.

un lieu profondément festif : ses tapisseries représentent de multiples réjouissances, vendanges (p. 39), noce champêtre mise en diptyque avec un autre pan consacré au « superbe appareil » des noces aristocratiques de Charles de Lorraine et Claude de France (p. 44-55). C'est un monde en ordre. En outre, les magnificences royales liées au Tour de France sont intégrées à la *Bergerie* par l'intermédiaire d'un messager qui vient résumer les jeux et spectacles fastueux offerts à Bar-le-Duc (p. 103). A ce moment-là, Joinville cesse d'être une enclave à l'écart du royaume : en accueillant une fête offerte à la Cour, sa petite société se raccorde à l'espace régi par l'institution monarchique. Le messager décrit la mascarade composée par Ronsard à l'occasion du baptême de l'héritier de Lorraine. Il en donne le texte intégral accompagné d'un commentaire qui insiste sur la notion d'équilibre. L'ensemble est construit sur le chiffre 4 : c'est une controverse entre les quatre éléments et quatre planètes « combattant pour la grandeur du Roy et pour maintenir sa puissance » (p. 102). Le désordre de la querelle doit se résoudre par la mise en scène d'une épiphanie royale : « Mais en fin Jupiter descendant de son trosne assis sur son aigle gardien de sa foudre les devoit apointer, faisant le Roy seigneur de la terre universelle, se reservant le ciel ». La glose du messager met l'accent sur une régulation cosmique où la majesté royale reflète sur terre celle de Jupiter au ciel. La terre, la mer, l'air et le feu sont présentés comme des « amas », « présidés » respectivement par la Nature, Neptune, Junon et Vulcain qui leur donnent forme et les organisent. Ce schéma revient à affirmer la nécessité, à chaque strate du cosmos, d'une puissance organisatrice de la multitude désordonnée qui l'habite. La mascarade met en scène un principe de pondération des excès. La sociabilité qui caractérise Joinville trouve là un écho à l'échelle du royaume et du cosmos. La communauté des bergers ne fait pas sécession : elle propose un essai de civilité qui doit pouvoir s'appliquer au corps politique dans son ensemble par les vertus de la fête monarchique.

A ce titre, le bâton fabriqué par un artisan du domaine prend une valeur symbolique. C'est bien sûr un instrument de pouvoir qui permet au berger de diriger ses troupeaux, mais c'est surtout un instrument de mesure qui assure la maîtrise du temps et de l'espace. Ses champs d'application ne sont pas seulement scientifiques : c'est un sûr moyen de repère et de circulation dans le royaume de France : « de l'autre costé on y trouve l'aune comme de Paris, de Lyon, de Provins, la canne et la brasse. Au reste il peut servir pour aller par païs, et pour s'apuyer etant bien ferré par le bout d'embas » (p. 119). Dans une période où le roi s'est fait pèlerin pour permettre à sa cour itinérante de se réapproprier un territoire divisé, ce bâton pourrait s'avérer indispensable. Mais ses vertus ne s'arrêtent pas là : « Le tige de ce baston se met en quatre pieces qui servent de quatre fleutes à neuf trous fort belles et

bien compassées ». Les chiffres ont leur importance : le 9 est porteur de toute une symbolique de perfection, le 4 rappelle la mascarade des quatre éléments et des quatre planètes. Le chiffre terrestre s'insère dans une harmonie supérieure. Que le bâton de commandement et de mesure intègre quatre flûtes souligne que « [l]e poète a dans le domaine esthétique et spirituel un rôle équivalent à celui du roi dans le domaine du pouvoir temporel : organiser l'univers, lui révéler sa cohésion⁸⁴. » C'est sur la mélodie de ces flûtes que va être chantée une série de sonnets de baisers : cet instrument de mesure et de commandement est bien un objet dispensateur d'apaisement et d'harmonie. Le bâton aux fonctionnalités multiples concrétise la complémentarité rêvée entre le sceptre et la flûte, la continuité parfaite entre le pouvoir, la science et la poésie. C'est ce qu'illustre également Apollon avec sa lyre sur la tapisserie qui commémore les noces de Charles de Lorraine et Claude de France :

Je vous décriray seulement une broderie qui se voit sur la robe de l'épousee, c'est un Apollon jeune, beau, avec sa grande perruque jaune comme fil d'or flottant sur ses épaules, ceinte d'une couronne de laurier, un surpelis delié et replié, devallant jusques à mi-jambe, la lyre en la main, autour de luy les Graces et mille petis Amours, il invite les Nymphes de la Seine et de la Meuse à chanter ce mariage (p. 44)

Cette représentation du dieu solaire en vêtement sacerdotal, chantant l'accord des princes et l'unification du territoire à travers la confluence imaginaire de ses fleuves, figure le poète dans son rôle d'« instigateur de l'harmonie musicale et politique »⁸⁵. Elle rejoint l'image que Belleau donne de Ronsard à l'occasion de la mascarade des quatre éléments « que ce grand berger Vandomois, appelé à ces magnificences, chanta sur sa lyre dorée » (p. 103).

Dans ce lieu festif qu'est la bergerie, le bâton va de pair avec l'*ekphrasis* d'une coupe. Comme dans la *Bergerie* de Ronsard, les deux objets sont associés ; ce sont deux emblèmes d'unité et d'adhésion autour du pouvoir. C'est la version pastorale de la coupe qu'élève Ronsard au début des *Odes* pour instituer un culte aux Valois. L'insistance sur la finesse du matériau (au point que les lèvres impriment leur marque sur le pourtour, p. 108, v. 20), le détail de l'anse en forme de lévrier se désaltérant dans le vase, en font un objet non seulement symbolique, mais véritablement destiné à abreuver : cette coupe cristallise ainsi le thème de la boisson bienfaisante qui apaise la soif. Elle réactive la symbolique des différents festins, vendanges et noces représentés à Joinville. La description de la coupe et du bâton dans le prosimètre va dans le même sens que la représentation des fêtes : c'est une manière de fonder l'harmonie politique non pas sur un principe unique et supérieur, la monarchie, mais sur un modèle culturel où l'art et la poésie définissent un modèle de sociabilité aristocratique. Les

⁸⁴ J. Rieu, *art. cit.*, p. 273.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 257.

bergers galants et les bergères enjouées parlent une langue raffinée et forment un cercle d'esthètes vertueux préservé de la barbarie ambiante. Le monarque, présent à distance, n'est pas là pour incarner une autorité charismatique ou organiser le monde à partir de son aura surnaturelle, mais pour ratifier et sauvegarder à l'échelle du royaume un équilibre élaboré de manière immanente et collective.

III. Poétique de l'évanescence, politique de l'oubli

C'est pourquoi le prosimètre de Belleau met l'épopée à distance : sa poésie ne cherche pas à construire un mythe qui sacralise le héros en l'inscrivant dans l'immortalité d'un *aevum*, elle n'orchestre pas un cérémonial de gloire, elle n'exalte pas une mémoire, elle sous-tend une civilité qui aspire à une immédiate insouciance.

1. L'épopée disqualifiée

Belleau met en avant, dans son hommage à la famille de Lorraine, deux figures éminentes qui assurent la continuité et le rayonnement de la dynastie. Au duc défunt succède un duc nouveau-né⁸⁶. Dans la mascarade, les Grâces rappellent l'arrêt attribuant à l'héritier de Lorraine la mission de soutenir la monarchie, d'être « l'apuy d'un grand Roy » (v. 10 p. 100) ; le prince qui vient de naître prolongera ainsi l'action de François de Guise, présenté dans son épitaphe comme « l'apuy de nostre Roy » (p. 26 v. 4), « [c]ouvrant de son pavois, et de son bras vainqueur / [...] / De Charles nostre Roy la jeunesse orfeline » (p. 29 v. 94-96)⁸⁷. Le *Chant d'alaignesse* permet de rappeler, en cette période de deuil et de disgrâce, l'exceptionnel destin d'une famille qui revendique des rapports privilégiés avec Dieu et avec la monarchie. Cette pièce lyrique réactive la généalogie fabuleuse des Guises qui leur confère une ascendance impériale ; une prétendue parenté avec Charlemagne rattacherait la famille de

⁸⁶ Le fait qu'ils appartiennent à deux branches de la maison de Lorraine n'entre pas en compte dans la logique encomiastique qui prime ici. François de Guise était le fils du duc Claude de Guise. Henri de Lorraine est le petit-fils du duc de Lorraine, le frère aîné de Claude.

⁸⁷ De même, François de Guise avait prolongé en son temps la grandeur paternelle : « O le grand heur de noblesse / Naistre d'un père vaillant / Heriter de sa prouesse / Et de son bras assaillant ! / Le cueur, la bouche et la grace / Du cheval vient de la race / Jamais l'Aigle genereux / Ne couve un pigeon peureux » (p. 19-20 v. 81-88). Cette réunion du père et du fils dans une même célébration annonce dans les pages qui suivent le rituel de commémoration commun que voue Antoinette à son époux et à son fils, dont les tombeaux sont côte à côte dans la chapelle.

Lorraine à une « Race d'ayeux qui l'Empire / Ont tenu chevallereux » (p. 93 v.13-14)⁸⁸. Quant au « rêve italien »⁸⁹, la Parque l'inscrit dans sa destinée du jeune duc sous la forme d'une mission : « Je veux qu'il puisse joindre aux terres paternelles / Et Calabre et Sicile et les sources du Rhin » (p. 100 v. 7-8). Le jeune prince est donc désigné, dans cette mascarade, comme le continuateur d'une épopée conquérante dont François de Guise fut avant lui le héros.

L'image de ce héros est exaltée dans le « tableau guerrier » accroché dans la galerie (p. 17-19) : son sujet consiste à rappeler les prestigieux faits d'armes accomplis par le duc, et parmi eux « le voyage d'une jeunesse Française en Italie, sous la conduite de ce vaillant Chevalier » (p. 16), qui renvoie au rêve italien que les Guise partageaient avec la monarchie française. On y voit François de Guise en « César » ou en Hannibal « Guydant ses vaillantes troupes / Par les sommets orageux / Et par les gelantes croupes » (p. 17). A cela s'ajoutent les deux cents alexandrins qui constituent l'invraisemblable épithaphe du tombeau de François de Guise dans la chapelle. Le corps invincible du héros y est exalté pour sa force redoutable dont attestent des blessures extraordinaires, comme celle causée « [Par] cette Angloise main, qui fauça de puissance / D'outre en outre le test de ce vaillant guerrier, / Ce grand test façonné pour porter un Laurier » (p. 27). Tout est fait pour donner des dimensions mythiques à ce « cors genereux, cors indomtable et tel / Qu'en armes il estoit aux hommes immortel » (p. 30 v. 121-122) :

Cors de cuirasse en dos, le morrion en teste,
 Couvert de sa grand targue : [...]
 Et comme un Apollon dessous sa targue d'or
 Ouvrage de Vulcan marchoit devant Hector,
 Portant ainsi qu'un Dieu, sa belle epaule armee
 De la brune espaisseur d'une nüe enfumee :
 Ainsi marchoit armé ce vaillant belliqueur (p. 29 v. 83-93).

L'épithaphe construit l'image héroïque de François de Guise. L'ampleur de cette inscription funéraire contrebalance la modestie du simple tumulus recouvert de gazon. Le tertre

⁸⁸ Des historiens ont remis en question ces prétentions généalogiques, qui furent utilisées à charge par les adversaires des Guises dans le but leur prêter de dangereuses ambitions au trône. Voir notamment Marco Penzi, « Les pamphlets ligueurs et la polémique anti-ligueuse : faux-textes et « vrais faux », Propagande et manipulation du récit (1576-1584) », dans *La Mémoire des guerres de religion, la concurrence des genres historiques (XVI^e-XVIII^e siècles)*, volume édité par J. Berchtold et M.-M. Fragonard, Genève, Droz, 2007, p. 133-151.

⁸⁹ Voir l'article de R. Cooper, « Le rêve italien des premiers Guises », dans *Le Mécénat des Guises, op. cit.*, p. 116-141. La maison de Lorraine revendiquait des droits sur le royaume de Naples, alors aux mains des Espagnols mais détenu anciennement par la maison d'Anjou dont les princes de Lorraine, via René d'Anjou, sont les descendants. Ces prétentions furent servies par la carrière diplomatique de Jean de Lorraine auprès du Saint-Siège ; à la génération suivante, Charles de Guise prit le relais. Le mariage de François avec Anne d'Este, fille du duc Hercule de Ferrare et de Renée de France, acheva de tourner la famille de Lorraine vers l'Italie. Le versant culturel de ce rêve est rappelé par le miroir qu'un berger a rapporté à la suite d'un voyage dans la péninsule (p. 77 et 80). Joinville est une terre d'humanisme et de culture.

correspond à la sépulture d'un berger mais les vers exaltent la mémoire d'un héros, dans une étrange discordance des registres. L'épithaphe contient d'ailleurs la description d'un monument funéraire fictif plus adéquat. L'édifice évoqué répond au modèle de la colonne de trophées où s'affichaient les succès d'un général reçu en triomphe, et relève également du type de la colonne historiée commémorant la gloire d'un empereur (comme celle de Trajan au pied de laquelle était enfouie l'urne de ses cendres). Les vers rappellent le rôle glorieux tenu par le duc dans le royaume⁹⁰, et Belleau se situe dans la perspective d'un hommage national, officiel et spectaculaire :

Sus France qu'on luy dresse un triomfe nouveau
 Maintenant qu'il est mort, et riche qu'on luy donne
 De bronze, ou de porfire, une grande colonne,
 Où pandront attachez, enfoncez, et forcez,
Cent et cent corcellets l'un sur l'autre entassez,
Cent et cent morrions tous comblez de leurs testes
 A moustache tremblant, portant plumes et crestes
 Roussoyantes de sang, *cent* brassars dont la main
 Mi-morte cherche prise, et se manie en vain,
Cent villes, *cent* chasteaux, *cent et cent* fortes places,
Cent fleuves, *cent* détroits, et *cent* cors de cuirasses,
 Cornettes et guidons, enseignes, estandars,
Cent lances, *cent* épieux, *cent* targues, *cent* soudars
 Captifs et desarmez, *cent* villes renversees,
Cent bataillons rompus, *cent* murailles forcees,
 Itale mise aux pieds, et le superbe Anglois
 Repoussé dans sa mer, le Messin, l'Ardenois,
 L'Alemant déconfit, *cent* batailles livrees
Cent bœufs dont l'un soit blanc ayant cornes dorees,
Cent couronnes de chesne, et puis *cent* de laurier
 Pour orner le tombeau de ce vaillant guerrier. (p. 31 v. 146-166)

Belleau ne lésine pas sur les hyperboles. Les casques, cuirasses et lances sont des motifs conventionnels du trophée ; plusieurs épithètes (« comblez de leurs testes », « roussoyantes de sang », « mi-morte ») réinstallent ces objets dans le contexte d'un champ de bataille, introduisant dans le silence de la chapelle, comme un écho lointain, le vacarme et l'horreur des combats. A l'intérieur des fragments d'armures exhibés, frémit encore la chair mutilée des vaincus : il en résulte une impression d'effroi et de *terribilità* qui contribue à construire la stature héroïque du personnage implicitement rapproché d'Achille. Tout est épique dans ce

⁹⁰ Sa mort avait provoqué un grand émoi national, qui s'était manifesté sur le passage du corps ramené d'Orléans à Paris. Là, le cœur du duc de Guise avait été enterré à Notre-Dame, tandis que le reste de la dépouille avait été conduit à Joinville. Les funérailles avaient été doubles, d'abord nationales puis familiales. Voir I. Wardropper, « Un projet de monument aux cœurs de François de Lorraine et d'Anne d'Este », dans *Le Mécénat et l'influence des Guises*, op. cit., p. 279-291

passage. Mais tout est décalé également. Le héros célébré sur l'épithaphe ne correspond pas au berger qui repose sous un simple tertre. Et c'est pourtant le même homme.

Ce décalage ne fait que redoubler celui qui oppose, dans la galerie, le berger Francin au prénom transparent qui dialogue avec son frère Charlot sur le premier tableau, et le combattant aux victoires multiples sur le tableau suivant. Francin prononce les regrets qui étaient initialement dévolus au poète Bellin dans le *Chant pastoral sur la paix* en 1559 : il se présente comme impuissant à manier les armes, regrettant amèrement de ne pas posséder les vertus héroïques d'un combattant :

Que pleust à Dieu, Charlot, que de simples roseaux
Je ne me fusse au col pendu des chalumeaux
Mais qu'en me façonnant comme soldat **pratique**
J'eusse appris à cresser le long bois d'une **pique**
A piquer un cheval, le manier en rond
A dextre, à senestre, à courbette et à bond
A le mettre au galop, à luy donner **carriere**
A rompre de droit fil une lance **guerriere**
A monter courageux sur le flanc d'un **rampart**
Raportant le harnois fauçé de part en **part**
Et d'une noble playe⁹¹ acheter une gloire
Plustost que par nos chants une sourde mémoire. (p. 11 v. 95-106)

Inadvertance de l'auteur dans le remploi de ses vers entre 1559 et 1565 ? L'image pastorale de François de Guise est aux antipodes de la représentation habituelle du grand capitaine. Ce passage est pourtant ponctué de rimes épiques⁹², mais elles fonctionnent à vide. Extraites de leur contexte générique, elles soulignent précisément un manque, celui du héros. Ces rimes détournées de leur sens épique définissent la pastorale comme l'envers nostalgique de l'épopée. Les deux avatars fictionnels de François de Guise, le héros et le berger, apparaissent désormais dans une incompatibilité flagrante. Dans un royaume sinistré où les chefs de guerre, devenus des chefs de clan, ont pour beaucoup trouvé la mort, il est difficile d'envisager un poème héroïque.

⁹¹ Or François de Guise, on l'a dit, était connu pour ses blessures spectaculaires. Voir à ce propos la note de M. - M. Fontaine p. 147, tout particulièrement sur la blessure reçue en 1545 lors du siège de Boulogne.

⁹² Qu'on retrouve presque à l'identique dans un passage de l'épithaphe :

Lorsqu'il sceut destrement comme soldat **pratique**
Brandir et recresser le long bois d'une **pique**
Braquer bien un canon sur le flanc d'un **rampart**
Conduire une tranchee, et juger quelle **part**
Se devoit assaillir de boulet ou de balle
[...]
Piquer bien un cheval, en foule ou en **carriere**
Rompre bien de droit fil une lance **guerriere**
Faire marcher un camp, l'avancer, le tarder
Battre un fort, un rampart, l'assaillir, le garder (p. 28 v. 63-74)

D'ailleurs, l'épopée, qui doit être le poème fédérateur d'une nation, récite d'une mémoire qui veut donner à l'histoire présente un sens providentiel à partir d'une origine mythique, ne semble plus pouvoir se situer au-dessus de la mêlée. Célébrer la mémoire du héros François de Guise conduit inévitablement à évoquer le scandale de son assassinat resté impuni par le roi de France. L'épithète, inscription gravée pour l'éternité, souvenir destiné à la postérité, se présente de manière inhabituelle comme le témoignage d'un compagnon d'armes : « *Je l'ay veu de mes yeux le coutelas au poing* » (v. 82). Cette implication personnelle attribuée à un berger anonyme menace la commémoration épique d'un basculement dans la polémique. Le rappel indigné de la « trahison », de « la main déloyale » et du « lâche meurtrier » (p. 30) résonne d'accents vengeurs qui troublent l'atmosphère recueillie de la chapelle :

[...] j'accuse la France
 Moi qui suis né François d'avoir vu la naissance
 Et d'avoir allaité sous un air si clément
 Une si mauvaise âme, Ha ! mourir méchamment
 Puisse cil qui premier osa traître entreprendre
 Forger, fondre, tailler, broyer et faire eprandre
 [...]
 Le fer, le plomb, la pierre, et la poudre et le feu. (p. 31-32)

La mort du héros n'est pas consensuelle ; elle cristallise au contraire les divisions et les rancœurs. C'est pourquoi le modèle épique, rattrapé par la polémique, peut difficilement fonctionner dans une perspective de célébration et de commémoration.

Dans son *Commentaire au Second Livre des Amours de Ronsard*, Belleau réunissait déjà « l'œuvre Heroique et Tragique » sous la même caractéristique : ce sont « poèmes graves et ensanglantez⁹³ ». L'épopée, finalement, semble n'avoir plus d'autre vocation que dans une visée résolument satirique : c'est le *De Bello huguenotico*, poème en latin macaronique dans lequel Belleau décrit toutes les exactions des protestants. G. Demerson répertorie les traits épiques de ce poème⁹⁴, tout en insistant sur le « rire insoutenable » qui l'amène à lire l'ensemble comme une « épopée nostalgique » (p. 453) dont les héros sont « non seulement fatigués mais vulgaires » (p. 449). Si, d'après lui, la parodie « n'est pas dénigrement mais questionnement » du genre épique, elle n'en dégrade pas moins ses personnages et souligne ainsi le caractère désormais inapproprié de l'épopée dans le registre de la célébration. L'épopée ne peut plus faire sens au premier degré. Sa sémiotique conventionnelle, dans une

⁹³ f. 8 v°, à propos de l'élégie liminaire « A son livre ».

⁹⁴ « Paradigmes épiques et collisions des genres », dans la *Revue de Littérature comparée*, « Avatars de l'Épique », octobre-décembre 1990, n) 4, p. 445-456. Dans un article G. Demerson répertorie les traits épiques de ce poème, tout en insistant sur le « rire insoutenable » qui l'amène à lire l'ensemble comme une « épopée nostalgique » (p. 453) dont les héros sont « non seulement fatigués mais vulgaires » (p. 449)

sorte de réversibilité des signes, ne dit plus que l'excès de violence, le dévoiement moral ou encore, comme dans les vers de Francin aux rimes inadéquates, les regrets impuissants d'un berger. Et les hyperboles qui scandent l'épithaphe de François de Guise, si manifestement outrancières dans le cadre silencieux d'une chapelle funéraire, ne sont pas loin d'être perçues comme les derniers échos, sinon parodiques, du moins malsonnants, de l'épopée que Belleau n'écrira pas. Ultime reliquat épique à l'intérieur du monde de la pastorale, l'ode-épithaphe à François de Lorraine exalte une dernière fois le corps magnifique du héros, avant que les silhouettes dansantes des bergères gracieuses n'envahissent l'espace du texte.

2. Le « petit ouvrage » comme alternative au grand Œuvre

De l'origine légendaire, carolingienne, de la dynastie de Lorraine, à la mission héroïque de cette famille aux côtés de la monarchie française, Belleau avait en main tous les éléments qui lui permettaient de construire une épopée à la gloire des Guises. Cette geste lorraine demeurera pourtant secondaire dans la *Bergerie*, réduite à quelques signes éparpillés, un tableau d'histoire isolé, une épithaphe incongrue, comme une virtualité de l'éloge que Belleau suggère sans la développer. A la place, la *Bergerie* constitue « une alternative heureuse au grand projet herculéen (ou prométhéen) de l'épopée »⁹⁵.

Associé à l'univers essentiellement féminin de Joinville, le texte se métaphorise sous la forme récurrente d'ouvrages de dame, broderie, bouquets et tapisseries. L'image du tissage est présente dès l'épître dédicatoire, en guise de *captatio benevolentiae* pour excuser l'aspect hétérogène d'un « petit ouvrage, fait et recousu de telles pièces, et de telle estoffe » (p. 4). Par la suite, les vers insérés dans le prosimètre sont souvent présentés comme tissés sur une tenture murale : c'est le cas de la pièce V (« L'Esté » p. 22), de la pièce IX (« Description des vendanges, p. 40) dont les vers sont « tissus contre le ventre d'une grande cuve dedans cette tapisserie », de la pièce XII (l'épithalame dont les strophes sont censées avoir été brodées par les bergères sur la robe de la mariée p. 37). Les bergères sont des figures de brodeuses et de fileuses⁹⁶, ce qui les prédispose à incarner ensuite les Parques dans la mascarade pour la naissance du duc de Lorraine, elles qui déjà apparaissaient au regard du narrateur comme

⁹⁵ F. Cornilliat, *Noble sujet, sujet caduc*, op. cit., p. 729.

⁹⁶ Rappelons que c'est essentiellement cette activité qui les occupe dans la chambre d'Antoinette p. 57 : « ces bergeres y travaillent sans cesse, l'une apres le labeur industrieux de quelque gentil ouvrage de broderie, l'autre apres un lassis de fil retors, ou de fil de soye de couleur, à grosses mailles et mailles menues »

occupées à « filer la destinée de [leur] amant désespéré, tournant de [leurs] doigts mignars le fuseau, vidant et devidant son fil de bonne grace » (p. 57).

L'image métatextuelle de la broderie est ancienne. A. Deremetz a commenté son emploi dans la sixième églogue de Virgile⁹⁷ : sur injonction d'Apollon, le berger Tityre est incité à renouveler son chant : « Alors que je chantais les rois et les combats, le dieu du Cynthe me tira l'oreille et m'admonesta : Un berger, Tityre, doit paître de grasses brebis, mais chanter un chant fin comme un fil⁹⁸ ». L'ouvrage brodé est une représentation privilégiée du chant pastoral : la laine, matière première de la tapisserie, est produite par le troupeau, sujet du chant. L'image virgilienne souligne en outre de la dichotomie, traditionnelle, entre le chant épique et le chant bucolique : Apollon incite le Tityre à délaisser le premier pour se consacrer au second, conformément à sa condition (c'est parce qu'il est berger que Tityre « doit » chanter un chant tenu). Ainsi la ténuité du chant définit l'esthétique pastorale dans sa modestie par opposition à l'ampleur et à la solennité du poème héroïque, mais elle la définit aussi comme l'émanation de la condition du berger dans sa fragile humilité.

Image métatextuelle, la broderie est donc aussi une image existentielle. Et de fait, chez Belleau, elle rend compte, d'une part, du travail poétique d'un « petit ouvrage » sans commune mesure avec le grand œuvre, car résolument discontinu et conscient d'être la proie du temps. L'incomplétude de certaines pièces, leur défectuosité non dissimulée⁹⁹, leur confère le statut de traces et de vestiges : ce sont des témoignages concrets d'altérations inévitables. D'autre part, cette image reflète une image de la destinée humaine, à travers la figure récurrente des Parques et du fil tissé et rompu. Lors de la naissance du petit duc de Lorraine, les trois sœurs « chantent la fatale Destinée et les futurs oracles de ce Prince nouvellement né » (p. 99). Elles ponctuent leur chant de ce refrain :

Courez fuseaux, courez et devidez la trame
L'heur, les jours, et les ans, du Prince le plus beau
Et le cors animé de la plus gentille ame
Qui jamais s'alongea dessous nostre fuseau.

Quant à François de Guise, son épitaphe témoigne du cours inattendu qu'a pris la vie de ce prince, privé d'une mort héroïque à la mesure de sa grandeur : « Qui jamais eust pensé que ce

⁹⁷ *Le Miroir des Muses, Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 287-314, « *Le Carmen deductum* ou le fil du poème, (Virgile, Bucolique 6) ».

⁹⁸ Cité par A. Deremetz, op. cit., p. 289. Le verbe *deducere* (« faire descendre, amener du haut vers le bas ») peut avoir un emploi spécifique dans le domaine du tissage : il signifie « étirer les brins de laine pour en faire le fil ».

⁹⁹ Ainsi, le premier tableau a été endommagé « parce qu'on avait *autrefois* laissé une fenestre entr'ouverte, qui regardoit droit sur le tableau » (p. 13), ce qui empêche de lire la fin des vers qui y sont inscrits. Un poème gravé sur un tronc d'arbre est incomplet, parce que le berger qui l'a reproduit a eu la mémoire défaillante ou a été interrompu dans son travail (p. 21).

tant heureux Prince, / [...] / Fust mort comme il est mort ? » (p. 27 v. 35-37). La stupeur de la disparition est toutefois contrebalancée par l'acceptation de la volonté de Dieu :

C'est luy seul qui retient, qui conduit et qui guide
Ce que dessus la terre et dedans l'air liquide,
Et ce qu'au fond des eaux, vit, soupire et se meut,
Puis le *tranche*, et l'*alonge*, et le *rompt* quant il veut. (p. 26 v. 13-18).

Cette volonté, présentée d'une manière ternaire qui la rapproche de l'action des Parques (« tranche, allonge et rompt »), est le seul recours possible pour justifier la mort du héros et se résigner à le voir soumis à l'évanescence de toute forme de vie sublunaire.

A la fin de la *Bergerie*, après avoir vu danser les nymphes sous la lune, après avoir assisté à leur plongeon dans la Marne et sombré lui-même dans un sommeil bientôt dissipé par l'aurore, le narrateur médite :

Mais quoy ? Je cogneu lors que tout ce qui prend vie, et tout ce qui soupire sous ce grand ciel ne se peut continuer en son estre, et qu'il faut par nécessité qu'il prenne quelque fin suivant *le fil ordonné de la main de ce grand Dieu*. (p. 127)

L'image du fil associe la finitude des êtres et la fin du prosimètre. Parce que le poème-broderie n'échappe pas à l'évanescence sublunaire, sa conclusion n'est pas un achèvement mais une interruption, une mise en suspens de la promenade onirique. L'œuvre d'art ne se soustrait pas à la loi naturelle de la fugacité. Ainsi la fin, celle de la vie humaine comme celle du poème, ne scelle pas l'exemplaire destin d'un héros accompli : elle témoigne simplement de la brièveté des êtres et des choses. La temporalité de la journée ne correspond donc pas seulement à un rythme social : elle est liée à une poétique de l'éphémère.

3. Du tombeau au miroir : ce que Belleau appelle oubli

Le tombeau, « lieu symptomatique du texte pastoral »¹⁰⁰, est au cœur de la *Bergerie*. C'est celui, grandiose, qu'Antoinette de Bourbon avait fait édifier à Claude de Guise¹⁰¹. De ce monument à l'antique, conçu par des artistes italiens de renom¹⁰², Belleau retient surtout l'élévation des deux niveaux qui fait apparaître le duc « en son mort, et adessus vivant et priant » (p. 24). La superposition des orants et des transis était une nouveauté à l'époque,

¹⁰⁰ L. Giavarini, *op. cit.* p. 16.

¹⁰¹ Aujourd'hui détruit à l'exception de quelques fragments, ce tombeau fait l'objet d'une analyse détaillée dans un article de I. Wardropper, « Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVI^e siècle », *Revue de l'art*, n° 94, 1991, p. 27-44. Deux bas-reliefs, la *Charité* et la *Justice du duc Claude de Guise*, sont conservés au musée de Chaumont, et deux cariatides en albâtre, la *Tempérance* et la *Justice*, sont visibles à l'Hôtel de Ville de Joinville.

¹⁰² Les dessins préparatoires sont de Primatice et les sculptures de Domenico del Barbieri.

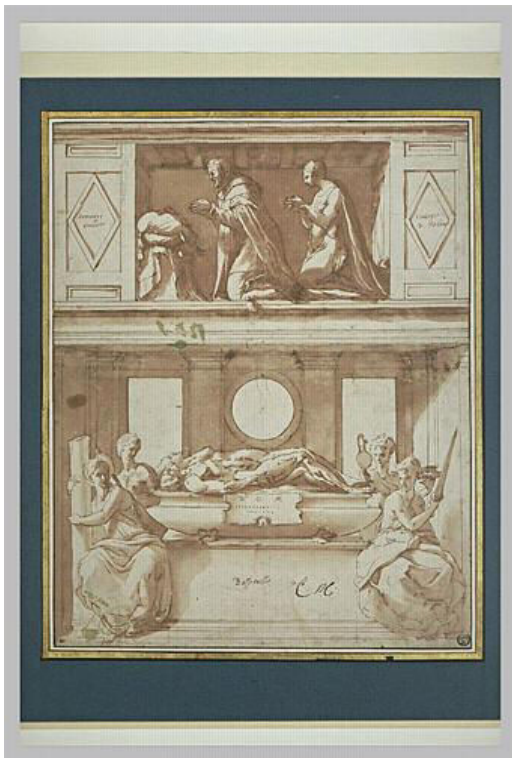
inaugurée pour le tombeau de Louis XII en 1531. Cet ordonnancement allait ensuite présider aux édifices funéraires de François 1^{er} et Henri II¹⁰³, ce qui rappelle le statut éminent du duc de Guise¹⁰⁴. Belleau fait état de la richesse des matériaux (« marbre blanc et noir, jaspe, albâtre et profire ») tout en s'efforçant d'intégrer le monument à l'univers pastoral de Joinville : il remplace ainsi l'ordre ionique des chapiteaux par des motifs de « feuilles d'acanthé, et branche ursine » caractéristiques de l'ordre corinthien et davantage accordés à l'esprit des lieux et au tombeau voisin, plus végétal que minéral. Enfin, négligeant de décrire les bas-reliefs qui relatent des épisodes clés de la vie du duc de Guise sur le véritable édifice, Belleau ajoute un motif qui n'apparaît dans aucun document : une pleureuse au « visage palle et maigre, qui porte les cheveux espars et herissez flottant sur les épaules, les yeux caves et meurtris de pleurs, les bras croissez, la face vers le Ciel »¹⁰⁵. Cette nymphe éplorée rappelle les deux bergers représentés sur le premier tableau de la galerie, « pensifs et de si triste contenance [...] l'œil baissé, le visage palle et chagrin » (p. 7) ; elle rappelle en outre celle qui, dans le *Chant pastoral sur la mort de Joachim Du Bellay Angevin*, interrompt les bergers-poètes pour déclamer les cent-cinquante vers d'une oraison funèbre¹⁰⁶. Le personnage sculpté inventé par Belleau fait donc partie des figures pathétiques qui introduisent la conscience des malheurs du temps et de la mort dans la *Bergerie*. Imposant par son architecture, l'édifice funéraire tel que Belleau le décrit n'est pas un monument de gloire éternelle ; avec son transi et sa pleureuse, il rappelle au visiteur de la chapelle l'humble condition des grands de ce monde.

¹⁰³ Voir E. Panofsky, *La Sculpture funéraire*, Paris, Flammarion, 1995, p. 90-102.

¹⁰⁴ Ses funérailles s'étaient déroulées selon le même protocole que celle de François I^{er}. Voir à ce propos I. Wardropper, art. cit., ainsi que R. Gisey, *Cérémonial et puissance souveraine, France, XV^e-XVII^e siècles*, tr. fr. Jeannie Carlier, Paris, Armand Colin, 1987.

¹⁰⁵ Sur le rapport de cette description avec le tombeau véritable, voir les analyses d'Isabelle Cirola, *La Pléiade et les arts plastiques. Éléments d'analyse*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Ménager, université de Paris-X, 2001, chap. IV (« Les tombeaux des Guises dans la *Bergerie* de Remy Belleau ») p. 107-132.

¹⁰⁶ Décrite comme « toute eschevelée » (v. 335), elle profère une tirade de « pleureuse » scandée par le vers « Pleurez Nymphes, pleurez » (Tome 1 des *Œuvres complètes*, p. 240-250)



107



108

Dans l'architecture du palais de Joinville, Belleau place en symétrie deux monuments : au tombeau répond le miroir. D'une structure très complexe qui superpose les strates à la manière des orfèvreries de Wenzel Jamnitzer¹⁰⁹, caractérisé par sa monumentalité que met en valeur tout un lexique architectural, ce miroir fait contrepoint au tombeau dont il reprend l'élévation. Essentiellement décrit pour le foisonnement de ses motifs ciselés, le « bel objet » n'est pas l'habituel accessoire de coquetterie féminine dédié à la vanité d'une beauté superficielle et fugace. La description, conçue selon un mouvement ascendant, commence par le socle orné d'animaux marins présidés par Neptune sur son char ; de ce monde aquatique émerge Vénus, « un pied en l'air, et l'autre planté sur une coquille de mer, conduisant d'une main un petit enfant » (p. 82). Commence alors la deuxième strate du miroir, intermédiaire, grouillante de petits animaux terrestres et placée sur le signe de de Mercure, « Dieu des bornes, termes et divises » (p. 82). Entièrement régie par le chiffre trois, la structure globale

¹⁰⁷ Primatice, Projet pour le tombeau de Claude de Lorraine et Antoinette de Bourbon, Paris, musée du Louvre, D.A.G, INV 8579, recto.

¹⁰⁸ Wenzel Jamnitzer, décor de table Merkel. Le pied est une allégorie de la terre-mère. Les stratifications et la profusion ornementale exhibent la *copia* des mets servis lors d'un festin, ainsi que la prospérité de la communauté urbaine qui offre toutes ces viandes : la municipalité de Nuremberg.

¹⁰⁹ Sur cet artiste allemand qui travaillait pour la cour impériale, pour celle de plusieurs princes germaniques, mais également pour la cour de France et de Ferrare, voir Ernst Kris, *Le Style rustique*, Paris, Macula, 2005, première partie.

associe le miroir à l'image d'une totalité pour mieux nous montrer, dans un troisième et dernier niveau, le mystère et la victoire de l'amour :

Sur la cornice y a trois stylobates ou acroteres, sur chacun un petit enfant nud, tenant d'une main un cor, de l'autre une palme amortie d'un gros strin [diamant] taillé en pyramide, gravee de divises et lettres Hieroglyphiques. Pour le dernier amortissement, y a une victoire qui embouche une trompe, tenant de l'autre main une palme : elle a des aelles sur le dos, qui sont bigarrees et peintes d'une infinité d'yeux. (p. 85)

Le miroir est agrémenté de trois pendentifs où sont inscrites trois devises relatives à l'amour. Toutes ont pour sujet sa puissance sous une triple forme, celle d'une force qui adoucit les cœurs (*Saxea suffodimus, sic pectora*), dont l'effet est éternel (*Si lentus, tamen aeternus*)¹¹⁰, et dont la vocation est l'oubli de tout ce qui n'est pas elle (*Oblivioni*). Ce dernier *motto* est illustré par l'image d'un enfant semant du pavot, anticipant sur la fin de la *Bergerie* où le narrateur émet le vœu de jouir d'une « nuit perpetuelle » et d'un « songe » éternel grâce aux antiques vertus du pavot (p. 126). C'est la vocation de Joinville qui est ainsi emblématisée par le miroir¹¹¹: lieu enchanteur et parfaitement harmonieux, ce palais procure l'oubli des passions¹¹² et des conflits parce qu'il réfléchit, diffracte et magnifie les reflets innombrables d'une beauté idéale qui efface les images sordides de corps suppliciés ou massacrés dans les affrontements (dont les trophées de François de Guise exhibent les débris sanguinolents).

En cela, Belleau se place dans la même perspective que les traités de paix qui prescrivaient « l'oubliance »¹¹³ pour permettre la réconciliation. Le miroir dédié à l'oubli peut concerner l'assassinat de François de Guise, pour lequel la famille ne cessait de réclamer vengeance. Or cette requête plaçait la monarchie dans une situation extrêmement délicate parce qu'elle risquait de compromettre la paix : punir le meurtrier de Guise risquait de ranimer l'indignation des catholiques et de provoquer l'inquiétude des protestants. L'interprétation du miroir comme appel à l'oubli politique et à l'effacement de la mémoire récente concorde avec la temporalité de la pastorale, qui est fiction du présent au contraire de l'épopée, fiction du passé, élaboration d'une mémoire. Après la première guerre civile, la cohésion du royaume ne s'affirme plus par un récit de mémoire, elle se sauve grâce à l'oubli.

¹¹⁰ Cette devise renvoie à la fois aux tortues qui figurent sur le pied du miroir (la lenteur), et à la présence du diamant enchâssé (l'éternité) : « sur le contour y a un gros dimant taillé en pointe » (p. 83).

¹¹¹ Dont G. Demerson signale avec raison qu'il « donne une image condensée du poème » (préface p. XXXI) contre M. -M. Fontaine pour qui le miroir n'est qu'un objet parmi d'autres (postface p. 250).

¹¹² Belleau commence la *Bergerie* par le constat soulagé de se voir enfin soustrait aux « malheurs », « contraintes » et « tourments » de la Fortune et du destin. Voilà un autre aspect qui rapproche la *Bergerie* du jardin décrit dans la *Recepte* : au début, en entendant les vierges chanter, le narrateur, tout juste sorti de sa prison, « oublie » les pensées initiales qui le ramenaient sans cesse aux ravages occasionnés par les récents affrontements.

¹¹³ Le terme apparaît au début du livret d'entrée de Charles IX à Paris après la paix de Saint-Germain, dont traitera le chapitre suivant.

Délaissant la poétique de la mémoire qui présidait aux recherches épiques, Belleau préfère une poétique de l'éphémère où la conscience de la finitude engendre une sensibilité accrue à la beauté. L'oubli auquel toute chose est vouée n'est pas une malédiction mais l'opportunité d'effacer les « misères » subies pour ne préserver que l'idéal. Si l'épopée est un chant total raccordé à l'infinité du cosmos et fixant pour l'éternité la grandeur des héros, la pastorale mesure tout ce que le projet a de caduc et, à la place, expérimente un *carmen deductum*, un chant tenu limité aux dimensions modestes d'une bergerie, fût-elle une brillante demeure aristocratique.

Conclusion

Le *Songe* de Du Bellay suggérait l'effondrement du rêve politico-culturel de la Renaissance. Le prosimètre de Belleau en recueille les débris et les rassemble dans un nouveau cadre qui, sans chercher à oblitérer les fissures, fait miroiter la splendeur et la fragilité de ces fragments épars. Joinville devient le reliquaire du rêve humaniste. Belleau intègre à sa *Bergerie* les genres que la Pléiade avait mis à l'honneur : l'ode, le sonnet, l'élégie amoureuse. Mais il ne leur assigne plus comme horizon l'inaccessible poème épique. Ils valent désormais pour eux-mêmes, comme fragments d'une impossible totalité, et non comme coups d'essai du grand œuvre à venir. Le cadre de Joinville leur offre un substitut de totalité : cette *Bergerie* est bien, d'une certaine manière, un *genus universum* où le poète témoigne de ses prétentions encyclopédiques, signalées par l'abondance du vocabulaire technique (qui touche à tous les domaines, sciences, architecture, arts, mythologie, et même la désignation naturaliste des espèces animales). Mais l'ambition totalisante y est restreinte à l'expérience qu'un individu peut en faire grâce à ses sens, énumérés dans l'incipit¹¹⁴ et effectivement mobilisés tout au long du parcours, dans le spectacle des œuvres d'art, le goût des « viandes » raffinées offertes par Antoinette, l'odeur des bouquets confectionnés par les bergères, l'enchantement procuré par la mélodie des nymphes, ou les lèvres accueillantes aux baisers. La synesthésie, forcément éphémère, est peut-être moins ambitieuse que l'universalité recherchée par le grand œuvre, mais cette fête du plaisir est un défi lancé aux malheurs des temps et aux prédications les plus austères qui ne sont jamais loin d'en appeler au bûcher des vanités.

¹¹⁴ P. 6 : « fust de l'œil, de l'ouye, du sentir, du goûter, et du toucher ».

Palais des sens où se déploie une beauté païenne et profane, la *Bergerie* n'en est pas moins un *studiolo* où le jeune Charles d'Elbeuf, élève de Belleau, est invité, au contact des arts et des sciences, à faire l'apprentissage de son métier de grand du royaume. C'est aussi une académie où de jeunes gens de l'aristocratie débattent de l'amour et de l'art. Le polissage des mœurs qui résulte de ce haut degré de culture fait de Joinville un laboratoire de ce que les académies rechercheront plus tard à l'initiative de Charles IX et Henri III : une pacification par les arts.

Peletier du Mans, dans le chapitre de l'*Art poétique* consacré au poème héroïque, regrettait en 1555 que l'épopée, dans son paradigme virgilien, n'accorde aucune place à l'éloge des femmes qui avaient compté à Rome. De manière restrictive à ses yeux, l'*Enéide* superposait trop étroitement vertu et virilité, et incitait donc les imitateurs de Virgile à se concentrer sur un éloge du pouvoir au masculin. Dix ans après, la remarque prend une acuité supplémentaire : à un moment où la monarchie est incarnée par un enfant et par sa mère, et où l'orgueil des grands est en partie à la source des conflits armés, l'héroïsme guerrier n'est plus une représentation *de circonstance*. Les deux *Bergeries* de 1565 insistent sur l'importance de la médiation féminine pour reconstruire une concorde. La pastorale semble la forme liée à cette médiation, comme l'épopée était, dix ans plus tôt, aux yeux d'une génération de jeunes poètes, la meilleure façon d'exalter la certitude d'un messianisme monarchique. Désormais, la cohésion générée par la fête ne se fait pas autour du héros, mais dans les divertissements d'une petite société bien réglée par Antoinette de Bourbon, gardienne de la vertu et « sacraire de bonté ». Ronsard, dans sa propre *Bergerie*, voulait rassembler autour de Catherine de Médicis le royaume et la noblesse : c'est une constante de la pastorale, dans ces années de crise, de vouloir réparer, consoler et consolider, ressouder ce que l'histoire a ébranlé. La pastorale n'est pas apolitique, mais elle est anhistorique. Ainsi, dans les années 1560, l'art de la Pléiade, progressivement, se veut moins la consécration d'un héros isolé par le poète dans l'espace sacré d'un temple de mémoire, que l'émanation plaisante d'une civilité mondaine. Il en résulte une disparition du rapport au mythe : l'épopée se concevait dans ce rapport à l'origine qui lui permettait d'orienter le présent vers un avenir impérialiste. La fiction pastorale essaie de fournir un modèle au présent, sans préoccupation mémorielle et sans autre programme qu'un oubli salutaire.

Epilogue



Antoine Caron, *La Sibylle de Tibur*, 1575-1580, Paris, Musée du Louvre.

En 1550, Paris voulait ressembler à Rome. En 1570, Paris ressemble effectivement à Rome, mais c'est celle des *Antiquités*, celle d'après la ruine. La troisième guerre civile vient à peine de prendre fin. C'est dans ce contexte que Ronsard s'apprête à faire paraître les premiers livres de sa *Franciade*.

Ronsard n'a pas renoncé à l'écriture épique malgré l'intermède pastoral des années 1560. En 1565 et 1567, deux élégies à Charles IX¹ projettent le jeune roi dans un avenir héroïque et parlent de la *Franciade* à venir, « œuvre de long espace » (Lm XIV, p. 133,

¹ Lm XIII p. 131 (voir *supra* chapitre 9) ; Lm XIV p. 133.

v. 186). La muse héroïque s'exprime également dans des pièces qui renvoient aux batailles de Jarnac et de Moncontour. Le « Chant triomphal pour jouer sur la lyre. Sur l'insigne victoire qu'il a pleu à Dieu donner à Monseigneur, Frère du Roy »², la *Prière à Dieu pour la victoire* écrite quelques jours avant Moncontour³, « L'Hydre deffaict⁴ » suivi des « Eléments ennemis de l'Hydre⁵ », glorifient les prouesses du duc d'Anjou face aux troupes calvinistes. Mais dans ces pièces, l'inspiration épique ne se distingue guère du ton virulent employé dans polémique contre les protestants au début des années 1560, ce qui justifie d'ailleurs l'insertion, *a posteriori*, de plusieurs de ces textes dans la section des *Discours*. Ce n'est d'ailleurs pas qu'une question de registre. Ces vers recourent certes à des motifs et des images épiques (le mythe d'Hercule, notamment, est réactivé) mais les victoires du duc d'Anjou ne fondent rien et n'accomplissent rien. C'est la valeur personnelle du jeune prince qui est louée, sans qu'elle soit inscrite dans une fiction qui viendrait exalter la permanence et la légitimité de l'institution monarchique. Le duc d'Anjou combat sous le signe de la fortune, qui le favorise, sans qu'il soit rattaché à un dessein divin : sa « bonne fortune », sa « prouesse », son énergie pour « forcer la fortune » sont plusieurs fois mentionnées dans l'« Hydre deffaict ». Il est l'étoile montante de son époque, pas l' élu de Dieu. Certes, le duc combat « pour le roi », imite « la vertu de son père » et « l'esprit de son frère » avec lequel il forme un couple semblable à celui de Castor et Pollux (v. 165). Mais sa victoire n'est pas celle de la monarchie sur l'hérésie, de l'ordre sur le désordre. C'est son succès personnel, celui de sa jeunesse contre les « vieux capitaines » (v. 76). Le « monstre hugnotique » dessine avec ses multiples têtes une cartographie des batailles et des places fortes huguenotes : c'est une allégorie spatiale du territoire contaminé par la division et progressivement reconquis. Ce monstre est « l'adversaire », « l'ennemi », une abstraction dont les chefs ne sont jamais nommés. Les deux pièces centrées sur l'hydre s'achèvent de manière contradictoire : dans la première il faut instaurer un culte à Henri pour commémorer son exploit. Dans l'autre il s'agit d'éradiquer toute trace de l'ennemi et d'effacer à jamais sa place dans la mémoire collective, afin que « de son histoire / Ne soit jamais ni livre ni mémoire » (v. 73-74). C'est ce dont se chargent les éléments naturels qui engloutissent les ossements du monstre. Il est difficile de fonder une épopée sur ce refus de la mémoire, ou plus exactement sur cette contradiction entre la valeur des héros modernes, incontestable, et la cause pour laquelle ils combattent, honteuse au regard

² Paru dans *Sixiesme Livre des Poèmes* en 1569 (Lm XV p. 61) puis dans le premier livre des *Hymnes* dans les *Œuvres* de 1578 sous le titre de « Hymne du Roy Henri III pour la victoire de Moncontour » (Pléiade t. 2 p. 512)

³ Publiée anonymement sous forme de plaquette puis récupérée dans les *Discours* en 1578 (Lm XVII p. 401, Ed. Pléiade II p. 1070), donc pas encore officiellement publiée sous son nom en 1570.

⁴ D'abord publié dans un recueil collectif de péans.

⁵ Lm XV p. 377. Récupérés aussi dans les *Discours* à partir de 1578.

de la postérité qui ne devrait rien savoir d'un royaume dévasté. C'est comme si les guerres de religion ne devaient pas figurer dans l'histoire de la monarchie : si elles révèlent la valeur des princes, elles n'entrent pas dans la téléologie du pouvoir que l'épopée met en scène. C'est pourquoi on ne les retrouve pas dans la *Franziade* (et on ne peut pas savoir dans quelle mesure, si Ronsard avait achevé la prophétie commencée au livre IV, il aurait intégré les conflits dans l'évocation du règne de Charles). La fête qui célèbre l'Edit de Saint Germain, au moment où la *Franziade* s'apprête à paraître, n'occulte pas les troubles mais ne s'appesantit pas sur leurs causes, élude leur nature religieuse et prescrit l'oubliance. Les guerres de religion resteront le point aveugle de l'épopée.

Le poème héroïque était l'avenir du texte de circonstance, destiné à en élargir la portée. L'épopée devait dilater l'événement pour l'inscrire dans une temporalité plus haute. Elle devra à présent en faire abstraction, ou plus exactement le conjurer. Au terme d'une réflexion sur les rapports entre le poème de circonstance et le récit fondateur, cet épilogue considèrera l'inactualité du grand œuvre héroïque de Ronsard. D'une part, la réception d'un ambitieux poème monarchique n'est plus d'actualité en 1572. En outre, la représentation du moment historique, que le poème prétend mettre en relation avec le mythe des origines troyennes et ses promesses d'avenir glorieux, est désormais bien éloignée de l'actualité puisqu'elle implique non pas de dilater la circonstance, mais de la distordre pour en évacuer les éléments inquiétants et discordants.

La fête, en 1549, était le miroir d'une poétique qui programait la conception du poème héroïque ; elle devient, en 1571, le reflet de son accomplissement en demi-teintes. Le Ronsard des *Odes* pensait le Livre comme le lieu de l'apothéose de la monarchie. Ce Livre devait faire le lien entre l'événement festif, le réseau de princes que la parole salue, et la Mémoire. Ce lien s'avère impossible et l'ambition du livre, décalée, disparaît par la suite.

Chapitre 11

Vingt ans après : d'une fête à l'autre, de l'*Ode de la Paix* pour Henri II à la *Franciade* pour Charles IX

L'année 1571 est une date importante dans l'histoire de la maison de Valois et du royaume de France. Un an avant les noces sanglantes de Marguerite de Valois et Henri de Navarre, c'est un mariage heureux et prometteur qu'on célèbre : celui de Charles IX avec Elizabeth d'Autriche, fille de l'Empereur germanique et petite-fille de Charles Quint. Cette alliance avec les Habsbourg, l'ennemi extérieur d'hier, est un gage de paix en Europe¹. Alors que l'entrée de Henri II était essentiellement conçue dans le cadre d'une rivalité entre Valois et Habsbourg, vingt ans plus tard c'est une réconciliation qui est scellée par le mariage entre les héritiers de deux prestigieuses lignées. Que le roi de France soit ainsi étroitement lié à la famille impériale ranime des prétentions que les troubles intérieurs avaient, depuis la mort de Henri II, laissés à l'arrière-plan des préoccupations de la monarchie : Charles IX, que son prénom semble instituer en continuateur de l'œuvre politique de Charlemagne, apparaît comme le candidat naturel pour un titre autrefois refusé à son grand-père, François 1^{er}.

Ces réjouissances nuptiales et leurs enjeux géopolitiques prolongent l'optimisme lié à la signature toute récente d'une paix intérieure, l'édit de Saint-Germain qui, en août 1570, semble avoir durablement assuré la coexistence entre les huguenots et les catholiques. Les premiers se voient octroyer une plus grande liberté de culte tandis qu'une amnistie générale

¹ Voir à ce sujet les travaux de Frances Yates, *Astrée. Le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, traduit de l'anglais par A. Huraut et J-Y. Pouilloux, Belin, 1989 [1^{ère} édition 1975], en particulier le chapitre « L'entrée de Charles IX et de la Reine son épouse dans Paris (1571) », p. 215-255. C'est la ville de Paris qui donne les directives et élabore le programme de l'entrée, mais l'esprit de ce programme consiste moins à exprimer des aspirations urbaines qu'à faire l'apologie du pouvoir royal.

doit favoriser la réconciliation des factions ennemies. Les festivités célèbrent ainsi, autant que le mariage d'un jeune roi plein d'avenir, la politique de conciliation menée par Catherine de Médicis. L'union, thème central des décors, se réfère à la fois au versant nuptial et au versant politique de l'événement. Une « Congratulation de la Paix faite par sa Majesté entre ses subjectz l'unziesme jour d'Aoust », signée par Estienne Pasquier, est publiée conjointement au livret de l'entrée royale : c'est dire à quel point les deux événements sont perçus comme étroitement corrélés. Hommage au roi qui a « replanté l'amitié » menacée par « une passion follement bigarrée », la « Congratulation » de Pasquier évoque une victoire allégorique contre le « monstre hideux » de la guerre civile. Des perspectives heureuses s'ouvrent donc pour la monarchie qu'on peut croire enfin sortie d'une crise religieuse et politique qui dure depuis dix ans. L'entrée dans la capitale en mars 1571 marque pour Charles IX, âgé de vingt-et-un ans, un investissement accru dans son « métier de roi » et résonne de ces deux événements, la paix et le mariage. L'entrée est à la fois un rituel de noces et de pacification.

Les notables parisiens, en charge de l'organisation des festivités, délèguèrent la tâche à Ronsard et à Dorat, « employés par la ville de Paris tout ainsi qu'un prince italien de la Renaissance aurait employé un humaniste à gages - pour dresser un grand programme artistique »². Ce sont eux qui élaborèrent le contenu des décors et présidèrent à leur réalisation. Le compte-rendu, ou livret d'entrée, n'est toutefois pas de leur fait : il est signé par Simon Bouquet, un édile parisien qui connaissait parfaitement le programme et y avait même contribué par quelques inscriptions³. Comme dans toutes les entrées parisiennes, le roi devait pénétrer dans la ville par la porte Saint-Denis et se rendre jusqu'à Notre-Dame où il

² F. Yates, « Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1956, p. 61-84. A Ronsard incombait la majeure partie du programme, à en croire la somme qui fut versée respectivement à l'un et l'autre poète. Dorat s'occupait des vers grecs et latins à inscrire sur les monuments. Niccolo dell'Abate était chargé d'exécuter les peintures ; il était secondé par Pierre d'Angers, peintre décorateur. Germain Pilon réalisait les sculptures. Ces artistes étaient les continuateurs de l'école de Fontainebleau. Ainsi, comme le fait remarquer F. Yates dans *Astrée* p. 222, cette entrée fut le résultat de « la fine fleur, à la fois, du savoir humaniste de l'Ecole de la Pléiade, et du professionnalisme brillant de l'Ecole de Fontainebleau ».

³ Simon Bouquet, *Bref et sommaire recueil de ce qui a été fait, et de l'ordre tenu à la joyeuse et triomphante Entrée de très-puissant, très-magnanime et très-chrétien Prince CHARLES IX. de ce nom Roy de France, en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son Royaume, le Mardi sixième jour de Mars, Paris, Denis du Pré, 1572*. Le livret d'entrée est consultable sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110750.r=entr%C3%A9e+charles+IX.langFR>. Il existe également une édition en fac-similé Victor E. Graham et William MacAllister Johnson, *The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria 1571 : with an analysis of Simon Bouquet's "Bref et sommaire recueil"*, Toronto, University of Toronto press, 1974. Les références se feront désormais sous le titre abrégé de *Bref et sommaire recueil*. L'ouvrage comporte en appendice un texte important qui constitue une source complémentaire au livret, sous la forme d'une description versifiée du cortège et des décors de la cérémonie : *La Renommée* de Charles de Navières, un gentilhomme sedanais qui, à l'occasion du mariage de Charles et Elizabeth à Mézières, écrivit un poème en cinq chants : le premier est une allégorie de la Renommée en son palais, les deux suivants traitent des cérémonies nuptiales à proprement parler, et les deux derniers des cérémonies parisiennes.

quittait l'assistance pour aller se recueillir⁴. Sur le premier arc, dressé au niveau de la porte Saint-Denis, se dressaient les figures monumentales de Francus et de Pharamond, premier roi légendaire de France (**figure 1**⁵). D'emblée, le choix des sujets du parcours urbain renvoyait clairement à l'histoire développée dans la *Franciade*. Après une décennie marquée par l'esthétique de la pastorale centrée sur le roi-berger qui, grâce à sa sage bonté, préservait ses sujets des passions dévastatrices et maintenait son royaume à l'écart des vicissitudes de l'histoire, le souverain est à nouveau envisagé comme un prince héroïque et peut contempler son image dans celle d'un *imperator* triomphant. Dans le livret, dès le sonnet liminaire de Pasquier, la tonalité épique est rappelée :

Ainsi que Rome on vit de lauriers tapissée
Embrasser le guerrier enflé de haulx exploitz :
Ainsi à nostre CHARLES, le plus grand de nos Rois
Pour rendre dans les ans sa mémoire enchassée
Paris d'un œil joyeux, Paris sa grand' cité
Lui dressant ce trophée à la postérité,
L'a voulu honorer d'un triomphe suprême.

Les allusions à la *Franciade*, dans le parcours triomphal, ne sont pas seulement à mettre sur le compte de l'imminence de sa parution, ni d'une stratégie de l'auteur qui aurait profité de son rôle d'organisateur pour se livrer à une sorte de promotion ou d'avant-première. Que la *Franciade* fournisse en grande partie le matériau du programme décoratif de l'entrée se justifie largement par le fait que Ronsard conçoit ce projet, depuis plus de vingt ans, comme un éloge du monarque augustéen sur le modèle de l'*Enéide*. Ce poème doit fédérer la nation dans un récit des origines compris comme fondateur de la gloire présente. Dès l'*Ode de la Paix* dédiée au roi Henri II, l'épopée de Francus et de ses descendants faisait sens dans le cadre d'une vocation royale de pacification internationale et de concorde civile. L'entrée de Charles IX, dont le fil conducteur est la paix, renouvelle avec une acuité supplémentaire le cadre philosophique et idéologique initial du projet de Ronsard. A une date où Charles IX semble enfin en mesure de prendre une envergure impériale qui le place à la hauteur de son père et son grand-père, à un moment où le royaume réconcilié peut envisager à nouveau son rôle dans l'Histoire, il est naturel que Ronsard, enfin investi des fonctions qu'il avait vainement souhaitées en 1549, fasse de l'entrée royale l'espace d'une scénographie où son

⁴ L'entrée reprend exactement le même déroulement que celle d'Henri II en 1549, ne dérogeant pas à la tradition qui fixe le parcours de la Porte Saint-Denis à Notre-Dame, à toutes les entrées de souverains. Une rapide comparaison entre les deux livrets montre que les décors sont disposés aux mêmes stations, et sous des formes identiques : trois arcs de triomphe (porte Saint-Denis, Saint-Jacques de l'Hospital, entrée du pont Notre-Dame), deux fontaines-perrons (Ponceau et Innocents), une toile peinte en perspective (devant le Châtelet) et une sculpture verticale juchée sur un piédestal au niveau de l'église du Sépulcre. Il est même probable que les édifices de 1549 aient été réutilisés, mais « rhabillés » différemment.

⁵ Les gravures figurant sur le livret sont regroupées à la fin du chapitre.

grand récit déploie toute la mesure de ses ambitions et trouve le large écho qu'il a toujours espéré pour son œuvre. Ronsard rêvait, pour les vers de son épopée, d'une diction qui les théâtralise⁶ : l'entrée royale lui offre un espace où mettre en scène l'argument de sa fiction. Le grand œuvre conçu en 1550 semble ainsi trouver son accomplissement ultime.

Il faudra s'interroger sur la manière dont la grande ambition du jeune Ronsard trouve à nouveau matière à s'exprimer vingt ans après, dans des circonstances politiques redevenues propices à l'exaltation de l'impérialisme Valois qui fournissait aux poètes de la Pléiade, à leurs débuts, le sujet de leur célébration poétique. Si les principaux éléments de la poétique de 1550 sont réinvestis dans le programme épique de l'entrée et de la *Franciade*, ils sont aussi infléchis en fonction d'un contexte qui ne correspond plus à celui de la première *Franciade* pour Henri II. Le rapport entre le poème et l'entrée s'en trouvent modifiés. En 1549, la poésie se pensait comme l'accomplissement de ce qu'esquissait l'entrée. En 1571 c'est la fête qui accomplit (par avance, et tout en le simplifiant à l'extrême) ce que l'épopée prévoyait et ne mènera jamais à terme, à savoir la mise en scène d'un mythe des origines définissant la vocation impériale de la monarchie, vocation qui trouve son achèvement glorieux dans le moment présent. L'entrée fonctionne comme la projection spatiale des valeurs dont traite le récit, celles de l'exercice héroïque du pouvoir dans l'Histoire. En insérant le roi dans un espace urbain métamorphosé en théâtre où se dressent les protagonistes de la *Franciade*, l'entrée opère la conjonction du présent et du mythe, situe le roi en relation avec une temporalité des origines. Elle effectue, à la faveur d'un événement, ce que la *Franciade* inachevée ne réalisera jamais.

I. Les quatre premiers livres de la *Franciade* : un vaste rituel d'initiation

Malgré l'intervalle d'un an qui sépare l'événement parisien et la publication des *Quatre premiers livres* chez Gabriel Buon, nous commencerons par une étude centrée sur la *Franciade* afin de faire apparaître ce qui, dans ce récit, prédestine l'épopée à s'accomplir dans le rituel festif de 1571. La rédaction de la *Franciade* était d'ailleurs très avancée au moment

⁶ Voir la conclusion de la première préface à la *Franciade*, l'épître « Au lecteur » (Lm XVI p. 12) : « Je te suppliray encore d'une chose, lecteur, de vouloir bien prononcer mes vers et accommoder ta voix à leur passion, et non comme quelques uns les lisent, plutost à la façon d'une missive, ou de quelques lettres royaux que d'un Poëme bien prononcé : et te supplie encore derechef où tu verras cette marque ! vouloir un peu eslever ta voix pour donner grace à ce que tu liras. »

de la conception du programme d'entrée, commandé par la ville de Paris à la fin de l'année 1570⁷. Etroitement liées par leur contexte, la composition de l'épopée et l'élaboration du décor de la fête empruntent l'une à l'autre leurs caractéristiques respectives. L'épopée, tout entière marquée par la figure de Charles IX⁸ et émaillée de scènes cérémonielles (banquets, sacrifices, funérailles) est pensée comme un rituel de consécration pour un jeune héros découvrant la mission que les dieux lui ont réservée. L'initiation ne se fait pas par les épreuves héroïques : hormis le combat avec Phovère, on trouve bien peu d'actions dans les quatre premiers livres⁹. En revanche, le récit est largement occupé par des solennités lors desquelles Francus se signale par la splendeur de sa personne ou par sa profonde piété. Inversement, le programme de l'entrée, sous-tendu dès le premier arc par l'argument épique emprunté à la *Franciade*, est restitué par Simon Bouquet à la manière d'un récit dans lequel tout doit faire sens afin de présenter le mariage et la paix comme l'heureux dénouement d'une série d'épreuves.

1. Le héros et le roi : une relation spéculaire et figurative

La *Franciade* est en grande partie conforme au plan esquissé dans l'*Ode de la Paix* et prolongé dans l'« Ode au Roy » de 1555¹⁰. Tel qu'il est annoncé dans les prophéties du premier livre et celle du quatrième, le parcours de Francion, commencé sur la mer, doit se poursuivre par des conquêtes terrestres, le tout articulé autour d'une vaste prophétie l'initiant aussi bien à l'avenir de sa descendance qu'aux secrets de la métempsycose. Le modèle est donc virgilien, comme en 1550. Ronsard reprend la vieille histoire des Troyens,

⁷ Si la publication de la *Franciade* succède d'un an à celle du livret de Bouquet, sa conception préexiste largement à celle du programme de l'entrée. D'après M. Dassonville (*op. cit.*, « Un brasier sous la cendre »), la rédaction remonterait aux années 1565-1569, tout de suite après la commande officiellement passée par Catherine de Médicis. En 1567, deux fragments de la *Franciade* sont intégrés, dans une visée publicitaire, à la traduction d'Horace publiée par Denis Lambin, un proche de Ronsard depuis le collège de Coqueret. Entre 1568 et 1572, des extraits circulèrent à la cour. Amadis Jamyn fit une lecture du 4^e livre en 1570 au château de Blois. Au moment de l'entrée royale, le contenu de la *Franciade* était donc déjà largement connu de la cour et des lettrés. Voir à ce sujet les pages de D. Bjaï, *La Franciade sur le métier*, « L'attente de la *Franciade* » p. 40-54.

⁸ Son portrait apparaît au début du premier livre.

⁹ Et ce, contrairement à ce que Ronsard préconisera dans la préface posthume « Au lecteur apprentif » : « Car la Poesie Heroïque qui est dramatique, et qui ne consiste qu'en action, ne peut longuement traicter un mesme subject, mais passer de l'un à l'autre en cent sortes de varietez ». (Lm XVI p. 343). Les quatre premiers chants de la *Franciade* comportent certes une matière variée, mais peu de rebondissements.

¹⁰ Voir infra, chapitres 2 et 3.

une légende susceptible de lui permettre d’embrasser la totalité de notre histoire, et un héros qui, porteur de toutes nos destinées, serait en même temps une sorte de pèlerin d’une sagesse cachée¹¹.

Comme en 1550, Ronsard est soucieux d’associer l’action épique à une exploration des mythes antiques : tel est le sens de la longue étape crétoise, « territoire mythique qui outrepassa les limites de l’épopée homérique »¹² et qui permet d’évoquer, en amont de la geste de Francus, par le jeu des *ekphraseis*, les amours du géant Briarée ou la naissance de Jupiter. Comme dans l’*Ode de la Paix*, le récit épique s’inscrit dans les temps primordiaux de la théogonie hésiodique.

Cependant, par-dessus ces invariants structurels, on observe des modifications inévitables et profondes. Le contexte a évolué, les enjeux sont différents et la *Franziade* ne se contente pas d’amplifier les esquisses déjà tracées dans les *Odes*, pas plus que le programme parisien de 1571 ne rejoue celui de 1549. Dès l’*Ode de la Paix*, un rapport spéculaire unit le héros fondateur et le souverain dédicataire. Or, dans cette *Enéide* des Valois où Francus est l’équivalent de l’ancêtre fondateur Enée, le roi qui devait tenir le rôle d’Auguste n’est plus Henri mais son fils, et l’histoire des deux règnes n’a rien à voir. Ronsard a donc fait en sorte que Charles puisse se reconnaître en Francus, y contempler son reflet de souverain idéal¹³.

La raison d’être de cette épopée, l’inspiration alléguée par Ronsard est en effet

une extrême envie d’honorer la maison de France, & par sur tout le Roy Charles neuvième [s]on Prince, [...] pour ses héroïques et divines vertus, et dont l’espérance ne promet rien de moins aux François que les heureuses victoires de Charlemaigne son ayeul, comme sçavent ceux qui ont cet honneur de le cognoistre de pres.¹⁴

C’est pourquoi Ronsard invente un héros jeune et organise sa consécration héroïque pour présenter à Charles la sienne propre. Francus est un prince orphelin qui a grandi à l’ombre de sa mère dans le souvenir de l’héroïsme paternel. Lorsque s’ouvre le premier livre, il revient d’un voyage sous la conduite d’Hélénin (v. 719-722) qui n’est pas sans rappeler le « voyage de France » qui a fait connaître au jeune Charles ses provinces et l’a formé à l’exercice de la royauté. Sans céder à une lecture psychologique, il est évident que Ronsard veut faire en sorte qu’on puisse identifier Charles et Francus et voir dans le parcours de Francus une préfiguration des épreuves que son descendant a rencontrées. Charles et Francus ont le même âge : vingt ans. Vingt ans après la destruction de Troie, le héros doit reconstruire la grandeur

¹¹ J. Céard, « L’épopée en France au XVI^e siècle » dans les *Actes du X^e congrès de l’Association Guillaume Budé*, (Toulouse, avril 1978), Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 221-241.

¹² N. Dauvois, *Mnémosyne*, p. 154.

¹³ Lors des fêtes de Bayonne organisées à l’occasion du voyage de France de 1564-1566 et de la rencontre entre les cours de France et les cours d’Espagne, Charles IX a participé à un tournoi entre les nations où il figurait déguisé en Troyen. On trouve dans le livre de R. Strong, *Art et pouvoir, op. cit.*, p. 167, des reproductions de dessins représentant cette parade chevaleresque.

¹⁴ Epistre au lecteur, Lm XVI p. 8-9.

de son peuple ; vingt ans après l'entrée triomphale d'Henri II dans Paris, Charles doit renouer avec le règne glorieux de son père et son grand-père. Le repos, qui dans les pastorales des années 1560 était valorisé comme un état de prédilection par lequel le roi-berger offrait à son royaume apaisé les conditions d'une sociabilité heureuse, est ici, conformément aux valeurs épiques, rejeté comme une « paresse¹⁵ », une inertie à combattre¹⁶. Il faut mettre le héros à l'épreuve, ne plus le tenir à l'écart de l'action, de l'histoire et de son destin. Cette dévalorisation de la jeunesse oisive de Francion reçoit également un sens politique : elle insiste sur la nécessité, pour un jeune prince, de démontrer en acte la légitimité de son statut, de se confronter à son « métier de roi », expression de Hyante dont la prophétie stigmatisera l'oisiveté des rois fainéants. Francus, jusque-là dissimulé à son peuple et tenu « sans majesté » par Hélénil (v. 711), doit à présent accomplir son destin royal et assumer l'autorité transmise par son père.

Outre la jeunesse qui rapproche le protagoniste et le lecteur privilégié qu'est le roi, Ronsard donne une place centrale à la question du mariage de Francus, qui ne se posait pas dans l'*Ode de la Paix*. Annoncée dès le livre 1 par Jupiter (v. 178-183), cette question ressurgit au livre III lorsque Dicée offre au Troyen la main de sa fille et que Francus refuse ce qui serait finalement un mariage endogame (car les Crétois sont apparentés aux Troyens) alors que les dieux lui ont assigné un mariage de « sang meslé » (livre I v. 182) avec une princesse germaine. Ce mariage, scellé au cours des pérégrinations qui doivent le conduire en Gaule, régènera sa lignée et l'orientera vers un avenir qui n'est plus strictement troyen. L'alliance avec les Germains est le signe du déracinement auquel les Phrygiens doivent consentir. C'est pourquoi Ronsard accorde une grande place, dans son récit, par le biais des prophéties, aux Germains qu'il appelait en 1550 les Francs et dont il ne faisait rien d'autre qu'un peuple vaincu par Francus. Ici, il les transforme en alliés afin de donner un précédent au mariage de

¹⁵ Tout au long du livre 1 dans les paroles de Jupiter v. 296, de Mercure v. 360 et 370. Mars, s'adressant au jeune prince, lui reproche d'être efféminé (« Vraye Troyenne, et non Troyen » v. 795) et de déroger aux exigences héroïques en restant « acazané » (v. 812) et en menant une « vie oysive » (v. 822) à l'opposé de celle de son père.

¹⁶ D. Ménager (*Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes* p. 306) et D. Bjaï ont bien mis en évidence cette critique de l'oisiveté d'un « prince engourdi » (*La Franciade sur le métier*, p. 104) privé de son destin par l'excessive protection d'une mère et d'un oncle soucieux de le soustraire à la vengeance des Grecs. M. Dassonville (*Ronsard, Etude littéraire et historique, op. cit.*, « Un Brasier sous la cendre » p. 111) va jusqu'à voir dans le portrait d'Andromaque une attaque à l'égard de Catherine de Médicis et de son influence sur son fils : « Charles IX n'était quand même pas stupide au point de ne pas comprendre que, par analogie, Ronsard l'exhortait à s'émanciper. Tel est le but, et le seul but, du premier livre de la *Franciade*. » C'est là une manière de réduire la *Franciade* à un texte à clé ; or le poème de Ronsard réfléchit sur la royauté en fonction des circonstances, certes, mais pas des individus. Les circonstances posent la question de l'accès d'un prince à l'âge d'homme qui est aussi celui du plein exercice de sa mission. La séparation d'avec Andromaque, déjà présente dans l'*Ode de la Paix*, emblématise ce seuil. Donner une vision dégradante de Catherine en mère possessive serait contradictoire avec la célébration dont sa politique fait l'objet dans l'entrée royale, et plus généralement dans l'œuvre de Ronsard.

Charles avec la fille de l'Empereur germanique¹⁷ Le roi de France s'apprête à fonder une lignée idéale qui recrée le mélange originel du sang troyen et germain et le prédestine à devenir empereur¹⁸. Ce mariage réunit les deux branches mères qui ont donné naissance aux rois de France et appelle le souvenir de Charlemagne qui avait déjà, en son temps, renouvelé l'alliance. Ainsi, Francus n'est pas pour Charles seulement un lointain ancêtre : il annonce et préfigure ce que Charles réitère et accomplit en épousant Elisabeth d'Autriche. Les vers de Ronsard qui ouvrent l'entrée royale résument cet aspect :

Et de *rechef* la race est retournée
 Par le bienfait d'un heureux Hymenée,
 Pour conquérir, comme il est destiné,
 Le monde entier sous leurs loix gouverné (*Bref et sommaire recueil* f. 10 v°)

Francus, à l'origine d'une lignée impériale, est le « prince caché » dont l'existence tardivement révélée à son peuple est annoncée comme un espoir de libération et de renouveau ; à ce titre, il possède certaines caractéristiques de l'empereur des derniers jours dont toute une littérature, brodée autour des Sibyllines chrétiennes, entretenait la promesse depuis le Moyen Âge¹⁹. Plus exactement, selon la prophétie de Jupiter, c'est par Charles que doit s'accomplir le destin impérial de Francus :

Entre lesquels un Roy CHARLES neufiesme
 Neufiesme en nom & premier en vertu,
 Naistra pour voir le monde combatu
 Desous ses pieds, d'où le soleil se plonge,
 Et d'où ses rais sur la terre il allonge,
 Et s'eslançant de l'humide sejour
 Aporte aux Dieux et aux hommes le jour.
 [...]
 De ce grand Roy je n'ay borné l'empire,
 [...]
 Qui florira comme une chose ferme

¹⁷ Manifestement, Ronsard est sensible à une évolution qui, à son époque, accorde de plus en plus d'importance aux origines franques de la monarchie française, parallèlement au mythe troyen. Voir A. Jouanna, *Ordre social, mythes et hiérarchies dans la France du XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1977, p. 166 sq. Cette évolution est particulièrement marquée chez Pasquier qui, au fil des tomes des *Recherches*, accentue les origines franques, d'où serait issue la noblesse. Le mariage avec l'Empire est donc aussi la figuration d'une double ascendance qui définit l'identité nobiliaire française

¹⁸ Voir à ce sujet *Astrée*, *op. cit.*, ainsi que l'article de M. Le Merrer, « Destin royal et monarchie universelle dans la *Franciade* » dans le volume *Ronsard et la Grèce, 1585-1985, Actes du colloque d'Athènes et de Delphes, 4-7 octobre 1985*, éd. par K. Christodoulou, (Publications de l'Union scientifique franco-hellénique), Paris, Nizet, 1988, p. 24-34.

¹⁹ Voir J. Delumeau, *Une histoire du Paradis. Mille ans de bonheur*, *op. cit.*, p. 33-38. L'empereur des derniers jours, par lequel doit advenir le *millenium*, fait triompher le Christianisme contre les hérétiques de tout ordre (opresseur romain ou envahisseur musulman suivant le contexte), figures de l'Antéchrist. Il conduit son immense armée jusqu'à Jérusalem et dépose sa couronne sur le Golgotha pour remettre au Christ le royaume chrétien qu'il vient d'unifier. Il est vrai que cette dimension religieuse et eschatologique n'apparaît pas dans la *Franciade* mais le portrait de l'empereur annoncé dans la *Tiburtina* (« Il sera de grande taille, aura bel aspect, un visage resplendissant, un corps harmonieusement dessiné dans tous ses membres », traduction citée par J. Delumeau p. 34) ainsi que le règne d'abondance qu'il instaure, sont des *topoi* que Ronsard exploite dans son poème.

En son entier, *sans limite & sans terme*.
Toutes grandeurs desous luy prendront fin,
Maistre du Monde : ainsi le fort destin
L'a fait ecrire és voutes azurées (Livre I v. 250-273)

Charles doit réaliser, d'ouest en est, une marche vers l'Empire, symétrique de celle que Francus effectua vers la Gaule. Jupiter promet à Charles la domination du monde. On retrouve dans cette prophétie la formule virgilienne de l'*imperium sine fine dedi* par laquelle Jupiter, dans le premier chant de l'*Enéide*, informe Vénus que de son descendant Enée naîtra le peuple romain. Ronsard utilise comme ressort de sa fiction les spéculations messianiques qui s'étaient alors cristallisées sur Charles IX, dont le numéro prenait une symbolique fatale²⁰ et auquel on prédisait un empire comparable à celui de Charlemagne²¹.

La longue prophétie de Jupiter établit donc entre Francus et Charles une relation figurative²², que Hyante aurait dû venir compléter et étayer si l'épopée ne s'était pas interrompue à la fin du quatrième livre. Le lien spécial qui unit Francus et, par-delà tous ses descendants, Charles de Valois, se manifeste au livre IV lorsque Francus déclare ardemment vouloir avant tout connaître le destin de Charles IX (p. 260). Cette affinité qui les rapproche malgré la distance des siècles vient de ce que le destin de Charles doit rejouer en partie celui de Francus : son enfance en plein marasme, sa jeunesse à l'écart du pouvoir effectif, son mariage germanique, sa destinée hégémonique. Francus lui-même réitère les actes de grandes figures patriarcales et royales de la Bible : recueilli par Dicée après le naufrage de sa flotte, il est Moïse sauvé des eaux qui doit délivrer sa nation asservie ; affrontant le géant Phovère, il est David qui soumet Goliath et triomphe du mal et de la barbarie. Tout le récit de la *Franciade* est donc conçu dans une recherche de l'*aptum*, pour illustrer la situation de son commanditaire et, plus fondamentalement, pour inscrire Charles IX dans une typologie de figures du pouvoir charismatique afin de lui représenter tous les enjeux de sa mission ; par

²⁰ Déjà exploitée par Ronsard dans une élégie au roi de 1567 (Lm XIV p. 140)

²¹ Au cours des cérémonies parisiennes, l'objet d'orfèvrerie que la ville de Paris offrit au souverain souligne l'importance que prenait le prénom de Charles, qui d'emblée situait le roi dans une lignée illustre. Aux quatre coins d'un piédestal où figurait un char transportant Catherine, le Roi et ses frères, étaient représentés quatre souverains qui, avant Charles, avaient porté le même prénom et s'étaient illustrés par un règne heureux : Charlemagne, Charles V, Charles VII et Charles VIII. (*Bref et sommaire recueil* p. 53 r°). Bien sûr, le prénom de Charles faisait également écho à celui de l'Empereur Charles Quint.

²² Rappelons que, selon Auerbach (*Figura*) et Frye (*Le Grand Code*), la relation figurative, ou typologique, implique l'analogie et l'antériorité historique qui génère l'attente d'une répétition et d'un retour, souvent relayée ou suscitée par une prophétie. Auerbach oppose ainsi la figure et l'allégorie qui représente une abstraction morale, politique, cosmique ou métaphysique mais « en aucun cas un événement positif chargé de toute sa profondeur historique » (p. 61) ; il distingue aussi la figure des formes symboliques ou mythiques qui constituent « une interprétation immédiate de la vie » (p. 65) alors que l'interprétation figurative est « bien moins immédiate, bien autrement complexe et chargée d'histoire que le symbole ou le mythe » (*ibid.*). L'interprétation figurative est interprétation de l'histoire *via* un texte qui la raconte (en l'occurrence, dans le cadre biblique où elle se développe, les livres de l'Ancien Testament) et dans lequel on peut déchiffrer l'annonce d'autre chose.

cette série de modèles rattachés par surimpression à sa personne, l'épopée célèbre en lui le souverain idéal dont l'entrée met en scène le triomphe.

La *Franciade*, malgré ce qu'affirme G. Demerson²³, n'est pas un univers clos sur lui-même, et ce n'est pas une dérive encomiastique si Ronsard « fit aborder la barque de Francus aux quais du Louvre de Charles IX »²⁴. Le grand œuvre supposé montrer la grandeur de la monarchie *sub specie aeternitatis* est en réalité un poème de circonstance, conçu en fonction de l'état et des espoirs de la royauté au début des années 1570. Il ne s'agit donc pas d'éviter la rencontre entre le passé et le présent : c'est précisément cette rencontre qui donne son sens au projet épique, et il faut souligner qu'à côté de l'imparfait, du passé simple et du présent, le futur est aussi un temps largement employé dans la *Franciade*, en particulier dans les prophéties des livres I et IV. Toute l'épopée est conçue pour organiser la rencontre de Francus et de Charles qui, à l'instar de d'Auguste à la fin du discours d'Anchise, aurait dû constituer, à l'autre bout de la lignée, le descendant le plus glorieux et le plus accompli de l'ancêtre mythique, le plus fidèle à sa mémoire et à son action²⁵.

2. La *Franciade* ou la consécration du héros

Dans cette perspective, les nombreux passages qui, dans le récit, insistent sur la métamorphose du jeune Troyen en héros recherchent le même effet que le cérémonial parisien : solenniser une étape dans l'existence politique du prince, consacrer la coïncidence pleine et entière du jeune homme avec la dignité de sa fonction.

Ainsi, la « *Franciade* pour Charles IX » nous livre-t-elle plusieurs portraits d'un Francus solaire et glorieux. A travers les traits du héros troyen, ce n'est pas la personne de Charles IX, portraiturée au début du texte, qui est précisément décrite : c'est sa dignité, c'est le prince dans toute sa gloire, dans son éclat surnaturel, représenté selon le type du héros

²³ « La notion de temps dans la détermination des genres : l'exemple de la *Franciade* », dans *La Notion de genre à la Renaissance* (G. Demerson dir.), Genève, Slatkine, 1984, p. 149-182.

²⁴ G. Demerson, *ibid.*, p. 177.

²⁵ N. Dauvois propose une lecture de la *Franciade* qui insiste sur « la rencontre des temps, des lieux et des noms du passé mythique et du présent français. » (*Mnémosyne*, Partie III, Chapitre 1 : « Onomastique ou poétique ? » p. 145-162). Sa lecture consiste cependant à montrer que si, en apparence, l'écriture de la *Franciade* veut « faire servir la matière épique au propos épideictique, pour simplement approfondir et parfaire l'entreprise de l'éloge » (p. 147), le projet de Ronsard relève davantage des noms que des choses, du langage que de la politique. En insérant les noms français au milieu des noms mythiques inventés par Homère et repris par Virgile, en expliquant la toponymie actuelle par une étymologie inscrite dans l'univers des légendes homériques, Ronsard cherche à créer son propre univers poétique, comparable à celui d'Homère et aspirant à accéder à la même mémoire prestigieuse qui lui permettrait, à son tour, de stimuler l'imagination des auteurs à venir, de nourrir leurs propres inventions, de transfigurer leur rapport au monde.

épiques, tel que Ronsard l'a maintes fois détaillé dans d'autres poèmes et d'autres circonstances²⁶. L'intervention de Mars, au livre I, transforme le jeune homme à peine sorti du gynécée en un guerrier ardent qui domine les siens de sa haute stature (p. 71). Lorsque Diccée, au livre II, organise un banquet pour honorer ses hôtes troyens, l'arrivée de Francus est dramatisée par Vénus qui dissipe soudain la nue dont elle l'avait enveloppé avec ses compagnons. Parmi les Troyens comparés à des « astres clers » (v. 810), Francus se démarque :

Ce jour Francus à merveille estoit beau,
Son jeune corps sembloit un renouveau,
Lequel estend sa robe bien pourprée
Dessus les fleurs d'une gemmeuse préée,
La grace estoit à l'entour de ses yeux,
De front, de taille, égal aux demi-dieux. (v. 811-816)

De même, au livre III, lorsqu'Orée remercie Francus de son combat victorieux comme le monstre, Francus se présente avec

[...] un beau menton
Crespu de soye, et pareil au coton
Prime et douillet, dont le fruitier Autonne
La peau des coings blondement environne :
Sa taille estoit d'un prince genereux,
Grande, heroique et pareille à ces preux
Jason, Thezée, et à ceux qui semée
Ont en tous lieux leur vive renommée :
Sa large espalle, et sa greve, et sa main,
Et le relief honneste de son sein
Estoient si beaux, si bien faits de nature,
Qu'on ne pourroit les tracer en peinture. (p. 199)

Enfin, lorsque Francus se rend au lieu fixé par Hyante pour y recevoir la révélation sur sa destinée et sa descendance, il apparaît « luisant de beautés et de grace » (v. 281) :

[...] les rayons de ses yeux
Estoient pareils à cet estre des cieux
Qui, bien nourry de l'humeur mariniere
Jette de nuit une espesse lumiere,
Et de rayons redoutables et crains
Verse la soif et la fievre aux humains
Et de son front efface chaque estoille. (v. 283-289)

La plupart de ces descriptions d'un Francus éblouissant prennent place dans des scènes de réjouissances publiques : la fête de Cybèle qui réunit tous les Troyens exilés en Epire au livre I, le palais de Diccée aux livres II et III. Seul le dernier portrait, au livre IV, n'implique que le regard de la princesse Hyante. Mais c'est un regard désirant, exalté (« le plaisir l'affole » v. 425). Paré d'un éclat surnaturel, les apparitions de Francus « parmi la presse »

²⁶ Sur ce point, voir supra, chapitre 8, « La muse de Meudon », qui revient sur les traits caractéristiques de la représentation du jeune héros ronsardien.

(Livre I v. 864) reproduisent à bien des égards l'effet que doit produire le spectacle triomphal de la personne royale dans le cortège parisien aux yeux de ses sujets²⁷. Une autre de ses apparitions publiques révèle encore un aspect de son charisme. Lorsqu'il procède aux funérailles d'un ami proche et prononce en pleurant son oraison funèbre, son visage transfiguré par les larmes émeut fortement les deux princesses crétoises déjà amoureuses :

Les jeunes sœurs, qui leurs beaux yeux dardoient
Sur le Troyen, dont les larmes jetées
Avoient beaucoup les graces augmentées :
En le voyant ensemble bon et fort,
Plus que devant Amour gagna le fort
De leur raison [...] (Livre III v. 784-789)

Dans cette situation, Francus représente moins la splendeur du héros que le prince débonnaire plein d'empathie pour ses sujets, tel que la fête pastorale l'a valorisé de préférence à celui du roi à la stature surhumaine. Ramené ici à son humanité, Francus « ensemble bon et fort » combine les deux modèles, épique et pastoral, du triomphateur magnifique et du berger élégiaque²⁸.

Jalonnée de célébrations religieuses, funèbres ou festives, la *Franciade* est un poème des origines fortement ritualisé. C'est particulièrement le cas dans le livre I où, dans le cadre d'une cérémonie en l'honneur de Cybèle, a lieu la proclamation de l'existence miraculeuse de Francus. D'abord révélée par Jupiter aux dieux, répercutée ensuite auprès d'Hélénin par Mercure et confirmée par l'ombre d'Hector, dévoilée aux Troyens par Hélénin en personne, relayée par la Renommée, et enfin martelée par Mars à Francus le premier concerné mais dernier averti, l'annonce du destin messianique du jeune prince, maintes fois répétées, transforme le premier chant en une vaste chambre d'écho où se propage la gloire du nouveau héros. Toutes ces cérémonies sont liées à la perspective de la fondation à venir. Au livre I, les Troyens réclament à Cybèle de « refonde[r] Troie » (v. 443) ; au livre III, Francus promet à son ami disparu de lui bâtir un temple lorsqu'il sera arrivé à destination (v. 774-776) ; et le rituel magique auquel le convie Hyante doit l'éclairer sur sa mission en Gaule. Les étapes cérémonielles introduisent des pauses dans le récit qui solennisent le parcours de Francus et

²⁷ Les vers de Charles de Navières rendent compte de la recherche de cet effet. Au sujet de la reine, il écrit : « Soubz un ciel la voila dedans ceste littiere, / Descouverte au dessus affin que du dedans / **Sa majesté reluise aux yeux des regardans**, / Comme celle qui d'heur et de paix les estraine » (*Chant cinquième de la Renommée*, *op. cit.*, v. 236-239). Au sujet du roi, il insiste sur les étoffes qui entourent sa personne d'une aura céleste : « Comme il est maintenant d'un cheval blanc porté, / Vestu de blans habits, comme est sa riche toille, / Soubz un ciel azurin semé de mainte estoille, / Comme on porte ce dez de velours vilet / Plein de fleurs de lis d'or dessus son chef seulet ». (*Chant quatrième de la Renommée*, *op. cit.*, v. 240-244). La description de Bouquet, p. 48 r°, insiste sur l'« habit fort somptueux » du roi.

²⁸ La plainte est d'ailleurs l'une des modalités favorites de Francus, par exemple après le naufrage qui le jette misérable sur les côtes de Crète.

donnent une forte teneur religieuse à la mission fondatrice qu'il endosse²⁹. De la sorte, c'est le royaume de 1570, résultat de cette geste originelle, qui se trouve glorifié.

Le départ enthousiaste de Francus avec sa flotte au premier livre se déroule dans le contexte d'un culte à Cybèle³⁰. La « grande et sainte mère » (v. 437) est la divinité tutélaire des Troyens. Déesse de la civilisation « Qui [a] le chef de citez atourné³¹ » (v. 419), elle est aussi rattachée à la nature et à ses secrets³² et, comme le rappelle D. Ménager³³, cette déesse entourée de son cortège de corybantes est proche de Bacchus. Cybèle cristallise un culte de la fécondité, elle incarne la terre perdue et promise que Francus doit restituer à son peuple. En outre, dans l'encomiastique royale, Cybèle est traditionnellement associée à Catherine, figure protectrice soucieuse de préserver ses enfants et son royaume. C'est son travestissement pastoral le plus fréquent : en 1563, dans le *Recueil des Nouvelles Poësies*, les pasteurs Daphnis et Thyrsis (qui représentent les jeunes princes Charles et Henri, plus tard rebaptisés Carlin et Xandrin) rendent hommage à Catin qu'ils désignent chacun, d'une strophe à l'autre de leur chant amébéé, par la même expression (« Douce elle m'a nourry »³⁴) développée par deux comparaisons : « comme une mere tendre » (v. 183) et « comme autrefois Cybelle / Sur les monts Ideans nourrisoit ses enfans » (v. 187-188). En 1564, dans la *Bergerie*, le jeune Orléantin, jouant peut-être sur le nom du jardin de Fontainebleau où se déroulait probablement la mascarade (la grotte des Pins du Primatice), instaure un culte à la « Françoise Cybelle » à qui il « sacre aux jardins un Pin le plus espais ». Là encore, c'est un hommage à Catin³⁵. Les cérémonies de 1571 octroient une place essentielle à la figure de Catherine-Cybèle. Elle conduit au milieu de ses enfants divinisés le char d'orfèvrerie déjà cité (**figure 8**). Sur la fontaine du Ponceau (**figure 2**), une statue à l'antique à l'effigie de Catherine brandit une carte du pays féminisé sous le nom de Gallia ; la représentation de la prospérité du territoire est complétée par un sonnet de Guy du Faur de Pibrac qui compare

²⁹ Plusieurs passages du récit font apparaître des points de contact entre ce passé mythique et le royaume actuel, pour représenter le présent comme le résultat d'une prédestination. Au livre II, au moment du naufrage, Francus s'entoure de cent chevaliers « qui depuis ont esté / (Ainsi estoit dans le ciel aresté) / Tiges et cheffz des familles de France » (v. 317-321). Au livre III, il est question d'un certain « Turnien (qui, depuis, la muraille / Bastit de Tours, et la ville fonda » v. 1269-1270). Et bien sûr le « vieil Vandois », cité au livre I (v. 1154), fidèle compagnon de Francus, est « celui d'où vint la race / Des Vandosmois » (III, v. 189-190).

³⁰ Sur le mythe de Cybèle, voir l'article de G. Nakam, « Le mythe de Cybèle ou la terre et l'arbre dans l'œuvre de Ronsard », dans Ronsard et la Grèce : 1585-1985, Kyriaki E. Christodoulou (éd.), Paris, Nizet, 1988, p. 87-99.

³¹ C'est ainsi qu'elle est représentée dans l'entrée royale d'Henri II (cf *supra* chapitre 1).

³² C'est ainsi que Ronsard la représente dans son poème « Le Pin » consacré au mythe d'Attis, en figure de la Philosophie contemplative, initiée aux mystères de la nature.

³³ Ronsard. *Le Roi, le Poète et les Hommes*, op. cit., p. 307.

³⁴ Lm XII, p. 147, v. 183 et 187

³⁵ Dans l'une de ses quatre églogues jouées lors des fêtes de Gaillon en 1566, Nicolas Filleul fait prononcer à la nymphe Myrtine les vers suivants : « Je veux à ma Catin, comme on fait à Cybelle, / De pin bien verdissant enlacer tout le front, / L'autr'à son char d'acier deux grans lions attelle, / Mais le char de Catin les vertus meneront » (*Les Théâtres de Gaillon*, édités par F. Joukovsky, Genève, Droz, 1971, p. 17, v. 209-212)

explicitement la reine mère à la « chaste Cybèle » (f. 16). Quelques jours après, pour l'entrée d'Elisabeth, c'est une Catherine parée en divinité pastorale qui trône au même endroit, gratifiant la jeune épousée d'une brassée de fleurs³⁶.

La *Franziade* intègre cet hommage rendu à une figure maternelle, tutélaire et bienveillante. Cybèle est la déesse « ayme-bal » (I, v. 428), comme Catherine organisatrice de fêtes. Elle suit les Troyens tout au long de leur parcours et joue le rôle de Vénus pour Enée et ses compagnons. Elle incarne la part de féminité indispensable à l'accomplissement de la mission de Francus. C'est d'ailleurs elle qui le guide vers la fille du roi de Crète au livre III, sous la forme d'un autoritaire rappel au devoir :

Jusques à quant, fils d'Hector, sans rien faire,
Nous tiendras-tu sur ce bord solitaire,
Acagnardés d'un paresseux sejour,
A boire, à rire, à demener l'amour ?
[...]
Courtize Hyante, afin qu'elle te face
Voir tous les Rois qui viendront de ta race (v. 1273-1282)

C'est au rituel magique supposé lui dévoiler son avenir que Cybèle convie Francus. On note que la princesse, à cette occasion, porte un collier en forme de serpent (IV, v. 156) jadis fabriqué par Vulcain pour Rhéa, déesse assimilée à Cybèle : Ronsard, par le biais de cet ornement, signifie un passage de relais et une profonde continuité entre la déesse mère et la prêtresse qui, désormais, sera l'initiatrice de Francus. Hyante prolonge la voix de Cybèle, elle introduit Francus aux mystères chtoniens et aux secrets du monde physique et de la matière³⁷. D'une certaine manière, c'est Cybèle qui est à l'origine du catalogue des rois de France occupant la majeure partie de la prophétie de Hyante ; c'est elle qui pousse le héros vers son destin et c'est donc elle, bien plus qu'Andromaque, qui lui tient lieu de mère.

De la déesse mère à l'épouse possible et finalement délaissée, le parcours initiatique de Francus permet à Ronsard de réinvestir toute une imagerie qu'il a déjà explorée dans la *Bergerie*. Hyante, « dont le nom même suggère la proximité des antres³⁸ », succède à Marguerite et Catherine qui, à la fin de la mascarade de Fontainebleau, à l'orée d'une grotte, délivrent au jeune roi la série des quatrains moraux³⁹ censés l'introduire à l'exercice du

³⁶En 1571, Etienne Jodelle, rentré en grâce, écrit des *Vers chantez et recitez à l'hyménée du Roy Charles IX* (Ed. Balmas, t. II p. 269-285). Ils forment le support d'une mascarade réservée aux divertissements de la cour après le spectacle public et le banquet de la reine offert par la municipalité. D'après Balma, cette mascarade eut lieu le 30 mars devant un public choisi, au Louvre. Dans la partie médiane, un récitatif, les muses s'adressent à la nouvelle reine et lui désignent Catherine qui « Apparoist tout ainsi qu'en les Dieux Cybele / Quand mere aussi elle se voit d'une race tant belle » (p. 274).

³⁷ Voir son exposé sur la métempsychose à partir d'un rappel sur la « grande universelle mace » (v. 874), les quatre éléments qui la composent et l'esprit qui l'anime.

³⁸D. Ménager, op. cit., p. 305

³⁹Lm XIII p. 125-130. Voir *supra* chapitre 8.

pouvoir. Elle rappelle aussi la sorcière que Navarrin, dans la même mascarade, dit avoir consultée dans un antre des montagnes béarnaises et qui lui conseilla la plus grande fidélité envers Carlin⁴⁰. Dans la lignée de la pastorale, la *Franciade* est un discours de formation dont l'énonciation est endossée par un personnage féminin sacralisé du fait de sa mystérieuse proximité avec la nature.

Toutefois, la *Franciade*, bien plus que la *Bergerie*, attache une importance particulière au rituel qui entoure cette profération. Au début, tout ressemble à une initiation amoureuse. Poussé vers Hyante par Leucothoé puis par Cybèle, abandonné à l'orée du « bocage sacré » (v. 123) par son ami Amblois sur injonction divine, le jeune prince doit faire seul ses preuves face à la jeune fille après avoir reçu les recommandations de son vieux compagnon :

Prince amoureux *tu n'as*
Besoing de guide : un Dieu qui te suporte
En lieu de moy te sert d'heureuse escorte :
De tes souhaits ton cueur sera content,
Sans nul refus la pucelle t'attend
Obeissante, et preste à te complaire,
Par doux propos commence ton affaire :
» Sois doux en tout : le desdain genereux
» D'une fille aime *un courtois amoureux* (v. 272-279)

Les deux scènes symétriques de Francus se parant pour la rencontre (v. 219-240) et de Hyante à sa toilette (v. 133-166), vont dans le sens d'un rituel de séduction. Elles mobilisent une esthétique de la *venustà* que Ronsard a également placée au cœur d'un texte à peu près contemporain de la *Franciade*, bien que publié seulement en 1578 : *Les Amours d'Eurymédon et Callirée*. Ce poème évoque et encourage, sous les atours d'une mythologie sensuelle, les amours du roi et d'Anne d'Acquaviva, une demoiselle de la cour. La déclaration amoureuse que Francus prononce devant Hyante permet à Ronsard de réinvestir des *topoi* des *Amours* et de camper un prince parfaitement à l'aise dans l'usage de la rhétorique galante. La courtoisie est une qualité requise pour le héros, à côté de l'ardeur martiale. Hyante, parallèlement, rappelle Médée séduite par Jason ou Ariane éprise Thésée. Elle entre dans la lignée des amoureuses adjuvantes finalement laissées à l'écart du grand destin de leur amant.

Mais Hyante possède une autre facette : elle est aussi une prophétesse inspirée, avatar de la Sibylle virgilienne. En 1550, Francus était initié à son destin par une prophétesse dont le prénom était aussi celui de la maîtresse du poète. Ici, Ronsard va plus loin en conférant à un seul personnage une double identité, celle de princesse amoureuse et de prêtresse d'Hécate, comme Médée. La transition entre les deux aspects du personnage se fait par le biais de son émoi amoureux qui la montre « affolée » (v. 425 et 505), « sans soymesme » (v. 610) : cet état

⁴⁰ Lm XIII p. 104, v. 557 sq

proche de la transe annonce la possession de son corps par la déesse (v. 695-704). La fureur amoureuse semble fonctionner comme un préalable à la fureur prophétique. En se sacrifiant pour que s'accomplisse le destin de Francus, Hyante se compte parmi les victimes de l'holocauste qu'elle s'apprête à orchestrer :

Non seulement je feray ta demande,
Amy Troyen, et cognoistras par moy
Ces puissans Rois qui sortiront de toy.
Mais qui plus est, si tu avois envie
D'avoir mon sang, mes poumons et ma vie,
Mon estomaq en deux je t'ouvrerois
Et pour presens je te les offrirois. (v. 519-524)

L'abandon de l'amoureuse est, après celui de sa mère Andromaque, le deuxième renoncement douloureux par lequel les dieux vérifient la soumission de leur héros à leurs desseins supérieurs. L'amour, vécu sur le mode du sacrifice, fait partie de l'initiation du personnage à sa vocation messianique.

La voix apollinienne de Cassandre dans l'*Ode de la Paix* est remplacée par une voix surgie des profondeurs et accompagnée d'un rituel de magie dont la description détaillée ne pouvait déplaire à Catherine de Médicis⁴¹. La jeune fille métamorphosée sous l'emprise de la déesse conduit Francus devant un « vray soupirail d'Enfers » (v. 660) pour appeler les esprits. Face au jeune prince qui lui apparaît dans tout son éclat solaire, rayonnant comme « l'astre des cieux » (v. 284), Hyante, placée sous le signe de la Lune près du temple de Diane, porte « dessus la face un voile » (v. 290) qui rappelle celui d'Isis dans les *Douze fables* de Pontus de Tyard. L'initiation amoureuse, commencée dans une ambiance de « doux babil » auprès d'un ruisseau bucolique (v. 302-312), évolue alors vers le mystère d'un principe masculin et féminin dont la complémentarité préside à une révélation spirituelle. La scène est d'ailleurs proche de la douzième fable d'Anet qui met en présence le couple mystique d'Isis et Osiris. On se souvient que, dans le décor prévu par Tyard, Osiris, sur la demande d'Isis, descend aux Enfers chercher le jeune Chrysoroas. Hyante, de même, amène Francus aux portes de l'au-delà pour lui révéler des secrets métaphysiques bien plus profonds que son seul itinéraire personnel et sa descendance. Le cadre de la révélation, avec « démons » assoiffés de sang, les enfers ouverts, « Hecate horrible » et pleine de « rage », s'apparente à un rituel d'*evocatio*, proche de la nécromancie mais autorisé par son ancrage fictionnel. Il situe la scène roi dans un

⁴¹ Tout est là pour évoquer un rituel, longuement détaillé des vers 533 à 718 : la répétition de la couleur noire (pour les bêtes à sacrifier, les vêtements de Francus), du chiffre trois ; le bain lustral accompagné d'encens et de souffre, substances sacrées et infernales ; l'usage des herbes, verveine (utilisée par les Romains pour la purification des autels, et réputée pour ses vertus médicinales) et pavot ; l'importance du sel ; les libations de sang, vin, miel, lait dans une fosse pour attirer les esprits.

dépassement et une transgression des lois humaines, il entoure le souverain d'une horreur sacrée qui confirme son caractère divin.

La *Franciade* obéit au modèle initiatique qui présidait déjà à la fiction virgilienne. Comme Enée, le héros accède à un savoir interdit au commun des mortels. Il est Orphée (« Ne tourne point les yeux derrière toi » v. 558) et, même s'il n'effectue pas de catabase au sens strict, il franchit grâce à la Hyante une frontière symbolique. Le récit des quatre premiers livres reste suspendu au milieu d'une étape qui, dans le parcours du héros, concerne tout particulièrement le jeune souverain : l'entrée dans l'Histoire sous le regard des dieux. Contrairement à *l'Enéide* ou à *l'ode de la Paix*, Francus n'a pas pris la mer au plus fort de l'incendie de Troie, mais vingt ans après. L'incipit des deux premiers livres met en scène le passage de l'immobilité qui suit le désastre, au mouvement de l'histoire qui le dépasse. Le livre I s'ouvre en effet sur la vision panoramique d'un temps suspendu : Jupiter « Jett[e] les yeux dessus Troye deserte » ; la cité détruite a été remplacée par Buthrote, ville-simulacre figée dans le souvenir. Le livre II commence lui aussi par un spectacle observé depuis l'Olympe, celui de la flotte lancée sur les mers :

Des puissants Dieux la plus gaillarde troupe
[...] contemploient la troyenne jeunesse
Fendre la mer d'une prompte aiegresse (II, v. 1-5)

Après le silence des ruines, la flotte en mouvement montre les Troyens en marche pour reconquérir leur destin. Les premiers moments de la navigation sont décrits comme une fête, marqués par l'usage du point d'exclamation qui donne à ces vers des accents lyriques :

Flot dessus flot la Navire voloit,
Un trac d'escume à bouillons se rouloit
Soubs l'aviron qui les vagues entame :
L'eau fait un bruit luisant contre la rame !
Le *chœur* sacré des Nymphes aux yeux pers
Menant le *bal* dessus les sillons verts
A chef dressé regardoient estonnée
Les pins *sauter* sur les vagues tournées (v. 6-14)

Le spectacle des navires mêle, aux miroitements de l'eau, la danse et le chant pour célébrer une entrée dans l'Histoire, pleine d'enthousiasme conquérant. Francus, l'enfant caché investi des desseins de Jupiter, rejoue l'avènement de ce même dieu, dont l'enfance cachée et entourée des corybantes est relatée grâce à une *ekphrasis*⁴². La suite de la *Franciade* aurait peut-être montré le héros accomplissant sa destinée et agissant dans l'Histoire. Mais l'épopée en reste à ses prémices et les quatre premiers livres se déroulent comme une succession de rites propitiatoires, préalables au déroulement de l'action héroïque. Cela va peut-être de pair

⁴² Livre II p. 140 v. 897-926. Il s'agit d'une aiguière puis d'un bassin sculptés décrits à l'occasion du bal offert par Dicée. Les Corybantes sont ses ancêtres

avec le choix, contraire à toutes les préconisations, de faire commencer le récit par son commencement, et non *in medias res*. Ce que Ronsard met en place dans ces premiers chants, c'est moins l'articulation dynamique des péripéties, que la célébration d'une étape-clé : avant la Crète, Francus vivait hors de l'Histoire et dans l'ignorance de son destin ; après la Crète, il est pleinement engagé dans une temporalité orientée par le mystère de la Providence. C'est cette même étape que l'entrée parisienne de 1571 devrait représenter pour Charles IX.

II. L'entrée : un récit conjuratoire

L'épopée emprunte donc au modèle de la fête et de la célébration publique une ritualité solennelle pour instituer Francus en héros fondateur et en figure du souverain initié que Charles IX est supposé incarner. Parallèlement, la fête, qui célèbre la régénération du royaume par la paix et celle de la monarchie par le mariage, est structurée par un schéma narratif qui inscrit le moment de l'entrée dans un processus historique de sortie des troubles.

1. Une fête de réconciliation

L'entrée royale célèbre un roi réconciliateur auquel Bouquet rend hommage dans son premier sonnet, en rappelant qu'il a « chass[é] de ses subjects la discorde et la guerre / Pour les rejoindre ensemble en parfaite amitié » (f. 5 v°). Le décor de la fontaine du Ponceau (**figure 2**), dédié à Catherine de Médicis, réunit les emblèmes de la politique de rapprochement que la reine mère a menée pendant dix ans. Tous les symboles en sont explicités (f. 14 r°) : on y voit une coupe, « signe de confederation », entourée de deux cœurs « liez ensemble d'un laqs d'amour », signe de « la reconciliation des deux partiz qui se sont conjointz amiablement ensemble (combien qu'ils fussent auparavant tres ennemis) ». Quant au luth posé à côté, il représente « heureuse paix et concorde tant recherchée par ladicte Roine ». Bouquet développe longuement le sens de l'instrument :

Lequel combien qu'il soit composé de cordes différentes et divers tons, si est ce qu'estant poussé et manié d'une main industrieuse rend de tresbons et armonieux accordz ainsi que (graces à Dieu) a bien sceu faire ceste Roine, laquelle a si bien et heureusement accordé les parties discordantes, qu'il en est sorti une tresdesirée paix, union et concorde (f. 14 v°)

Des deux cœurs enlacés (*cors, cordis* en latin) aux cordes de l'instrument, de l'antithèse concorde / discorde à celle, musicale, de la discordance et de l'harmonie, l'image et son commentaire jouent sur toutes les ressources des signes et de leurs connotations, sonores ou sémantiques, pour souligner les vertus pacificatrices de la politique royale. Le parallèle entre musique et gouvernance est amplement développé dans les tableaux peints sur les murs du palais épiscopal et dévoilés lors du dîner offert à la reine : le décor, conçu par J. Dorat, raconte l'histoire de Cadmos et Harmonie et célèbre l'union du héros civilisateur et de la princesse au prénom évocateur. Tout le mythe de Cadmos est construit sur l'identification de la police civile et de la musique. Le héros dompte le géant Typhée grâce à ses talents de musicien (et c'est pour le remercier de son aide dans ce combat contre la force brute que Jupiter lui octroie le mariage avec Harmonie) ; il fonde Thèbes dont les murs sont bâtis au son de la lyre d'Amphion. Le mythe fournit une allégorie de l'union de Charles et Elizabeth servant de fondement à l'harmonie civile⁴³. F. Yates rappelle que, par ailleurs, l'entrée du roi et de la reine fut accompagnée par des musiciens engagés spécialement pour l'occasion⁴⁴. Tous les arts étaient donc mobilisés de concert. F. Yates met en relation l'importance de la musique au cours de ces festivités avec la création, un an plus tôt, de l'Académie de Baïf, lui-même contributeur du programme aux côtés de Ronsard et Dorat. Concomitante de la paix de Saint Germain, « l'Académie de Poésie et de Musique de Baïf faisait amplement partie du mouvement de paix encouragé par le Traité⁴⁵ ». L'organisation de la fête a pu être partiellement guidée par le souci de mettre en application les principes de l'Académie et de vérifier les effets que les « vers et musique mesurés » étaient censés opérer sur les esprits et sur les passions⁴⁶. La musique, art de l'harmonie, préside à la guérison collective⁴⁷. De même que, dans la *Franciade*, l'accueil des Troyens à la cour de Dicée est solennisé lors d'un bal où l'aède Terpin est chargé d'appeler, dans un hymne, les faveurs de l'amour (Livre II v. 958-994), la fête de 1571 s'auto-symbolise par le luth et la coupe qui réunissent, autour des jeunes époux, les factions rivales de la veille⁴⁸. Ainsi, en associant la thématique nuptiale et la

⁴³ Pour une analyse approfondie du décor de la salle du banquet, voir l'article de L. Capodiceci, « Cadmos et l'Harmonie. Jean Dorat, Nicolo dell'Abate et le décor de la salle du banquet pour l'entrée de Charles IX et Elisabeth d'Autriche (Paris, 1571) », *Seizième siècle*, 2007, N°3 p. 61-90.

⁴⁴ *Astrée*, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁵ *Astrée*, *op. cit.*, p. 239..

⁴⁶ Sur les vertus accordées à la musique dans le cadre de l'Académie, voir F. Yates, *Les Académies en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1996 (1^{ère} édition 1947), chapitre IV.

⁴⁷ De même que, dans l'épisode biblique de David jouant de la harpe à Saül, elle permet la guérison personnelle.

⁴⁸ Denis Crouzet analyse la fête donnée, un an plus tard, en l'honneur du mariage d'Henri de Navarre et Marguerite de Valois, comme un rituel ficinien : « Le mariage et ses cérémonies festives sont plus qu'une symbolique de la concorde, ils sont des rituels de destruction du mal, d'inclusion des hommes dans un univers

réconciliation politique dans une atmosphère musicale et festive, l'entrée de 1571 s'inscrit dans la continuité des liturgies pastorales de la décennie passée.

Ce n'est pas la paix en tant que principe absolu et archétype éternel qui est célébrée ici, comme c'était le cas en 1550 dans l'*Ode de la Paix* où, hormis le sous-titre, rien ne renvoyait explicitement aux circonstances. Ici, il s'agit d'une paix bien précise et obtenue de haute lutte. Le programme de l'entrée est conçu comme le récit commémoratif de l'action royale qui a conduit au rétablissement de la paix. D'emblée, chose qui ne figurait pas dans le livret de Jean Martin, l'échevin Simon Bouquet fait figurer un argument (p. 7) qui résume tout le parcours en faisant découler chaque élément du précédent pour en signaler la cohérence. On y retrouve des allusions à chacun des décors (signalés en gras) : l'ensemble des décors est donc unifié dans cet « argument » qui fait apparaître la fête comme une totalité organique à l'instar d'une tragédie ou d'une épopée :

En premier lieu est remarquable la grandeur du Roiaume de France et origine de nos premiers Rois⁴⁹ : comme ce Roiaume s'est tousjours maintenu victorieux et invincible, mesmement es derniers guerres, **par** la grande prudence et felicité du Roy, vertueuse conduite de la Royne sa mere⁵⁰, et ayde de Messeigneurs ses freres, avec une mémoire et commemoration des Roys, François premier, Henry second ses ayeul et pere⁵¹. **Que aiant de tels ancestres**, ayeul, père, vertueuse mere, et freres, et estant monarque d'un tel, et si florissant Royaume, **ne peut que** son empire n'augmente, et agrandisse : **et comme** il est Prince tres digne d'avoir succédé en telles et si grandes choses, **n'a esté moins heureux** en son mariage. **Quand à** la poursuite et diligence de la Roine sa mere, il a renouvelé et reconfirmé l'alliance qu'il avoit avec ceste ancienne maison d'Autrice, et espousé ELIZABET fille de Maximilien Empereur des Romains, l'une des plus sages et vertueuses Princesses du monde⁵². **A l'occasion duquel mariage** et de la bonté et clemence qui est en luy représentée par l'une des colonnes de sa devise (PIETATE)⁵³, auroit **apres tant** de grandes et glorieuses victoires par luy obtenues, et lors qu'il pouvoit user de icelles, fait pour le bien de son Roiaume et repos de ses pauvres sujets, publier l'edict de pacification, à l'exemple des Atheniens [...] voulant nostre Roy en semblable que toutes choses passées soient ensevelies sous le cercueil d'oubliance, et qu'une bonne paix, union, amitié, concorde et tranquillité stable demeure eternellement empreinte aux cœurs de ses subjects : en quoi consiste la plus grande de ses victoires. [...] **Que partant** n'est plus besoin d'armes en France⁵⁴, ains seulement d'une bonne administration de justice, représentée par l'autre colonne de sa devise (IVSTICIA) estant le père du peuple, et Roy tres veritable [...]

Que cette lecture ait été explicitée par Ronsard, ou soit le fruit de l'interprétation du seul Bouquet, elle insiste sur le souci de la syntaxe qui lie entre eux chaque élément, alors que le décor de Jean Martin, sur le même parcours, se déroulait suivant un schéma paratactique. Son

ficinien d'amour » (*La Nuit de la Saint-Barthélémy*, op. cit., p. 368). Or, F. Yates le rappelle, l'Académie de Musique était fortement imprégnée par la pensée platonicienne de celle de Florence

⁴⁹ décor 1 : arc de la porte de Saint-Denis

⁵⁰ décor 2 : fontaine du Ponceau

⁵¹ décor 3 : arc de la Porte aux Peintres, dans ses deux faces

⁵² décors 4 et 5 Junon nocivère devant le Saint Sépulcre et Hyménée sur la fontaine des Innocents

⁵³ décor 6 : allégorie de la majesté peinte sur une toile au niveau du Châtelet

⁵⁴ dernier décor : deuxième face de l'arc du pont Notre-Dame

livret détaillait les descriptions architecturales sans insister sur la manière dont on passait de l'une à l'autre ; l'ordre importait peu, et la disposition aurait pu être tout autre. En 1549, il suffisait de disposer des signes pour marquer l'empreinte du roi dans la cité : le contexte ne posait pas de problème. En 1571, il faut reconstruire une totalité signifiante. Les signes seuls ne vont plus de soi, une mise en récit est nécessaire pour redonner sens à l'espace urbain compris comme espace monarchique. Les nombreux liens logiques qui parsèment le résumé sont repris ensuite dans le tissu du livret pour rappeler les grandes articulations du programme. L'enjeu narratif du parcours ressort nettement des explications de Simon Bouquet :

estoit cest arc dédié à la grandeur de nostre Roy et commemoration de ses ayeux et pere, [...], et ce d'autant que *luy ayant esté cy devant représenté l'origine et antiquité de ses prédecesseurs* Rois de France, abondance et grandeur de son Roiaume invincible, [...] fut advisé *pour continuer l'histoire* lui dedier cest arc triomphal. (f.18 v°.)

L'expression « continuer l'histoire » souligne le parti-pris d'une lecture linéaire dans l'agencement du parcours, proche de celle qui régit la prophétie de la *Franciade* : elle consiste à mettre en évidence la continuité de la monarchie française à travers les siècles, jusqu'au moment présent. En 1549, François 1^{er} *était* Hercule gallique : l'ancêtre mythique et le prédécesseur immédiat du roi de France n'étaient pas dissociés ni installés dans une chronologie. La temporalité ordinaire était abolie afin de situer le roi dans un *aevum*, à la hauteur des principes éternels qui fondaient son pouvoir, hors de toute notion d'écoulement et de toute référence à l'actualité. Au contraire, dans le livret de 1571, ces références à la conjoncture historique foisonnent et l'histoire racontée cesse rapidement d'être celle des origines des rois de France pour se concentrer sur les enjeux propres au règne de Charles IX. Régulièrement, Bouquet introduit dans son compte-rendu des récapitulatifs sur le sens des décors par rapport aux événements récents, et on note que l'expression de la concession y est récurrente :

[...] ce Roiaume s'est tousjours maintenu victorieux et invincible, *mesmement* es dernières guerres (Argument)

Par lequel arc, figures, devises, et peinture d'iceluy estant représenté l'antiquité et premiere origine de noz Rois, ensemble la grandeur et fertilité de ce Roiaume de tout temps invincible *en quelque adversité qu'il luy ayt sceu venir*, en passant on a voulu sommairement toucher par qui et comment il a esté conservé de tant d'afflictions, et assaulx que luy sont survenus durant les troubles et guerres civiles lesquelles depuis dix ans ont par ne sçay quel malheur travaillé cest estat. (f. 13 v°)

[...]la reconciliation des deux partiz qui se sont conjointz amiablement ensemble (*combien qu'*ils fussent auparavant tres ennemis. (f. 14 r°)

Bouquet ne fait ici que développer et expliciter des formules qui se trouvent dans les inscriptions de Ronsard, par exemple dans le sonnet « *Malgré la guerre* nostre Gaule » (f. 12 r°), ou encore dans l'épigramme « *Bien que* tout ennemi de France / Touchast sa terre comme

Anthé, / [...] la France [...] / Resemble au magnanime Hercule / Plus forte en son adversité. » La tournure concessive doit inscrire le désordre en arrière-plan de la fête pour montrer que la monarchie le surmonte. Par exemple, tel motif est destiné à « faire entendre que ceste Roine tres-vertueuse a soustenu et supporté la France renversee et desreglee au plus fort de son mal » (f. 14 r^o) ; tel autre insiste sur la difficulté de « conduire et conserver un estat si battu et si agité, comme nous avons veu cestuy cy *depuis dix ans* » (f. 14 v^o). La durée « depuis dix ans » est plusieurs fois rappelée : c'est celle des troubles que la fête doit conjurer, et non celle des siècles qui fondent la tradition monarchique de toute éternité. La fête n'est pas purement séparée de l'Histoire, n'a plus sa temporalité propre mais doit intégrer l'Histoire pour mieux la dépasser. L'entrée de 1549 exaltait un ordre éternel et donnait à voir une hiérarchie ; celle de 1571 rétablit un ordre menacé et combat l'anarchie, en concrétisant dans l'espace urbain l'action royale qui consiste à « remettre toutes choses en leur ancien estat sous l'obeissance du Roy telle qu'elle luy est deüe » (f. 38 v^o). Le livret de Bouquet met en évidence la progression des décors vers la conclusion suivante : « il n'est plus besoing d'armes en France estant cest edict de pacification bien entretenu » (f. 38 r^o). Le programme fonctionne donc comme un récit à visée démonstrative : il doit persuader les sujets du roi que les troubles sont terminés et que la monarchie est pérenne. La fête n'invite pas seulement à contempler la splendeur royale comme c'était le cas vingt ans auparavant : elle devient rhétorique car l'assentiment ne va plus de soi et ne se produit plus spontanément. Le roi doit se concilier l'opinion de ses sujets. Tel est désormais l'un des buts de la fête⁵⁵.

⁵⁵ Une telle visée démonstrative est explicitement développée dans la « Congratulation » de Pasquier ajoutée en fin de livret. Le lecteur doit être convaincu du bienfondé et de la pérennité de l'édit de pacification. Pasquier développe une analyse historique du rapport que les religions bibliques ont entretenu avec la violence. Tout l'enjeu est de justifier une politique pacifique par des exemples montrant que, depuis Moïse et la fuite hors d'Égypte, jusqu'au Christ et son refus des armes, Dieu ne cautionne jamais la guerre et préfère « le glaive spirituel » au « glaive temporel » ; les croisades sont ainsi condamnées comme des conséquences du fanatisme religieux n'ayant rien apporté que la désolation et la défaite. Il en découle un éloge adressé à Charles IX pour sa clairvoyance sur les risques de la force et les vertus de la tolérance. Cette politique pleine de prudence, dont le discours effectue le bilan, (« Vous avez descouvert que... », « Vous avez estimé que.... », « Vous avez veu que... », « Vous avez encore veu... ») finit par se confondre avec les pouvoirs thaumaturgiques du souverain représenté en « expert médecin » extirpant un « venin » et produisant une guérison magique : grâce à lui, la France verra « [...] sourdre (ô miracle) un amour de la haine ». En filigrane, à travers l'évocation implicite de la manne dans le désert, c'est encore la figure de Moïse conduisant son peuple qui est convoquée, combinée cette fois avec l'image platonicienne d'une royauté fondée sur une mystique de l'amour. C'est ce miracle de la paix sous l'action de la monarchie que l'entrée met en scène.

2. Récit d'une geste royale de pacification : entre épopée et pastorale

Dans cette perspective, les motifs de la fiction troyenne des origines sont transposés à l'épopée du règne présent. Le thème de navigation est mis en scène au fil du parcours pour décrire les faits royaux à la manière d'un périple héroïque. Un sonnet de Ronsard, associé à la statue de Junon devant l'église du Saint Sépulcre, déclare que « Catherine a regi la navire de France » (f. 17 r°) ; un autre, dédié à ses fils sur l'arc de l'entrée du pont Notre-Dame (**figure 7**), est également construit sur le motif de la tempête surmontée, et lui adjoint la référence mythologique aux *Argonautiques* :

Quand le navire enseigne de Paris
(France et Paris n'est qu'une mesme chose)
Estoit de ventz et de vague enclose
Comme un vaisseau de l'orage surpris,
Le Roy, Monsieur, Dioscures espritz,
Freres et filz du Ciel qui tout dispose,
Sont apparuz à la mer qui repose
Et la navire ont saulvé de perilz.
De Iuppiter les deux enfans jumeaux
Ne sont là hault, ni si clairs ne si beaux,
Iamais Argon ne fut si bien guidée :
Autres Thyphis, autres Iasons encor
Ameneront la riche toyson d'or,
En nostre France et non point de Medée.

La subordonnée de temps qui occupe le premier quatrain narrative l'allusion mythologique et l'inscrit dans un récit qui confère une portée dynamique aux effigies de Castor et Pollux sur l'arc correspondant. Leur posture même, très théâtralisée sur la gravure, contraste avec l'hieratisme des Dioscures encadrant Typhis sur le même arc en 1549 (**figure 7 bis**). Leur nudité, dans l'entrée de Henri II, en faisait des figures purement symboliques et désincarnées. Ici, ce que voit le spectateur, ce ne sont pas les deux divinités protectrices abstraites mais « Castor et Pollux ressemblans de visage au Roy et Monseigneur » (f. 33 r°), c'est-à-dire Charles et son frère Henri saisis en pleine action de sauvegarde du navire.

Au sommet de l'arc, les fleuves de la Marne et de la Seine sont peuplés de dauphins et de crabes. Dans l'entrée de 1549, les fleuves qui ont assuré la prospérité parisienne occupaient un rôle important, mais ils étaient circonscrits dans des tableaux à l'intérieur d'une arche. Cette fois, la structure architectonique disparaît entièrement derrière la représentation spectaculaire de l'élément liquide qui semble ruisseler sur la façade, consacrant le motif aquatique déjà présent grâce aux fontaines du parcours. S'il s'agit bien d'une allégorie fluviale, puisqu'on distingue deux statues, elle s'accompagne toutefois d'une représentation

minutieuse de l'univers aquatique : l'élément symbolique attendu de la cruche côtoie les éléments naturels des roseaux et des joncs, de « l'eau respandue », des « petitz arbrisseaux et quantité de mousses entremeslez avec plusieurs petits Lezards et Limax gravissans » (*ibid.*). L'arc n'est pas seulement *orné* d'allégories fluviales, il est lui-même un fleuve, voire un océan suggéré par la représentation des dauphins. Il n'est pas le support de représentations symboliques, mais le cadre d'un récit de navigation ; la représentation des fleuves fonctionne moins comme un *code*, c'est-à-dire l'emblème du lieu, complémentaire du navire, qu'à la manière d'un *décor* fictionnel grandeur nature qui fait coïncider les fleuves comme symbole du territoire fertile et la mer comme espace de navigation. Alors qu'en 1549 les monuments éphémères avaient pour fonction de magnifier et sublimer l'architecture urbaine, ici ils l'effacent pour transporter le spectateur dans un espace radicalement autre.

Le roi Charles IX doit franchir l'arc-océan, le dernier sur son parcours avant le pont qui lui permet de passer le fleuve et l'amène à son point d'arrivée, devant Notre-Dame. C'est dans ce franchissement que se joue l'identification entre Francus qui doit traverser les flots pour établir un royaume et Charles qui, pour restaurer le sien, a connu une navigation métaphorique mais non moins chaotique. Le pont qui prolonge l'arc est un espace couvert dont le décor rappelle le printemps idéal de l'âge d'or. Bouquet le décrit ainsi :

Passant lequel arc et entrans *dans le pont* nostre Dame, sembloit que ce fussent les Champs Elisees tant il estoit revestu de toutes pars de decoration et magnificence, n'y aiant de maison celle part où il n'y eut une nymphe, ou une naiade relevée en bosse représentant le naturel, les unes chargees de fruits, les autres de fleurs, autres de raisins, autres d'espicz de bled comme les offrant et presentant au Roy, pour montrer l'abondance de toutes choses estre retournée en France par le moien de son édit de pacification (f. 36).

Succédant à la traversée des eaux, et situé en fin de parcours, cet espace élyséen suggère l'aboutissement d'un itinéraire initiatique que le roi accomplit de manière rituelle sous les yeux de ses sujets, reproduisant symboliquement les épreuves qu'il a traversées pendant les dix années écoulées. La paix qui vient clore le parcours apparaît ainsi comme le *dénouement* d'une aventure et non comme un grand principe invariant de la monarchie. Elle ne va pas de soi, ne constitue pas l'effet systématique et intangible de la royauté, mais résulte d'une volonté politique appliquée dans une conjoncture précise. Le programme doit restaurer les fondements et la légitimité de la monarchie, moins par rapport à une origine porteuse d'une essence immémoriale, comme se le propose la *Franciade*, mais par rapport à un désordre présent à bannir. En cela, la fête de 1571 est à la fois triomphale et conjuratoire : le plaisir qu'elle procure, les grandes significations qu'elle déploie, repoussent ou exorcisent la violence.

Dans cette périlleuse navigation pour gouverner son royaume, le roi bénéficie d'adjuvants, mis en scène sur les deux piédestaux qui précèdent l'arc-océan : Junon nocière, sous les traits de Catherine de Médicis (**figure 4**), et le colosse Hyménée sur la fontaine des Innocents (**figure 5**). La force d'opposition à laquelle le héros épique se heurte régulièrement dans la *Franziade* s'est convertie, pour Charles, en force positive. Junon, qui dès le livre II, s'alliait avec Neptune et Eole pour causer le naufrage de Francus et des Troyens, donne dans le programme de l'entrée son assentiment et son soutien à l'entreprise de Charles. C'est le sens d'un tableau au verso du deuxième arc où les références épiques sont largement mobilisées pour mettre en scène le destin du roi (*Fata sinunt*) :

Et pour faire entendre [...] que la destinée y consent, estoit une *Juno* au dessus, qui nuit ordinerement aux entreprises des personnages de grand cœur, et par mille traverses s'oppose à leur vertu : tesmoing *Hercule*, *Aenée*, et plusieurs autres vaillans capitaines de l'*antique saison* : laquelle assise sur la courbe de son arc en ciel, touchait d'une main ce sceptre comme consentant que notre Roi soit seigneur de l'univers (f. 25 v°).

Et de fait, dès que le roi a dépassé cet arc, se présente immédiatement à lui, ainsi annoncée⁵⁶, la statue d'une Junon bienveillante qui, avec son sceptre d'or, ressemble davantage à la bonne fée qui préside aux destinées du royaume, qu'à la déesse vengeresse et dangereuse des récits épiques. Elle constitue le pendant d'Hyménée⁵⁷ brandissant son flambeau sur le perron suivant, cet Hyménée dont l'action favorable était annoncée dans les vers initiaux de Ronsard à la porte Saint-Denis⁵⁸, ainsi que dans la prophétie de Hyante : « Le bon Hymen ayant souci de toi / Te doit conjoindre à la fille du roi ⁵⁹ ». Ce dieu semble tout droit sorti d'une pastorale (f. 28 v°). Avec « sa petite barbe follette » de jeune homme, sa couronne de « fleurs entremeslées de marjolaine, et de mirthe », les couleurs vives qui caractérisent son manteau et ses brodequins, et les « girlandes faicts de Rozes et de liz, qui denotoient que la jeunesse s'amuse plus volontiers aux choses de plaisir, qu'à son profit » (f. 29 r°), il introduit dans le parcours officiel une atmosphère de gaieté ludique qui rappelle les festivités nuptiales de Meudon dans le *Chant pastoral* de 1559. Le chevreau représenté à ses pieds (**figure 5**), « pour signifier l'ardeur amoureuse de jeunesse » (*ibid.*) confirme ces connotations rustiques et folâtres, de même que l'insistance sur l'ancrage de cette effigie dans un « théâtre » de nature :

⁵⁶ Nouvelle preuve de la recherche de continuité d'un édifice à l'autre.

⁵⁷ Bouquet précise (f. 28 v°) qu'il est « de pareille hauteur que celui de Junon, porté sur pareil pied d'estail et stillobate, de la mesme mesure, forme, et enrichissement ».

⁵⁸ *Bref et sommaire recueil* f. 14 v° : « Telle ordonnance au ciel estoit predicte, / Que tous noz Rois tant Païens que Chrestiens / Seroient ensemble Allemans et Troiens. / Et de rechef la race est retournée / Par le bienfaict d'un heureux Hyménée ».

⁵⁹ *La Franziade*, Livre IV, v. 751-752. *Bref et sommaire recueil* f. 14 v° : « Telle ordonnance au ciel estoit predicte, / Que tous noz Rois tant Païens que Chrestiens / Seroient ensemble Allemans et Troiens. / Et de rechef la race est retournée / Par le bienfaict d'un heureux Hyménée ».

y estoient representez les elemens du feu et de l'eau, assavoir du feu par lesdictz cinq flambeaux brulans, faicts d'une odeur aromaticque, dont la fumée estoit plus odorante que de la plus forte sivet musc, ou ambre gris que l'on pourroit trouver, et de l'eau naturelle par deux gros muffles de bronze venant de la fontaine saint Innocent proche dudict theatre (f. 30 r°).

Les flambeaux, associés à la fraîcheur d'une eau bénéfique, répandent les effluves envoûtants d'une nature accueillante et dispensatrice de plaisirs. En plein Paris, la fontaine des Innocents se transforme en scène bucolique.

Une continuité s'établit alors avec l'arc du pont Notre-Dame (**figure 7**), marqué par un travail sur le mouvement et le détail pittoresque qui donne vie à la représentation du fleuve océan : l'arc ressemble à une grotte rustique grouillante de petits animaux : « Le bas jusque à la hauteur de l'architrave [était] faict de rochers parmy lesquelz estoient meslez des coquilles de limax, et herbages telz qu'on les veoid aux bordz des rivieres » (f. 33 r°). L'architecture est occultée au profit d'une nature exubérante. Cet aspect était déjà sensible dès le premier arc, à la porte Saint-Denis, qui porte les marques de l'esthétique de B. Palissy⁶⁰. On a vu les affinités que ces motifs animaux et végétaux entretiennent avec la pastorale, par exemple dans la grotte de Meudon ou dans la *Bergerie* de Joinville. Ainsi, le programme de l'entrée royale joue sur le dépaysement et l'exotisme propres à l'univers bucolique afin de représenter, au sein même de la ville, une nature qui préexiste à l'institution royale et la relie à un espace neutre, antérieur, fertile et consensuel.

C'est donc une étrange fiction que le programme de la fête met en scène. Les ressorts de l'intrigue épique sont mobilisés, mais pour aboutir finalement à une anti-épopée, un récit où tous les obstacles à affronter ont disparu puisque Junon, habituellement conçue comme une ennemie acharnée, devient une alliée qui finit par se confondre avec la bénéfique Cybèle. Les figures épiques se mêlent à un monde de pastorale d'où le conflit est absent. La conjuration du désordre passe aussi par cette convocation, incongrue dans le cadre d'une fête publique et urbaine, du divertissement bucolique jusque-là réservé au cadre restreint de la cour retirée en ses palais d'agrément et séjours de villégiature. Les valeurs mobilisées dans la poésie de célébration pastorale des années 1560, paix, concorde, sociabilité enjouée, viennent s'intégrer à l'esthétique épique du triomphe annoncée par Pasquier dans son sonnet liminaire. Certes, le roi entre dans la ville en triomphateur, revêtu de la gloire de ses aïeux et œuvrant par ses

⁶⁰ Bref et sommaire recueil f. 8 r° : « le tout faict de pierre de rustique bien fort ressemblant le naturel, à cause des herbes, limax, et lezards entremeslez parmi, et dont les spectateurs estoient en singuliere admiration ». Cette esthétique « naturaliste » se retrouve à l'intérieur de l'arc, dans le « berceau de menuiserie couvert de lierre fort plaisant à regarder » et de « grosses rozaces d'or de relief, qui convenoient si bien avec la verdure qu'il sembloit que ce fust chose naturelle et proprement un vray berceau de jardin tant il estoit bien couvert d'ombrage » (f. 13 v°).

propres exploits à l'immortalité de sa lignée ; en cela, la fête est bien épique, parce qu'elle exalte une mémoire et perpétue une tradition illustre. Mais le roi entre aussi dans la ville pour instaurer une amnistie indispensable à la réconciliation. L'entrée se conçoit suivant une dialectique de l'oubli, prescrit par les édits de paix, et de la mémoire qui scelle la cohésion nationale. Dans l'Argument qui ouvre le livret, Bouquet annonce « une mémoire et *commémoration* de nos rois » tout en se référant à l'exemple des Athéniens, « lesquels après de longues discordes civiles, [...] usèrent d'un pareil remède [...] c'est-à-dire *oubliance* de toutes les injures et querelles tant d'un côté que d'autre. » On a déjà constaté, au cœur de la *Bergerie* de Belleau, l'importance de l'oubli auquel est dédié le magnifique miroir d'orfèvrerie (*Oblivioni*). Si l'épopée est le versant mémoriel de la fête, la veine pastorale, invitation à la détente ludique, constitue un gage d'oubliance⁶¹. L'épopée entretient le souvenir de ce qui rassemble alors que la pastorale atténue les passions qui divisent.

C'est cette complémentarité que le programme de 1571 scénarise dans l'espace urbain tout en l'articulant au sein d'une syntaxe narrative suggérée par le livret d'entrée. La surimpression de motifs pastoraux par-dessus les motifs héroïques représente le présent historique de la fête comme le dénouement d'une épopée royale qui vient restaurer un âge d'or paré de ses traditionnelles couleurs bucoliques. La fête réintègre les motifs anhistoriques de la pastorale à l'horizon d'un récit qui transforme les circonstances en geste héroïque. Et elle importe les éléments et la structure d'un récit héroïque pour légitimer la politique royale. En 1550, l'épopée était un projet en attente d'accomplissement, et sa réalisation à venir permettait de dilater la circonstance ; en 1571, cette épopée s'accomplit dans une perspective conjuratoire : elle doit proclamer un âge d'or ici et maintenant qui entérine la fin des conflits armés et scelle définitivement l'Edit de Saint-Germain. L'épopée n'est plus l'horizon qui élargit la circonstance : elle devient récit de circonstance, artifice rhétorique. Elle n'est plus une sublimation de l'événement : elle lui apporte une caution.

⁶¹ C'est finalement ce que résument les deux quatrains d'un sonnet de Baïf (f. 50^{ro}) :

Entrez heureusement, ô grand Roy de la France,
 Dans la grande Paris Roine de noz Citez,
 Paris ouvre les bras, Seine et ses deitez
 Baissant leurs verdes eaux facent jouissance
 Campagnes et Forestz d'une bonne esperance
 Reprenez vos honneurs. Toutes adversitez
 Soient mises en oubly. De plaisir incitez
 Tous de joie faisons heureuse démonstrance.

III. L'entrée : une théâtralisation du discours politique de la *Franciade*

Associées par leur conjoncture et par leur auteur, distinctes par leurs moyens spécifiques bien qu'empruntant l'une à l'autre, la fête et l'épopée sous-tendent toutes deux un discours sur le pouvoir et incluent une visée démonstrative. Le pouvoir y revendique une double légitimité, celle d'une transmission héréditaire et celle d'un appel divin. C'est ce double aspect que théorisent les partisans de la monarchie absolue, parce qu'il concilie la légitimité naturelle (l'héritage lignager) et l'élection divine. La *Franciade* privilégie le second aspect, longuement mis en scène dans le premier livre où Hector n'occupe qu'une place minimale au détriment de Jupiter, sans pour autant négliger le premier, systématiquement exposé dans le catalogue des rois. L'aspect dynastique prévaut au contraire dans l'entrée bien que, Bouquet le rappelle, l'action royale soit marquée d'un sceau divin : ainsi, de Catherine, on « ne peult nier qu'elle n'ayt esté par don et speciale grace guidée de l'esprit de Dieu : estant certain que la prudence et sagesse et tout le conseil humain n'est peu suffire à conduire et conserver un estat si battu et agité » (f. 14 r°) ; quant à Charles, il est « Roy tres-veritable établi de Dieu pour rendre la justice egallement tant au grand qu'au petit » (f. 38 r°). Cette double légitimité implique un questionnement sur les modalités de l'exercice du pouvoir dans l'Histoire (en particulier sur l'usage, légitime ou tyrannique, de la violence), sur la continuité dynastique confrontée aux vicissitudes de la Fortune⁶². Exposée dans la *Franciade*, plus particulièrement dans le discours de Hyante, cette réflexion est mise en scène dans le décor de l'entrée où le roi, déjà instruit de la prophétie, pourra reconnaître des figures et des motifs qui lui sont familiers.

1. Paradigmes du pouvoir royal

La *Franciade* met en place une définition du pouvoir par le recours à des figures issues de la fiction mythologique, pour ensuite faire défiler les souverains historiques qui actualisent diversement ces paradigmes ; si l'épopée avait été achevée, Charles aurait dû apparaître à la

⁶² La réflexion sur la succession des règnes et sur le rapport entre le pouvoir et la violence est courante à la Renaissance. Voir à ce sujet l'article de B. Sayhi-Périgot : « Ordre et désordre dans les théories politiques du XVI^e siècle : Seyssel, Machiavel, Pasquier » dans *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Actes du colloque de Nice, septembre 1993, organisé par l'association RHR, textes réunis et présentés par Gabriel-André Pérouse, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1996, p. 65-74.

fin de la prophétie comme la quintessence et incarnation parfaite du modèle illustré par Pharamond, Mérovée, Clovis et Dagobert, « fleur de chevalerie » (Livre IV v. 1474). Dans l'entrée, l'enjeu est de montrer que la famille royale constitue l'incarnation idéale des paradigmes héroïques du pouvoir (essentiellement Francus et Pharamond) dressés au seuil du parcours.

La prophétie de Hyante est à la fois une évocation et une invocation : la magicienne appelle et fait surgir les esprits des rois qui, selon le principe de la métempsychose, sont encore errants dans l'attente de s'incarner dans un corps. Elle connaît déjà leur future apparence et a le pouvoir de les rendre visibles selon l'aspect qu'ils prendront dans leur nouvelle vie de rois. C'est donc un théâtre d'ombres qu'elle déroule pour son interlocuteur, mais d'ombres lumineuses. Le catalogue des rois de France a une dimension visuelle et dynamique : les souverains ne sont pas présentés de manière statique comme dans une galerie. Les apparitions, majestueuses et imposantes, sont rythmées par les questions de Francus qui les décrivent en action et donnent à la prophétesse l'occasion d'expliquer qui ils sont et ce qu'ils représentent :

Quel est celui de royale apparence
Qui d'un *grand pas* tous les autres devance
Et d'olivier se couronne le front ?
Elle répond : c'est le Roi Pharamond (Livre IV v. 989-992).

Les corps aériens qui défilent devant Francus s'apparentent aux statues devant lesquelles le roi et son cortège défilent, et qui se dressent face à eux de toute leur hauteur imposante au fur et à mesure qu'ils avancent dans la ville. Les effigies royales sont accompagnées par des attributs symboliques qui permettent d'identifier immédiatement le souverain et de caractériser son règne, selon une esthétique emblématique largement utilisée sur les édifices de l'entrée. Ainsi Pharamond, avant même d'être nommé, apparaît couronné d'olivier, indication certaine de son action pacificatrice. Son successeur, Clodion, est « appuyé d'une hache » (Livre IV, v. 1001), ce qui signale tout de suite son caractère belliqueux. Au sein des décors de l'entrée comme du catalogue épique, il faut que les figures soient aisément lisibles et comprises dans leur valeur exemplaire.

A l'instar des apparitions annoncées à Francus par le verbe « voir »⁶³, les statues érigées sur l'arc Saint-Denis (**figure 1**) sont présentée par les vers de Ronsard qui devaient inaugurer l'entrée : « Ce Prince armé qu'à la dextre tu vois, / Est Francion le tige des François. » Le *tu* désigne le public et surtout le spectateur privilégié qu'est Charles IX.

⁶³ « Vois-tu Clovis » (v. 1143), « Ne vois-tu pas comme son front assemble / La gravité et la douceur ensemble » (v. 1156-58), « Voy-tu ceux-cy qui abaissent les yeux » (v. 1551), « Voy, Francion, ces autres rois » (v. 1651), « Ne vois-tu pas comme Clovis en pleure ? » (v/ 1673), « Voy Chilpéric, le dernier de la race de Pharamond » (v. 1693).

Comme Francus dans la prophétie, le roi, en entrant dans la ville, voit défiler *devant lui*, au rythme de son propre mouvement, les figures qui ornent les monuments éphémères. Dans la *Franciade*, Charles IX est à la fois dans la position de Francus qui regarde les figures royales et peut les juger, et dans la position des souverains qui défilent à l'appel de Hyante et auxquels il serait censé succéder. Il est potentiellement *dans* la prophétie et, en tant que destinataire de la fiction, *extérieure* à la prophétie. Cela correspond à sa position dans l'entrée : il est à la fois *dans* le spectacle, sous les yeux de ses sujets, mais il est également le spectateur privilégié *pour* lequel sont conçus ces décors.

Dès son arrivée en Crête, Francus se trouve confronté à deux types de rois : Dicée qui règne sur le bon peuple et Phovère qui représente le mauvais, autrement dit le juge et le barbare, le roi juste et le tyran. « On voit d'emblée se constituer le paradigme politique selon lequel, conformément au souhait royal, s'organisera le long morceau historique du catalogue final »⁶⁴. L'alternance des bons et des mauvais monarques, des périodes d'ordre et de chaos, structure en effet la prophétie de Hyante ; Ronsard en explicite le principe dans une addition qu'il insère dans le livre IV à partir de 1578 :

Le grand Soleil qui voit tout de ses yeux
Verra tes fils les uns malicieux,
Les autres bons : la Nature n'assemble
Toutes vertus en une race ensemble,
Mais en mêlant le bien avec le mal
Tient la balance entre-deux à l'égal⁶⁵.

Le recours au contrepoint vise à dégager une double série de bons et de mauvais exemples qui vont permettre au personnage de Francus, en tant que futur roi, d'exercer son jugement et de se former à l'action.

Le double paradigme des bons et des mauvais révèle un cycle où des phases de violence et de barbarie succèdent à des phases de pacification. L'alternance entre violence et paix ne recouvre que partiellement l'opposition vice / vertu ou celle de l'incurie tyrannique et de l'héroïsme politique. On constate en effet des variations et des nuances : certains règnes emploient la force au service d'un pouvoir juste et protecteur (Clotaire, « sage guerrier », Livre IV, v. 1423), alors que d'autres en font un déchaînement de cruauté et de désordre (Chilpéric, « cruel tyran, serviteur de tout vice » Livre IV, v. 1327). Ou bien encore, deux bons règnes peuvent se succéder, mais l'un est à dominante conquérante (Claudion) et l'autre à dominante pacificatrice (Mérovée) ; enfin, l'absence de recours à la force peut être le signe

⁶⁴ D. Bjaï, *La Franciade sur le métier : Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001, p. 164.

⁶⁵ Pierre de Ronsard, *Le Quatrième Livre de la Franciade*, v. 756-761 dans l'édition de 1578. Nous citons le texte d'après l'édition de P. Laumonier qui reproduit la version de 1572 en signalant les variantes ultérieures : *Œuvres complètes*, Paris, Didier, coll. « STFM », t. XVI¹ et ², 1952.

d'une oisiveté lâche et délétère. Ainsi, le bon paradigme se décline en deux sous-paradigmes, celui du pouvoir conquérant qui use à bon escient de la force, et celui du pouvoir civilisateur qui fait régner la loi et développe la police. Symétriquement, le mauvais paradigme comporte une catégorie de souverains cruels et violents, et une autre catégorie de princes engourdis dans un usage désinvolte et nonchalant des plaisirs, caractérisés par leur inaction. L'usage de la force n'est pas spécifiquement condamné, et la valeur guerrière ne doit pas être méprisée sans quoi elle conduit à la faiblesse. Elle est l'une des deux facettes du pouvoir, à côté de la majesté, associée au pouvoir judiciaire, à la loi et à l'ordre.

Le décor de l'entrée ne retient que le bon paradigme et met en exergue sa double réalisation. Au sommet du premier arc (**figure 1**), agencé selon une symétrie insistante qui manifeste les valeurs de stabilité et de fermeté que le jeune roi doit incarner selon sa devise, les figures de Francus et Pharamond vêtues à l'antique brandissent un glaive couronné. Leur glaive est un symbole d'héroïsme, et signifie également la justice : il est la marque de leur pouvoir royal⁶⁶. Toutefois, Francus et Pharamond ne représentent pas exactement le même type de pouvoir vertueux. L'image que chacun a sous ses pieds, ainsi que les oiseaux qui les accompagnent, apportent des nuances. A Francus correspondent l'aigle de Jupiter et le loup, animal conquérant⁶⁷. Pharamond est associé à un corbeau portant dans son bec un épi de blé⁶⁸, mais aussi à une vache, animal inoffensif associé à un territoire organisé et plantureux. Autrement dit, Francus et Pharamond incarnent deux phases de la fondation du royaume, l'une de conquête par la violence, et la suivante d'organisation et de pacification. C'est de cette manière aussi que les choses sont présentées dans le catalogue de la *Franciade* : Francus apprend de Hyante que, au prix de combats innombrables, il obtiendra pour les siens un nouveau territoire sur les bords de Seine. C'est l'étape première. Quant à Pharamond, il sera le roi civilisateur

Qui, des Gaulois abaissant un peu l'ire
Et le désir conçu sous Marcomire
D'assujettir les terres et les rois,
Adoucira son peuple par les lois,

⁶⁶ Ce raccourci qui fait du glaive un emblème de la valeur d'un roi trouve son équivalent dans la *Franciade* sous la forme d'une rime récurrente, utilisée chaque fois qu'il est question d'un bon souverain : « vertu /glaive pointu ». Selon Claudine Jomphe, « ces mots forment une sorte de représentation emblématique de l'héroïsme, une de ces combinaisons lexicales qui se cristallisent sous la plume d'un auteur en raison de leur puissance évocatrice. » (*Les Théories de la dispositio et le Grand Œuvre de Ronsard*, Paris, Champion, 2000, p. 346.)

⁶⁷ Voir Simon Bouquet, *Bref et sommaire recueil*, f. 8 : « un Loup courant, signifiant que ledit Francion ne fit que passer et courir une partie de la Gaule, chargé de proie et d'honneur, sans jamais s'arrêter en un lieu, et signifiait cette bête l'heureuse conquête de l'étranger : de la manière qu'il apparut à Pyrrhus par l'image posée par Danaus en la ville d'Arge ».

⁶⁸ « un Corbeau, oiseau dédié à Apollon, qui préside aux colonies, portant en son bec des épis de blé : pour montrer qu'il avait conduit son peuple d'un pays stérile en un pays plus fertile, auquel il s'arrêta : comme assez le démontrait une Vache paissant, laquelle était dans le fond d'un autre piédestal ».

Et leur fierté Sicambroise et Scythique
Amollira par la *douceur* salique,
Pour retirer du chaud amour de Mars
Le cœur félon de ses braves soudards⁶⁹.

Pharamond incarne la douceur qui ne se confond pas avec la faiblesse : elle est la condition de la pacification et de l'instauration de l'ordre. Entre les deux figures du pouvoir qui le surplombent, comment se situe Charles ? Comment se place-t-il au sein de ce paradigme royal ? C'est ce que doivent indiquer les deux allégories érigées de part et d'autre sur les flancs de l'arc. Elles se trouvent au niveau du souverain qu'elles vont encadrer au moment de son passage : c'est donc à son sujet qu'elles font sens, c'est son règne qu'elles caractérisent. La figure de Majesté tenant le sceptre de justice souligne que Charles exerce son pouvoir dans l'optique institutionnelle amorcée par Pharamond, ce qui est confirmé par le tableau situé juste au-dessus : une représentation allégorique de la France nourricière. Simon Bouquet nous en décrit le contenu, condensé dans une inscription en forme de quatrain :

France heureuse en mainte *mammelle*,
Ceinte *d'épis* et de raisins,
Nourrit de biens qui sont en elle
Les siens, et ses proches voisins (f. 12).

Les mamelles établissent le lien avec la vache de Pharamond dans une symbolique de fertilité du territoire, à quoi s'ajoutent les épis qui font écho à ceux du corbeau. Le règne prospère de Charles, dans la lignée de son légendaire prédécesseur, s'oppose à celui des mauvais rois de la *Franziade* qui, à l'instar du monstre Phovère, sont des rois dévorateurs, « mange sujets⁷⁰ » (Livre IV, v. 1325).

Le parcours se contente d'exhiber les deux fondateurs mythiques, sans poursuivre davantage, contrairement à la *Franziade*, l'antique généalogie des Valois⁷¹. L'entrée est un parcours avec des repères, tandis que le poème s'emploie à une continuité : les ellipses de l'entrée, attendent des expansions narratives. L'arc triomphal suivant (**figure 3**) reprend la

⁶⁹ Livre IV, v. 993-1000. La loi Salique régit notamment la transmission de la couronne et substitue ainsi à la conquête violente du pouvoir sa continuité par la filiation. Sa mention est donc fondamentale puisque c'est grâce à elle que va se perpétuer la lignée évoquée par la prophétie.

⁷⁰ L'expression caractérise le mérovingien Chilpéric « tout rouillé d'avarice », qui « En voluptés consommera le jour / Et n'aura Dieu que le *ventre* et l'amour ». Le fils du pourtant illustre Mérovée est un autre exemple d'appétit insatiable aux dépens de ses sujets : « Prince prodigue, exécration en dépenses, / Qui, pour fournir à ses folles boubances, / De ses sujets rongera tous les os, / Boira le sang, haussera les impôts » (Livre IV v. 1089-1092). Le mot est l'adaptation de l'adjectif grec « démovore », tiré de l'Iliade (Chant I, v. 231, dans les propos de reproche qu'Achille adresse à Agamemnon) ; Rabelais l'utilise en 1552 dans le 1^{er} chapitre du Tiers-Livre : « Notez doncques icy, Beuveurs, que la manière d'entretenir et retenir pays nouvellement conquiestez n'est [...] les peuples mangeant et devorant, en la façon que Homere appelle le roy inique Demovore, c'est-à-dire mangeur de peuple. » (Ed. G. Demerson, Paris, Seuil, 1995 p. 72).

⁷¹ C'est dans l'entrée de la Reine que seront évoquées d'autres figures prestigieuses parmi les prétendus descendants de l'ancêtre mythique : Pépin le Bref, sur lequel se clôt la prophétie au livre IV, et Charlemagne, par lequel elle aurait dû se prolonger si le livre V avait été rédigé.

structure binaire du premier en substituant à Francus et Pharamond deux statues d'Henri II, l'une drapée du manteau allégorique de la royauté et l'autre, à droite, sous les traits d'Hercule. L'Hercule gaulois qui inaugurerait le parcours de l'entrée parisienne d'Henri II en 1549 est remplacé par le héros grec en train de terrasser un ennemi avec sa massue. Autrement dit, Henri II réunissait les deux facettes du pouvoir que Francus et Pharamond avaient successivement incarnées : la force et la justice, le pouvoir militaire et la loi. Le pouvoir ordonnateur et civilisateur est néanmoins préféré à l'héroïsme belliqueux incarné par Francus et rappelé par Hercule⁷² : il est mis en avant au centre de cet arc par un tableau représentant Cadmos. Il fait référence au règne de François 1^{er} qui « de son temps tua le Dragon qui est l'ignorance, et planta en France les bonnes lettres tant Hebraïques, Grecques, que Latines représentées par les dentz du Dragon semées » (f. 19 v^o). Le registre champêtre de l'image relie immédiatement François 1^{er}, comme Charles, à l'action de Pharamond⁷³. Le combat contre l'ignorance était un *topos* concernant le règne de François 1^{er}, que Ronsard avait maintes fois développé (par exemple dans l'ode « A Michel de L'Hospital »). Il le reprend ici en le raccordant à l'un des deux paradigmes du pouvoir vertueux. Au-dessus de Cadmos, un vase contenant le cœur d'Henri II est soulevé par un aigle, mouvement auquel se joignent à l'unisson des putti représentant les enfants royaux : en participant à l'apothéose du souverain défunt, ils rappellent que la filiation est un gage d'immortalité dans le temps⁷⁴. « Les Roys François sont descendus de luy [Pharamond], annonçaient les vers de Ronsard prévus pour le premier arc, / De père en filz d'une immortelle suite ». Tout cet arc est dévolu à une apologie de la lignée récente et de la dynastie des Valois. Un axe central établit une superposition entre Henri II sous la forme de son cœur immortel, François 1^{er} sous les traits de Cadmos et Charles IX dont la figure apparaîtra en mouvement lorsqu'il franchira l'arc à cheval. Au-delà des variations d'un règne à l'autre, c'est bien la perpétuation héréditaire du pouvoir qui est fondamentale. Cet axe vertical prédestine Charles à connaître la même apothéose glorieuse

⁷² Dans le catalogue de la *Franciade*, c'est moins net. Il faut répondre aux attentes attachées au genre épique, qui doit fournir des descriptions de combats. Ainsi, Ronsard accorde aux deux grands fondateurs de lignée, Clovis puis Charles Martel, un long récit de bataille qui met en valeur leurs qualités héroïques face à un adversaire redoutable : la bataille de Vouillé contre Alaric (p. 300-301) et celle qui oppose Charles Martel à Abdirame à la tête des Sarrasins (p. 326-328).

⁷³ Comme son fils, Catherine s'inscrit dans un paradigme prestigieux, paradigme féminin cette fois dont on ne trouve guère, dans la *Franciade*, que le pendant négatif et sombre des reines néfastes comme Frédégonde. Sur la fontaine, il est illustré par Lucrèce et Artémise qui rappellent que Catherine fait partie des épouses vertueuses et fidèles ; Clélie et Camille la placent dans la lignée des femmes héroïques qui n'ont pas hésité à se mettre en danger au nom de l'intérêt national.

⁷⁴ C'est ce qu'explique Gargantua à Pantagruel dans la lettre à son fils, se félicitant de ce que l'humanité « peut en estat mortel acquérir espece de immortalité, et en decours de vie transitoire perpetuer son nom et sa semence. Ce qui est fait par lignée yssue de nous en mariage legitime [...]. Mais, par ce moyen de propagation seminale, demoure ès enfans ce qui estoit perdu ès parens [...] ». (*Pantagruel*, éd. G. Demerson, Paris, Seuil, 1995).

que son père, et formule l'aspiration de voir en lui l'héritier du règne pacifique et civilisateur de son grand-père, le nouveau prince lettré et protecteur de la culture. Sur la deuxième face de l'arc, qui n'est pas gravée dans le livret, se trouvent, dos à dos avec les deux effigies d'Henri II, les statues des deux princes Henri d'Anjou et de François-Hercule d'Alençon, frères cadets de Charles. Par un jeu de correspondance des prénoms, Henri d'Anjou est directement adossé à la statue de Henri II en manteau royal, tandis que le second, François-Hercule, le seul des quatre fils qui ne règnera pas, est appuyé contre l'emblématique héros vainqueur de monstres. L'union fraternelle à la tête de l'Etat est ainsi soulignée en plus de la transmission dynastique du pouvoir. Elle sera à nouveau exaltée, au sommet de l'arc-océan, sous les figures de Castor et Pollux et fonctionne implicitement comme contrepoint au modèle négatif des frères ennemis présent dans le catalogue de la *Franciade* : Clotaire et Childebert,

Freres germains, suivis d'une grand bande
D'hommes armez partiaux et meschans,
Voudront hélas ! de leurs glaives tranchans
S'entre-tuer et rougir les batailles
Du sang tiré de leurs propres entrailles (Livre IV, v. 1270-1274).

Enfin réconciliés, ces « Rois freres » trouvent leur équivalent dans « ces deux grandz Princes freres » dressés devant le Châtelet (f. 33 v°), « unis par eternal lien / Sous l'honneste devoir d'une amitié non fainte » (f. 24 r°). Ils sont des modèles de concorde fraternelle qui conjurent les modèles tragiques d'Étéocle et Polynice et le fléau de la guerre civile.

2. Le pouvoir et la violence

Ainsi, la dimension « miroir du prince » n'est pas absente de l'épopée comme de sa transposition dans le décor urbain. Dans le catalogue, l'évocation des rois se mue par moments en une institution adressée au jeune Troyen et, par-dessus lui, au jeune Valois. La magicienne passe de l'appel à regarder à une injonction à s'instruire : aux occurrences du verbe « voir » succèdent ceux du verbe « apprendre » :

Apren, Troyen, comme un lasche courage
Perd en un jour son sceptre et son lignage,
» Il ne faut être aux affaires rétif.
» La Royauté est un mestier actif (Livre IV v. 1689-1692).

La leçon que Francus est invité le plus souvent à dégager des exemples de bons ou de mauvais règnes, c'est l'importance de gouverner avec son conseil, qui évite l'endurcissement dans la

tyrannie⁷⁵, l'amollissement sous l'emprise de « flateurs eshontez » (v. 1343), et l'abdication de son pouvoir au profit de courtisans ambitieux ou de ministres plus énergiques⁷⁶. Au contraire, Dagobert, « accort, de bonnes meurs et sage, [...], qui vivra par conseil » (v. 1485-1487), entre dans le paradigme des bons rois malgré quelques faiblesses. C'est pourquoi la leçon finale de Hyante insiste bien sur ce point :

Pource, Francus, si le ciel te fait Roy,
 Sage entretiens des vieillars prés de toy,
 Qui te diront leurs raisons sans feintise
 En longs cheveux, en longue barbe grise.
 Ne vueilles point pour conseillers choisir
 Ces jeunes fols qui parlent à plaisir.
 Le plus souvent les princes s'abestissent
 De deux ou trois que mignons ils choisissent. (v. 1627-1634).

Comme Francus à l'écoute de Hyante, Charles, par le biais des figures qui jalonnent son parcours dans la ville, se voit rappeler les principes du bon gouvernement et les attentes de ses sujets. Pour souligner que « rien ne se fait en France sans *conseil* » (f. 24 v^o), un Mercure figure sur un tableau logé au verso du Cadmos laboureur sur le deuxième arc. Mercure emblématise l'action concertée et guidée par la prudence. Il présente en effet des affinités avec Janus à cause de ses deux têtes, l'une âgée (pour le conseil, de la même manière que Hyante décrit les conseillers en vieillards) et l'autre jeune, « pour l'exécution », la puissance en acte. Plus loin, sur la toile tendue devant le Châtelet (**figure 6**), Bouquet commente une toile allégorique représentant la Majesté entourée par Pudor (le respect) et Timor (la crainte) : « Signifiant que *dorénavant* la Majesté du Roi sera *plus* crainte. Et que chacun venant à son *mieux* penser, la respectera *davantage* » (f. 31 v^o). L'adverbe « dorénavant » et la succession des comparatifs avertissent les sujets d'une inflexion nouvelle dans le règne du jeune roi, une restauration de l'autorité monarchique. C'est aussi, à destination de Charles IX, une incitation à prendre des résolutions, à tendre vers un modèle de fermeté pour devenir, comme l'énergique Esbrouin, « craint et redoutable ». Ni tyran, ni roi faible et intimidable. Le meilleur exemple donné par Hyante à cet égard est surtout Clovis, « Ayant le bras armé sans estre armé, / Ensemble craint, ensemble bien aymé » (v. 1159-60). Car Charles, s'il entre dans Paris « Beau, sur un beau cheval en triomphant arroy, / D'armes environné », est aussi le roi

⁷⁵ Tel est le cas de Childéric, « deniant aux peuples audience, / Consommara pourneant le soleil, / Sans voir jamais ny palais ni conseil. » (v. 1098-2000).

⁷⁶ Les trois rois fainéants seront des rois honnis « pour n'aller point au conseil, ny pour faire / Choses qui soit au prince necessaire, Pour ne donner audience à chacun, / Pour n'avoir soing de soy ny du commun, / Pour ne voir point ny Palais ny justice, mais pour rouiller sa vie entre les vices » (v. 1561-1568). Ils perdent ainsi le pouvoir au profit du maire du Palais Esbrouin qui, prenant en charge toutes les responsabilités normalement dévolues à un roi, « deviendra si craint et redoutable, / En cependant que les Rois amusez / A boufonner, aux femmes abuzez, / Sans nul conseil, trahys de leur plaisance, / Sont rois de nom, Esbrouin de puissance » (v. 1578-1582)

désarmé et par lequel « Les armes cesseront entre les citoyens » (sonnet de Baïf, f. 50 v°). L'autorité de Charles se présente comme fondée sur une force défensive, en aucun cas agressive⁷⁷, à l'instar de Francus qui, dans les quatre premiers livres de la *Franciade*, ne prend les armes qu'une seule fois, non dans une visée conquérante mais pour défendre la justice et sauver le fils de Dicie.

Ce principe se lit dans les armes représentées sur un tableau du dernier arc, à la sortie du pont Notre-Dame (f. 38 r° et v°). Les armes et symboles de guerre sont bien là (« force corceletz, morions, ganteletz [...] et autre sorte d'armes ») mais ne sont pas utilisés puisque les abeilles s'y activent et que les araignées, nous dit Bouquet, ont eu le temps d'y filer leur toile. L'image vient de Théocrite, cité en grec et glosé ainsi : « La les aragnes font dans les armes leurs toilles / Signe de seure paix et oubli de querelles⁷⁸ ». Le symbole est proche de l'épée rompue que brandit Catherine sur la fontaine du Ponceau, signe de la fin des troubles et hommage à la nouvelle Clélie qui « désarmée / A, d'un cœur indompté, traversé mainte armée / Pour le salut commun de la France et du Roy » (f. 17 v°). Les attributs martiaux⁷⁹ sont exhibés comme trophées et souvenirs de vaillance servant surtout à rappeler que le roi désarmé n'est pas pour autant un de ces « rois fai-néants » tant honnis dans la *Franciade*. Le roi a lutté et agi pour assurer le bonheur de son royaume, témoignant d'une salutaire énergie ; il pourrait reprendre les armes si la situation le requérait. D'ailleurs, sur le premier arc, l'allégorie de la Victoire est munie d'un bouclier à tête de Méduse « qui est le signe de la guerre, pour monstrier le moyen qu'a la France de resister et faire teste à ceux qui vouldroient envier sa Victoire » (f. 11 r°). Le repos n'est pas l'inertie, et la monarchie est vigilante : c'est le message que le programme veut envoyer aux spectateurs, c'est sur cette image de fermeté bienveillante que le jeune monarque doit se modeler.

Et pour faire entendre que ceste victoire retenüe et edict de pacification est une chose ferme et stable que sa Majesté veult et entend estre inviolablement gardé et observé entre ses subjectz, y avoit un tableau dans l'un des costéz auquel estoit un autel et sur icelluy une pierre carrée signifiant stabilité et fermeté très assurée avec une coupe de vin respandu sur icelle : et au devant de l'autel un Pontife [...] tenant en l'une de ses mains un agneau prest à immoler, [...] comme disant, que tout ainsi que le vin de ceste *coupe* est respandu en terre et cest agneau prest à immoler, *puisse estre respandu le sang et immolé le corps de*

⁷⁷ Le sonnet de Baïf se conclut sur ces deux vers : « Mais si quelque estranger ose attaquer les tiens, / O CHARLES, la deffence aux armes est monstrée ».

⁷⁸ L'énonciation d'origine a été modifiée : il s'agit en fait d'une prière, située à la fin de l'idylle XVI dédiée à Hiéron II de Syracuse. Ronsard emploie régulièrement le motif de la toile d'araignée comme une image de la paix après la guerre. Voir l'« Hymne du Roy » Lm. VIII, p. 45 v. 756-758, « Exhortation pour la paix », Lm IX, p. 24, v. 185-188, « La Paix, Au Roy », Lm IX, p. 116, v. 259-262, « Elegie à la majesté de la Roynne d'Angleterre », Lm XIII, p. 59, v. 451-454.

⁷⁹ Qu'on pouvait voir également sur les soubassements de l'arc de Saint Jacques de l'Hospital f. 18 v° : « fifres, tabourins, enseignes, arcz, traictz, morions, pistoles, et autres armes feintes de bronze »)

celluy qui contreviendra [...] aux pasches et convenances de cet édit de pacification (f. 37 v°)

La paix est sacralisée par l'image d'un autel, qui érige l'édit de Saint Germain en loi inviolable du royaume⁸⁰. La coupe qui voisinait avec le luth sur la fontaine du Ponceau, symbole de libation par laquelle les sujets s'unissent autour de leur souverain, est remplacée par la coupe du sacrifice. L'enjeu sémantique est le même, préserver l'unité du royaume, mais la connotation religieuse est beaucoup plus affirmée. Dans le rituel pastoral de l'agneau, qui transpose sur un plan politique le rite eucharistique, une communion civique se crée symboliquement dans le sang du conspirateur supplicié. Cette scène de sacrifice rapporte l'autorité du roi à celle d'un souverain-pontife, garant d'un ordre supérieur qui légitime l'emploi de la violence en cas de menaces de sédition. Dans ce cadre, celui qui « contrevient à la loi » devient, sur un plan civique, exactement assimilable à l'hérétique.

Le sonnet liminaire de Pasquier annonçait un triomphe. Or l'entrée veut montrer que les armes ont été déposées, et tenir à distance toute symbolique martiale. Le pouvoir qui, depuis la célébration pastorale, avait mis à l'écart ses attributions militaires, retrouve ici l'usage d'une force qui se veut exclusivement dissuasive : elle démontre la puissance mais répugne à s'exercer. Le triomphe que met en scène cette entrée est en fait essentiellement allégorique : c'est une victoire contre Fortune.

3. Fortune et *aevum*, stabilité et instabilité

Tel est le sens de l'allégorie représentée sur la jambe droite de l'arc Saint-Denis (**figure 1**) : Victoire écrasant la Fortune. L'image conjure la perspective d'un possible retournement de situation qui, semblable à ceux qu'évoque le catalogue de la *Franciade*, pourrait anéantir la prospérité installée par le roi. Quant à la Victoire, elle a « des ailes au dos *rompues* par la moitié [...] : pour montrer que la Victoire est un partage héréditaire, et perpétuel en la maison de France, et qu'elle ne s'envole jamais de leur race [...] » (f. 11 r°). Victoire est Fortune sont

⁸⁰ Même sacralisation à la fin de la « Congratulation » de Pasquier, sous la forme du rappel d'une anecdote de l'antiquité grecque : Lon dit qu'ayant jadis le sage Athenien / Souvent senty l'effort du Salaminiens, / Il fait paix avecq luy ; et pour la rendre stable, / Il ordonna par loy non jamais violable / Que nul à l'advenir ne parlast d'annuler : Ceste paix, et que cil qui viendroit pour parler / De faire à Salamine autre guerre nouvelle, / Cestuy-la feust de tous réputé pour rebelle [...]. Sire, que ceste loy soit en France preschée / Qu'à cloux de diamantz elle y soit attachée, / Que celui qui voudra encotre vostre edit / Par raison sophistique apporter contre-dit, / Ou soubz mots partiaux de Papiste, Fidelle, / Catholique, Huguenot, remuer la querelle / Qui presque a mis l'estat de France en desarray, / Cestuy comme ennemy de France et de son Roy / Bien loing à tout jamais de nous on exterminé, / Et que chassé il soit, rongé de la vermine, / Qu'ensevely soit-il dans le ventre des loups, / Ce Sophiste, pipeur, du commun bien jaloux : / Lequel pour un repos affecté qu'il trafique / Troublera le repos de la chose publique.

deux figures proches, renvoyant à l'idée de versatilité du destin, mais ici ramenées paradoxalement à un principe de continuité⁸¹. Le dernier arc fait écho au premier en remplaçant le motif de la Fortune terrassée par celui de Victoire et de Mars enchaînés. Bouquet décrit d'un côté

Une grande Victoire, laquelle estoit attachée et liée à un grand Olivier. En l'autre costé un Die Mars avec un visage felon et cruel, lequel estoit attachée et enchainé d'une grosse chaine de fer contre le pied d'un grand laurier (f. 37 r°).

L'unité du programme est clairement assurée par ce travail de correspondance entre le début et la fin du parcours. Il s'agit de sceller définitivement la fin des guerres, assimilées à l'un des modes de l'action destructrice de la Fortune et du Temps. Ce qui est intéressant, c'est que Fortune est une puissance « neutre » qui permet d'éviter une allégorie plus polémique, où le vaincu serait assimilé à l'« hérésie » calviniste.

Le détail symbolique des ailes rognées de la Victoire fait écho à l'hymne de la Victoire que l'aède Terpin prononce dans la *Franciade* : après le combat que Francus remporte contre Phovère, le chancre chargé de célébrer l'exploit demande à la Victoire de ne plus être versatile à l'égard du Troyen : « En sa faveur romps le vol de tes ailes / Et, sans partir, sois en toute saison / De ce Troyen hôtesse en la maison. » (Livre III v. 530-532). Néanmoins, la différence est que ce qui est de l'ordre du vœu dans la *Franciade* est montré comme advenu dans l'entrée. Et, de fait, le motif de la Fortune, récurrent dans l'épopée aussi bien que dans le programme festif, n'est pas traité exactement de la même manière. Dans les aventures de Francus, elle prend le visage de la mer et de la tempête déchaînée par Neptune au début du livre II ; déviés de leur trajectoire, les navires, dont seul celui de Francus « sans plus [...] résistait » (Livre II v. 303) quand tous les autres sont engloutis, expérimentent les vicissitudes historiques et les ruptures du sort : d'abord riante et accueillante, la mer devient soudain dangereuse et déchaînée. Francus se lamente devant Dicée d'être le jouet impuissant de la Fortune ; Bouquet au contraire se réjouit dans son livret que le commerce puisse reprendre et que le navire de France puisse « vaguer par tout en seureté » (f. 37 r°). L'entrée et la *Franciade* obéissent au même désir d'assujettir l'instabilité historique au grand dessein monarchique, au même refus d'en faire le véritable moteur des événements, et à la volonté de révéler la véritable raison des choses dans l'histoire, c'est-à-dire une action providentielle à l'œuvre sous la conduite des rois de France, et orientée vers une stabilité absolue.

⁸¹ F. Buttay-Jutier a étudié l'utilisation du motif de la Fortune dans l'iconographie officielle des familles princières européennes. Elle explique qu'un prince a deux manières de faire valoir sa légitimité : la transmission héréditaire du pouvoir ou bien la « légitimité de rupture » : c'est dans ce second cas de figure que la déesse Fortuna entre en jeu, pour souligner l'audace du prince dont la victoire dans les épreuves est le signe de l'élection divine. *Voir Fortuna : Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*. Paris, PUPS, 2008, p. 207 sq. Ici, la Fortune ne crée pas le prince : elle est le privilège de sa lignée.

Dans cette perspective, le programme de l'entrée nous montre le règne de Charles comme l'actualisation d'une temporalité nouvelle, non soumise au dépérissement universel ou à l'inconstance de la fortune. Le motif de l'*aevum*, qui avait largement structuré l'entrée d'Henri II, est réactivé mais avec des variantes. Il est toujours figuré sous la forme de l'âge d'or, représenté sur l'arc des Valois devant Saint-Jacques de l'Hôpital⁸². Mais il n'est pas une donnée de base : il est un acquis. La nymphe Astrée descend sur la terre et tient un ouroboros, « trois Serpens dorez entrelassez l'un dans l'autre, et se mordant par la queue : signifians les trois âges » (f. 25 r^o). Ce symbole de régénération est à mettre en relation, sur le même arc, avec la figure de Mercure-Janus aux deux visages, l'un jeune et l'autre vieux, et qui lui, on l'a vu, fait référence à un gouvernement humain, prudent et concerté. Il n'en affiche pas moins, dans sa bifrontalité, une image des âges de la vie. Autrement dit c'est le roi qui, par sa sagesse politique, se rend maître du temps et fait entrer son royaume dans une ère de paix durable⁸³. Telle est la symbolique des deux colonnes de la devise royale qui sous-tendent tout le programme. Initialement pensées dans un contexte de rivalité avec les colonnes impériales de Charles Quint (de la même manière que le *Donec totum impleat orbem* d'Henri II concurrençait le *Plus oultre* de l'Empereur), elles servent surtout à affirmer, sur les décors de l'entrée, un programme de stabilité intérieure, grâce auquel le roi « installe dans la durée la conversion des armes à l'exercice de la Justice⁸⁴ ». Ainsi, alors qu'en 1549, la Fortune est assimilée à la Providence, directement favorable au roi⁸⁵, en 1571, elle doit être combattue et maîtrisée. Elle n'est plus l'image de la faveur divine mais du temps corrompue et des vicissitudes de l'histoire⁸⁶.

Alors que l'entrée de Charles IX met en scène la Fortune vaincue et le temps conjuré par la monarchie dans l'apothéose d'Henri II (voir *supra* l'arc de Saint Jacques de L'Hôpital et le reliquaire du cœur royal élevé au ciel sous la poussée de ses enfants) la prophétie de Hyante scande chaque apparition d'une figure royale par une sentence sur la mortalité des

⁸² On trouve également Saturne sur le parcours de la reine.

⁸³ Sur l'évolution, dans l'iconographie de la Renaissance, de l'allégorie de la prudence vers la représentation d'un temps maîtrisé, voir l'article de C. Balavoine, « Le monstre apprivoisé : sur quelques figures emblématiques du Temps à la Renaissance, dans *Le temps et la durée dans la littérature au Moyen Age et à la Renaissance*, Actes du colloque de Reims, publiés sous la direction d'Yvonne Bellenger, Paris, Nizet, 1986, p. 153-178.

⁸⁴ F. Buttay-Jutier, *op. cit.*, p. 223.

⁸⁵ Voir les trois fortunes qui, sur la fontaine du Ponceau, président favorablement au règne du nouveau roi.

⁸⁶ Sur les deux rôles allégoriques de la Fortune, voir F. Buttay-Jutier, *op. cit.*, p. 206-207 : Fortune peut jouer tantôt un rôle positif, qui s'apparente à la *felicitas* et institue le prince en élu de Dieu ; tantôt elle peut se représenter comme une force négative, qui assimile le prince à un combattant contre le mal. Tel est le cas pour Charles IX.

souverains⁸⁷. Le catalogue est marqué par la mort des rois dont aucun ne connaît l'apothéose, pas même Francus. L'existence de deux paradigmes, bons et mauvais règnes, et la succession de rois inégaux s'inscrivent dans la mutabilité fondamentale du monde d'ici-bas où tout est soumis à l'inconstance de la Fortune. Les rois n'y échappent pas. L'idée conclut le quatrième livre :

- » Enfant d'Hector, tout se change et rechange :
- » Le temps nous fait, le temps même nous mange :
- » Princes et Rois et leurs races s'en vont,
- » De leur trépas les autres se refont.
- » Chose ne vit d'éternelle durée :
- » La vertu seule au monde est assurée !

D. Ménager parle d'une mélancolie de l'histoire lisible dans la Franciade. Il y a tout au moins conflit entre deux temporalités, entre « l'éternelle durée » (Livre I v. 478) que la Renommée, en continuité avec la prophétie de Jupiter, promet au règne de la « race Hectorée », et le temps corrompateur qui soumet les souverains à la disparition, quelle que soit la valeur de leur règne personnel. La prophétie de Jupiter déclare l'immortalité de la monarchie ; la prophétie de Hyante démontre la fragilité de ceux qui l'incarnent. Cela correspond finalement au double corps du roi étudié par Kantorowicz : le corps physique est périssable ; le corps mystique est éternel, et c'est celui du royaume et de l'autorité royale. C'est pourquoi, à la conclusion proposée par D. Ménager selon lequel une « telle vision interdit tout discours sur la race et sur la permanence⁸⁸ » et la prophétie « réduit à néant le rêve d'un empire qui ne prendrait jamais fin, et ce qui fut vrai des Mérovingiens le sera des Valois⁸⁹ », on pourrait apporter quelques nuances. La prophétie de Hyante n'est pas la négation de la prophétie de Jupiter : ce serait céder à une vision rétrospective qui ne tient pas compte du fait que Ronsard, au moment où il conçut les quatre premiers livres, envisageait une suite à sa prophétie qui, sur le modèle de l'*Enéide*, devait montrer l'avènement de Charles IX dans une perspective de sortie de l'Histoire et d'entrée dans l'*aevum* de l'âge d'or.

On peut alors émettre l'hypothèse selon laquelle dans le programme de l'entrée se réalise ce que Ronsard avait imaginé pour la suite de la prophétie qu'il n'a jamais écrite : une

⁸⁷ Ainsi est laconiquement prophétisée la mort de Mérovée, pourtant « invincible, vaincu, / Victorieux » : « Puis il mourra : car toute chose née / Est en naissance pour mourir ordonnée » (v. 1073-1074). Concernant le règne de Clovis, Hyante constate : « La fortune est d'inconstance emplumée » (v. 1173) ; et Clovis lui aussi est voué à la même disparition que les autres : « Mais quoy, Troyen ! il faut que l'homme meure : / En son bateau Caron prend un chacun, / Et du destin le chemin est commun » (v. 1250-1252). Quant aux deux frères Childéric et Clotaire, « Comme tous rois, scauront ce que peut la mort » (v. 1316). Imaginant le dépit de Clovis face à ses indignes successeurs, la prophétesse lui déclare : « Tay-toy, grand roy, rien çà bas ne demeure / En son entier : tant plus le sceptre est haut, / Et plus il tombe à terre d'un grand saut ». (v. 1674-1676). La plupart de ses sentences sont mises en valeur par des guillemets inversés.

⁸⁸ Ronsard, *Le Roi, le Poète et les Hommes*, op. cit., p. 303.

⁸⁹ *Ibid.* p. 304.

sortie de l'Histoire venant conclure l'entrée dans l'histoire que le début de l'épopée met en scène. Le parcours triomphant de Charles IX dans la capitale entre les deux colonnes qui affirment la solide pérennité de la monarchie, dans une ville que les décors présentent comme la réalisation architecturale de la nouvelle capitale promise par Jupiter, peut être lu comme l'aboutissement grandeur nature et en trois dimensions de ce que Ronsard prévoyait comme dénouement de son épopée à la gloire des Valois. Ainsi, d'une île à l'autre, du naufrage catastrophique sur l'île de Crête à l'arrivée triomphale sur l'île de la Cité⁹⁰, l'odyssée mouvementée amorcée par Francus trouverait sa conclusion dans la Fortune enchaînée, les ruptures inévitables au sein de la succession des rois de France, de lignées en lignées, seraient subsumées par l'instauration d'une paix perpétuelle sur le territoire français qui ne connaîtrait désormais pas plus de secousses que l'île d'Utopia. L'entrée du roi, présentée par Charles de Navières comme la préfiguration d'une apothéose pour Charles IX⁹¹, crée le corps mystique et immortel du royaume, sous l'égide des deux colonnes portique de l'*aevum* :

et que tout ainsi que par son edict de pacification nous a fait apparoir de la clémence et piété représentee en l'une des colonnes de sa devise : s'efforcera par sa justice représentee en l'autre colonne d'icelle devise à nous maintenir en *repos*, et réunir et *incorporer* tous ensemble en son obéissance (f. 38).

Le repos, notion maîtresse de la pastorale que les princes-bergers vivent comme un *otium*, un sage détachement, d'une gaieté teintée de mélancolie, par rapport aux passions qui agitent l'histoire, prend ici des accents messianiques qui le rapprochent du « désœuvrement » que G. Agamben identifie avec la gloire eschatologique de Dieu parvenu au terme de son gouvernement providentiel du monde⁹². Désœuvrement qui, précise l'auteur, n'est pas inaction (ce que serait d'ailleurs contradictoire ici avec l'emploi du verbe « s'efforcer » et de son complément, « par justice ») mais « une forme d'action qui n'implique ni souffrance ni fatigue »⁹³. Ce repos s'oppose donc et répond à l'oisiveté ignorante du jeune Francus ; il n'est donc pas retrait (*otium*), comme dans la pastorale, mais sortie des troubles, et récompense

⁹⁰ Paris est montré comme une « isle » au livre III p. 185.

⁹¹ De moy je luy souhaite, après cent ans passés,
Que, comme entrer il va soubz ses beaux arcs dressés,
Il puisse heureusement et en paix faire entrée
En la porte des Cieux par les Saints penetrée,
Porté sur une nue avecques majesté,
Comme il est maintenant d'un cheval blanc porté. (Op. cit., Chant quatriesme, v. 235-240)

⁹² *Homo sacer*, chapitre 8, « Le pouvoir et la gloire ». Une grande partie de ce chapitre consiste à examiner l'« intimité entre gloire et sabbatisme. Au début et à la fin du pouvoir le plus élevé réside, selon la théologie chrétienne, une figure non de l'action et du gouvernement, mais du désœuvrement. Le mystère indicible que la gloire, par son aveuglante clarté, doit cacher au regard des *scrutatores maiestatis* est celui du désœuvrement divin, de ce que fait Dieu avant de créer le monde et après que le gouvernement providentiel du monde est parvenu à son terme ». (p. 362)

⁹³ G. Agamben, *Homo sacer*, p. 373.

pour les sujets fidèles au roi. Il se rapproche de la condition que Dieu réserve aux justes qui lui ont obéi et sont admis auprès de lui à la fin des temps⁹⁴. La fin de l'action armée et répressive de la monarchie se présente, dans le programme de 1571, comme l'équivalent séculier du repos de Dieu et de son peuple. A la majesté contemplative de Dieu en son Règne correspond la sereine grandeur d'un souverain qui n'est plus contraint de sévir ou de négocier mais peut enfin régner.

Conclusion

L'entrée de 1571 et la *Franciade* de 1572 sont deux projets de célébration pour les Valois conçus dans un contexte similaire. De l'une à l'autre, structure rituelle et schéma narratif s'interpénètrent pour saluer l'entrée d'un jeune prince dans la pleine maturité de son métier de roi et magnifier le grand dessein de paix assigné à son règne. Légitimant la monarchie par son origine troyenne, Ronsard revient aux sources du projet épique formulé en 1550 : inscrire les Valois dans une histoire qui est celle de la *translatio imperii et studii*, de la captation de l'héritage antique par une structure politique qui doit ainsi recevoir sa forme la plus haute et la plus aboutie. En 1550, le poème épique envisagé par Ronsard reflétait en partie l'esprit de l'entrée parisienne d'Henri II, reprenait l'image héroïque du roi en continuité avec celle de François 1^{er}, exaltait le destin impérial du nouvel Auguste. Vingt ans plus tard c'est l'entrée royale de Charles IX qui permet à Ronsard de donner une fastueuse illustration à son poème épique sur le point d'être publié. Par la similitude des références mythologiques, les échos structurels, les correspondances et les complémentarités observées dans l'axiologie du poème et de la fête, on peut conjecturer que la *Franciade*, ou tout au moins la prophétie interrompue, aurait pu trouver un dénouement proche de la victoire sur la Fortune mise en scène dans l'entrée. Le destin de Francus dans l'épopée, l'acclamation de Charles dans l'entrée, se

⁹⁴ Cf Saint Paul dans l'*Epître aux Hébreux*, commentant l'épisode de la révolte d'Israël dans le Livre des *Nombres* (27-38) où Dieu refuse à la génération des pères et des fils l'accès au pays de Canaan, leur promettant l'errance pendant quarante ans tandis que seuls les petits-enfants parviendront à la terre promise. Paul l'interprète ainsi : « Dans cette parole : *Aujourd'hui, si vous entendez sa voix, n'endurcissez pas vos cœurs comme cela s'est produit dans la Querelle*, quels sont donc ceux qui, après avoir *entendu*, ont *querellé* ? Mais n'étaient-ce pas tous ceux qui sont sorti d'Egypte grâce à Moïse ? Et contre qui *s'irrita-t-il* pendant *quarante ans* ? N'est-ce pas contre ceux qui avaient péché et dont *les cadavres tombèrent dans le désert* ? Et à qui jura-t-il *qu'ils n'entreraient pas dans son repos*, sinon à ceux qui avaient désobéi ? Et nous voyons qu'ils ne purent entrer à cause de leur infidélité ». (He, 3, 15-19) Le mot « repos » traduit le mot grec de *katapausis* dans la Septante et le mot latin de *requiem* dans la Vulgate. On note les similitudes entre l'allusion de Paul à la révolte d'Israël contre son Dieu (la Querelle : *exacerbatio*, ce qui irrite la colère de Dieu) et la sédition des Français contre leur roi.

répondent comme l'origine et l'aboutissement d'un vaste récit de la monarchie française, depuis sa naissance par la volonté des dieux jusqu'à l'accomplissement, après maints soubresauts, d'une mission de concorde. Cette concorde, en 1550, se voulait universelle et résultait d'une large conquête qui devait assujettir l'Europe entière à la domination française. En 1571, cette concorde s'affirme indéfinie dans le temps, mais s'applique d'abord à la stabilisation du royaume plutôt qu'à l'expansion de ses frontières.

Entre le projet initial et sa réalisation incomplète de 1572, entre la fête de 1549 et celle de 1571, on note en effet des différences. La Fortune, d'emblée favorable à Henri II dans son entrée parisienne, doit être matée par Charles IX. La représentation de la lignée a pris une ampleur considérable, comme socle de continuité et de stabilité face aux ferments de rupture. L'envergure impériale du roi de France a son importance mais c'est surtout de la paix intérieure qu'il est question en 1571. En cela, le projet épique a intégré certains apports de la pastorale pratiquée dans la décennie précédente : la bienveillance et la douceur deviennent fondamentales dans l'image d'un prince modelé par une influence féminine qui peut porter aussi bien le nom de Catherine que de Hyante ou Cybèle dans le mythe. Dans la fête, l'exaltation du roi de guerre s'est muée en hommage rendu à un roi volontairement désarmé et, dans le poème épique, la glorification de la vertu héroïque s'infléchit vers un enseignement qui prône la mesure autant qu'il valorise l'ardeur. L'entrée solennelle accorde à la musique une place qui donne au triomphe martial les allures d'un ballet de cour ; la fascination pour les architectures urbaines de l'antiquité est partiellement occultée par l'ajout, sur les décors, de motifs naturels dont l'importance est proportionnelle à la place qu'occupe, dans le poème épique, l'étape prolongée sur la terre originelle de Crète, associée à la déesse-mère Cybèle. La valeur donnée au repos dans la pastorale est redéfinie selon un paradigme eschatologique de sortie de l'Histoire, qui en fait l'horizon séculier d'une espérance, celle de la fin des conflits. Ainsi, sous Henri II, l'épopée était un projet exaltant qui se confondait avec le projet du règne. Sous Charles IX, c'est le monument qui devrait re-légitimer un nouveau temps de paix pour le règne.

Les événements, lorsque la *Franciade* parut, avaient déjà tragiquement démenti le dénouement idéal que la fête mettait en scène un an plus tôt. La rencontre entre les origines et le présent de la monarchie, qui pouvait avoir lieu dans la célébration d'un édit de paix, ne pouvait plus se poursuivre dans le massacre, à moins de confirmer de manière saisissante l'alternance entre périodes de prospérité et ères de chaos dont Ronsard a fait le principe structurant du catalogue des rois. Ce qui reviendrait à reconnaître la victoire de la Fortune et le caractère illisible et fortuit de l'Histoire. Ce qui empêche l'épopée d'aboutir, c'est

finalement l'histoire en plein développement, problématique déjà latente dans les *Hymnes* de 1555-1556 lorsque Ronsard constatait une inflation mémorielle difficilement compatible avec la conception d'une œuvre finie, close sur elle-même, et délivrant une vision stable et cohérente.

En outre, après le massacre de la Saint-Barthélémy, la figure du roi fut gravement mise en cause et le rapport figuratif qui faisait de la *Franciade* un poème de célébration n'était plus tenable. C'est ainsi que, dès la réédition de 1573, parmi les suppressions et corrections effectuées, Ronsard retire les deux passages qui comportaient une allusion élogieuse à Charles IX : au livre I la prophétie de Jupiter qui le destin impérial de l'illustre descendant de Francus, (v. 163-286) et, au livre IV, une partie de la demande insistante de Francus à voir spécialement la figure de Charles de Valois (v. 357-368). Le grand dessein monarchique dont l'épopée se voulait l'oracle est désormais brouillé. Le roi, qui devait prolonger le paradigme des souverains vertueux et pacifiques inauguré par Pharamond, est ainsi devenu le « roi sanglant » qu'un pamphlet comme le *Réveille-matin des François* associe aux rois fainéants du catalogue. Le grand poème des Valois, qui « aurait pu être un facteur d'unité nationale car [il] réaffirmait une tradition monarchique vieille de plus de douze cents ans⁹⁵ », est ainsi accaparé par la polémique et détourné de son sens initial dans un discours d'accusation et de dénigrement tourné contre le roi.

Outre les raisons d'ordre conjoncturel, de nouvelles exigences en matière de récit historique peuvent expliquer le choix de Ronsard de laisser la *Franciade* sans suite. Le vraisemblable qu'il allègue dans sa préface comme justification de sa fiction et de son invention n'est plus recevable. Ce qu'on acceptait sans y croire, on le rejette à présent, comme en témoigne un passage du *Discours de la servitude volontaire* de la Boétie, qui remet en cause les « comptes » dont les tyrans se servent pour asseoir leur domination sur leurs sujets trop crédules⁹⁶.

Les nostres semèrent en France *je ne sçay quoy de tel*, des crapautz, des fleurs de liz, l'ampoule et l'oriffan. Ce que de ma part, comment qu'il en soit, je ne veux pas, encores *mescroire*, puisque nous et noz ancestres n'avons eu aucune occasion de l'avoir *mescreu*, ayant tousjours des Roys si bons en la paix et si vaillans en la guerre qu'encores qu'ilz naissent Roys, *si semble il* qu'ilz ont esté non pas faitz comme les aultres par la nature que

⁹⁵ M. Dassonville, *op. cit.*, p. 104

⁹⁶ La date à laquelle La Boétie rédigea son discours est incertaine et débattue. Si on se fie aux allégations de Montaigne, elle remonterait aux années 1546 ou 1548. Mais les références à la poésie de Ronsard et Du Bellay sembleraient plutôt indiquer que le texte fut écrit, ou tout au moins complété, aux alentours de 1553. Voir à ce sujet l'introduction de à son édition du texte de La Boétie, Imprimerie nationale, 1992, p. 13-17. Lorsque le texte fut publié c'est, de manière partielle, à la suite du *Réveille-matin des François*, dans sa version française, puis latine (*Dialogi ab Eusebio Philadelphio compositi*), en 1574. On le trouve également en 1576 dans les *Mémoires de l'Etat de France sous Charles Neufiesme* rassemblés par Simon Goulart. Le texte, rebaptisé « Contr'un », fut utilisé dans la polémique protestante comme un pamphlet antimonarchique.

choisis par le dieu tout puissant devant que naistre pour le gouvernement et la garde de ce Royaulme. Encores, quand cela n'y seroit pas, si ne voudrois-je pas entrer en lice pour debattre *la vérité de noz histoires*, ny l'esplucher si privement pour ne tollir ce bel Estat, où se pourra fort escrimer nostre poesie françoise, maintenant non pas acoustrée mais, *comme il semble*, faicte toute à neuf, par nostre Ronsard, nostre Baïf, nostre Du Bellay qui en cela avancent bien tant nostre langue que, j'ose espérer, que bien tost les Grecs ny les Latins n'auront gueres pour ce regard devant nous, sinon possible, que le droict d'aisnesse. Et certes je ferois grand tort à nostre rithme (car j'use volontiers de ce mot et il ne me desplait), pour ce qu'encores que plusieurs l'eussent rendue mécanique ; toutefois, je voy assez de gens qui sont à mesmes pour la ranoblir et luy rendre son premier honneur. Mais je luy ferois, dy-je, grand tort de luy oster maintenant *ces beaux comptes* du Roy Clovis ausquelz desja je voy, ce me semble, combien plaisamment, combien à son aise s'y esgayera le veine de nostre Ronsard en sa Franciade. J'entends sa portée ; j'en congnois l'esprit aigu : je sçay la grâce de l'homme ; il fera ses besongnes de l'Oriffan, aussy bien que les Romains de leurs anciles « et des boucliers du ciel en bas jettez » ce dist Virgile : il mesnagera nostre ampoule aussy bien que les Athéniens leur panier d'Erisichthone, il se parlera de noz armes encores dans la tour de Minerve. Certes, je serois outrageux de vouloir *desmentir noz livres* et de courir ainsy sur les lettres de noz poetes⁹⁷.

Passage ambigu où La Boétie use du possessif pour s'approprier une tradition, à la fois politique et poétique, et en même temps ne cesse de la tenir à distance par des modalisateurs qui expriment une perplexité faussement naïve. En même temps qu'il affirme « ne pas mescroire », ne pas vouloir « desmentir » les poètes, ne pas vouloir « debattre la vérité de noz histoires », il ramène ces belles histoires à de « beaux comptes », et la rivalité poétique avec les auteurs antiques s'apparente alors un concours de légendes extravagantes. Au point que l'expression « ce bel Estat » pour lequel il affirme son respect peut se lire comme une antiphrase au même titre que le qualificatif de « beaux comptes » pour des légendes que l'accumulation de références hétéroclites assimile à un fatras inepte. Alors même qu'il prétend soustraire le cérémonial monarchique français à son analyse des « belles bourdes que les peuples anciens prirent pour argent contant » (p. 69), il en fait un exemple supplémentaire à l'appui de son analyse des stratégies d'assujettissement. Ce faux hommage ironise aussi bien sur la poésie, réduite à une affabulation sans le moindre rapport avec une démarche critique et rationnelle, que sur la liturgie d'Etat : la tradition à laquelle l'une et l'autre renvoient est considérée non pas comme un patrimoine qui réunit les consciences, que comme une croyance fumeuse qui les aliène.

Or Ronsard fondait la vérité de sa fiction sur la tradition, qui se confond chez lui avec le vraisemblable⁹⁸. Même si, jusqu'au bout, il n'a pas voulu entrer dans le débat avec les

⁹⁷ *Discours de la servitude volontaire*, éd. F. Bayard, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 70-71.

⁹⁸ Voir l'« Epistre au lecteur » p. 7-8 : « [...] car voyant que le peuple François tient pour chose tres-assurée selon les Annales, que Francion, fils d'Hector, suivy d'une compagnie de Troyens, apres le sac de Troye, abord aux palus Maeotides, et de là plus avant en Hongrie, *j'ay allongé la toile*, et l'ay fait venir en Franconie, à laquelle il donna le nom, [...]. Or il est vraysemblable que Francion a fait tel voyage, d'autant qu'il le pouvoit faire, et sur ce fondement de vraysemblance, j'ay basti ma Franciade de son nom ».

historiens, l'approche historiographique a eu raison de son positionnement de poète. La poésie ronsardienne voulait donner un patrimoine culturel en accord avec le passé latin et grec. Or le schisme et la controverse ont brisé la notion de tradition. La polémique exige de produire des citations précises, de reconstituer des chronologies ; elle participe donc de l'évolution du discours historique vers une nouvelle méthode (qu'illustrera par exemple Jean Bodin) et qui laisse très peu de place au mythe⁹⁹. La *Franciade* fut publiée à un moment où elle n'était plus en phase avec son temps. Ronsard avait commencé à mettre en *texte* une tradition nationale (il a « allongé la toille », dit-il, il a développé et mis en forme ce qui était communément admis sur l'origine troyenne des Français) à un moment où la tradition ne faisait plus consensus.

⁹⁹ Alors qu'en 1573, dans les *Chroniques et Annales de France*, Belleforest, annaliste royal, cite des vers de la *Franciade* à l'appui de la thèse de l'origine germanique des Français, déjà énoncée en 1568 dans *L'Histoire des neuf Roys Charles de France*. Certes, il prend ses distances avec les « artifices » de la ruse de Jupiter pour sauver Astynax, ou de sa prophétie au livre I. Mais, dans sa substance, le contenu de la fable troyenne est maintenu. En 1575, Belleforest emprunte même des passages du catalogue des Rois de France dans la *Cosmographie universelle*. Voir à ce propos D. Bjaï, *op. cit.*, p. 345-354.

Annexe au chapitre 11 : gravures du livret de Simon Bouquet.
Figure 1, f° 13. Arc de la porte Saint-Denis.

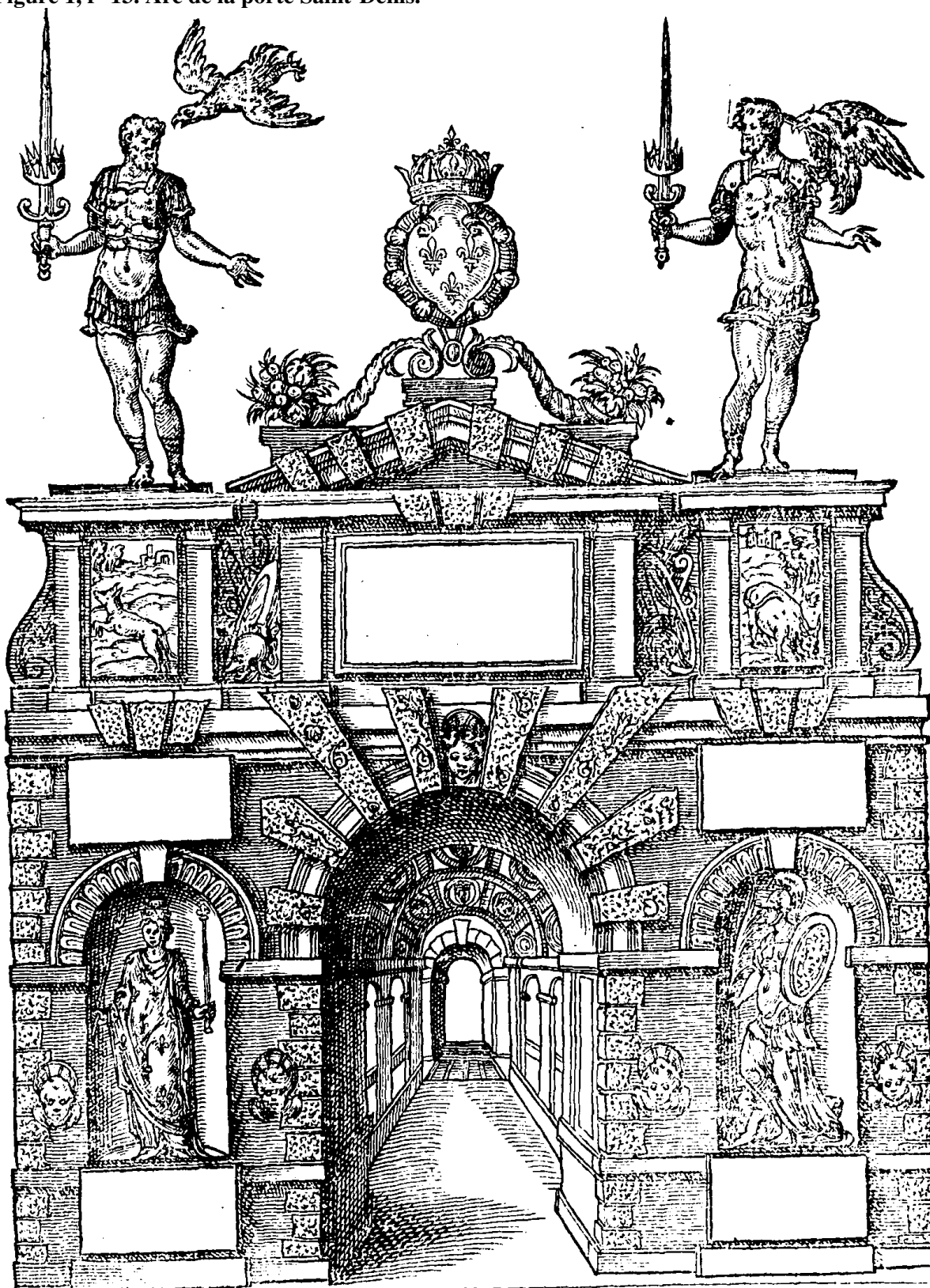


Figure 2, f° 18. Fontaine du Ponceau.

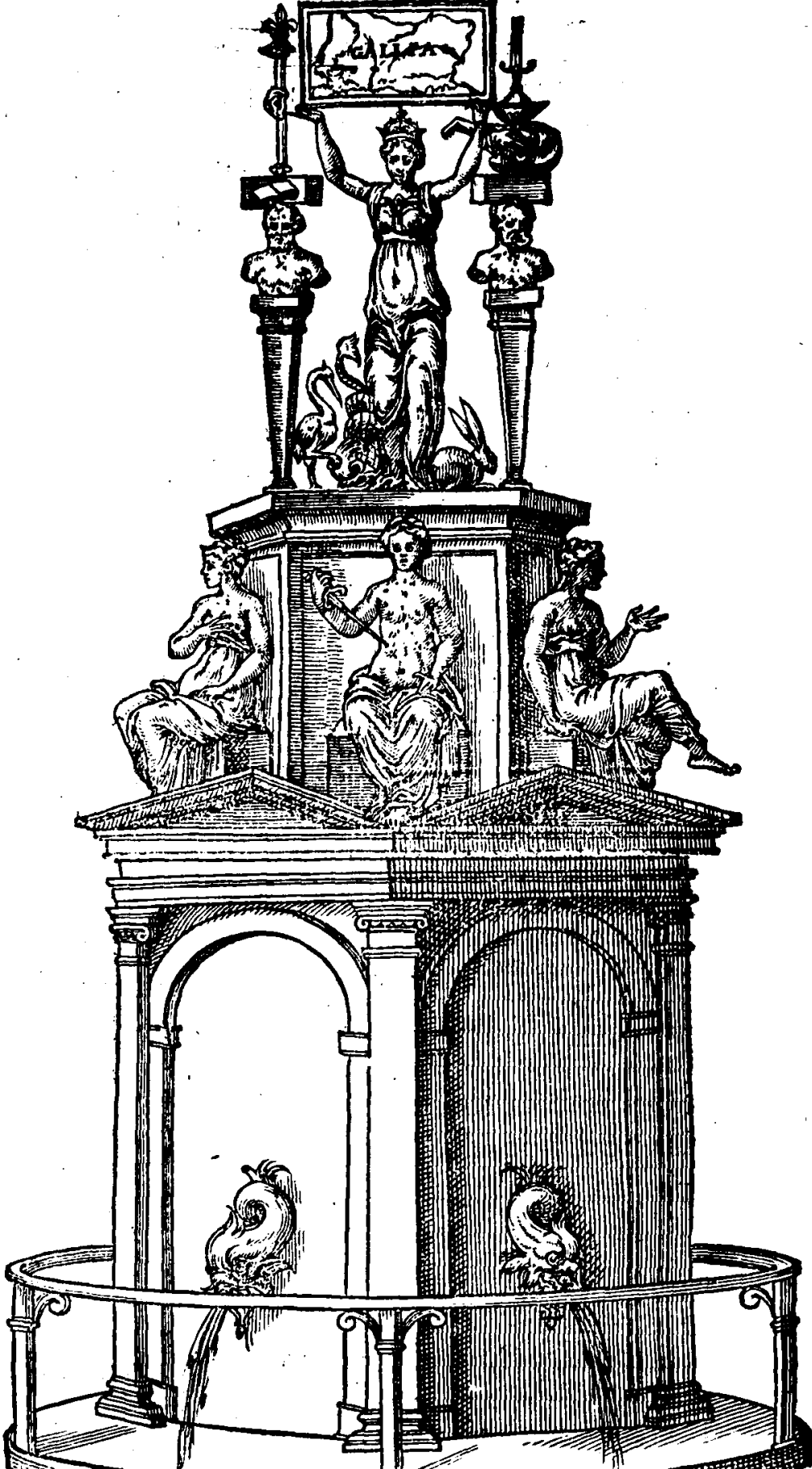


Figure 3, f° 22. Arc de la porte aux Peintres (ou de Saint-Jacques de L'Hôpital)

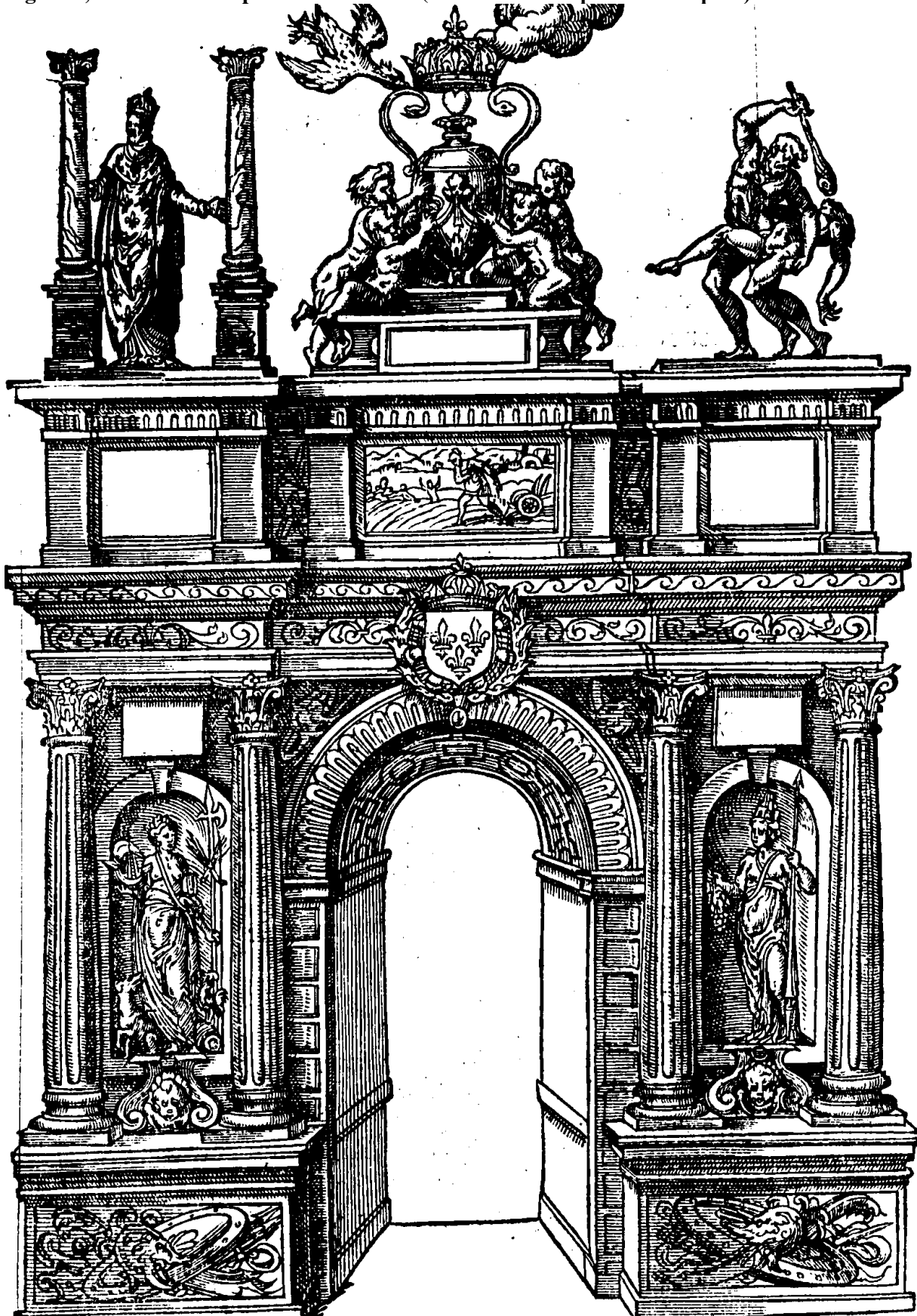


Figure 4, f. 29, Eglise du Sépulcre, Junon nocière.

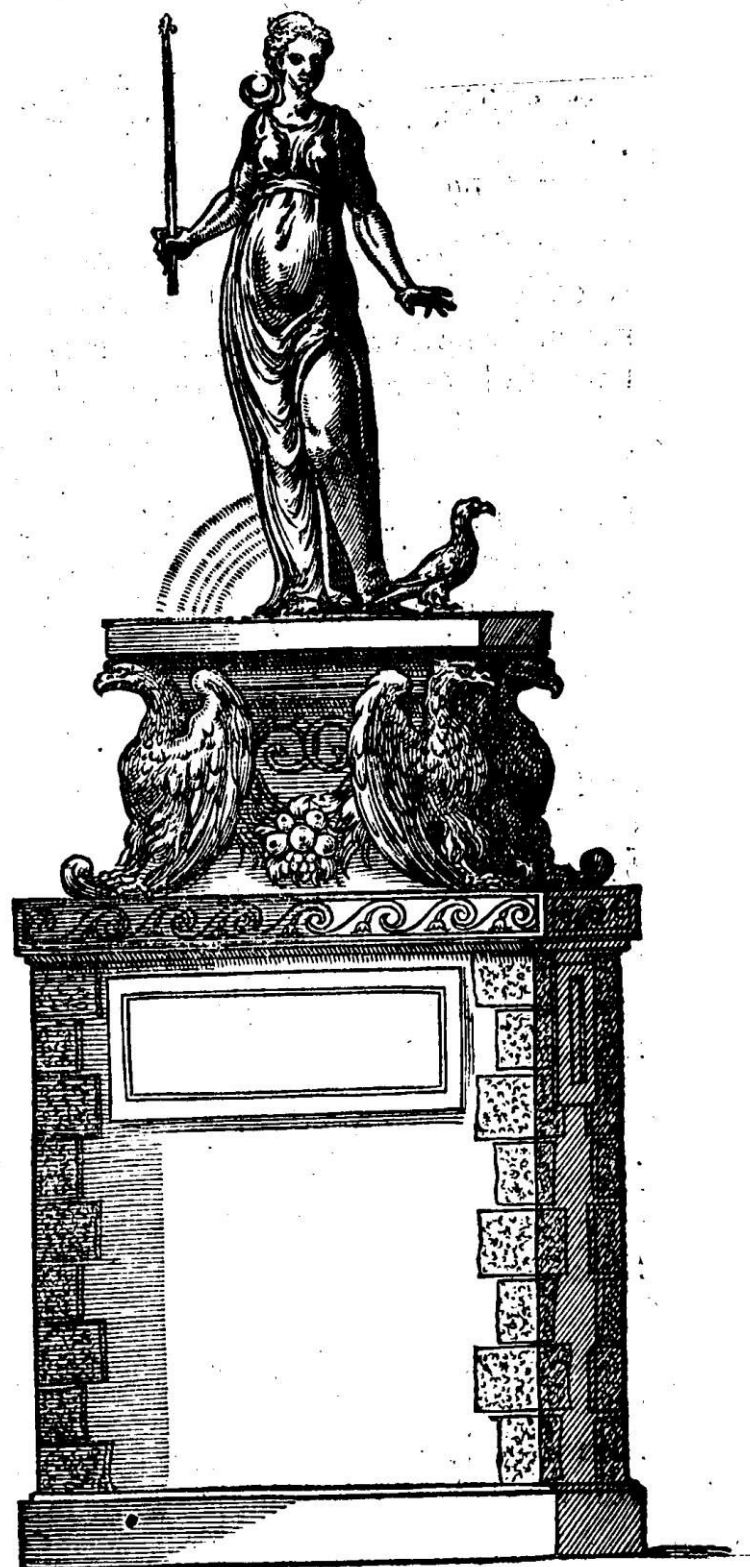


Figure 5, f. 30, Fontaine des Innocents, colosse Hyménée

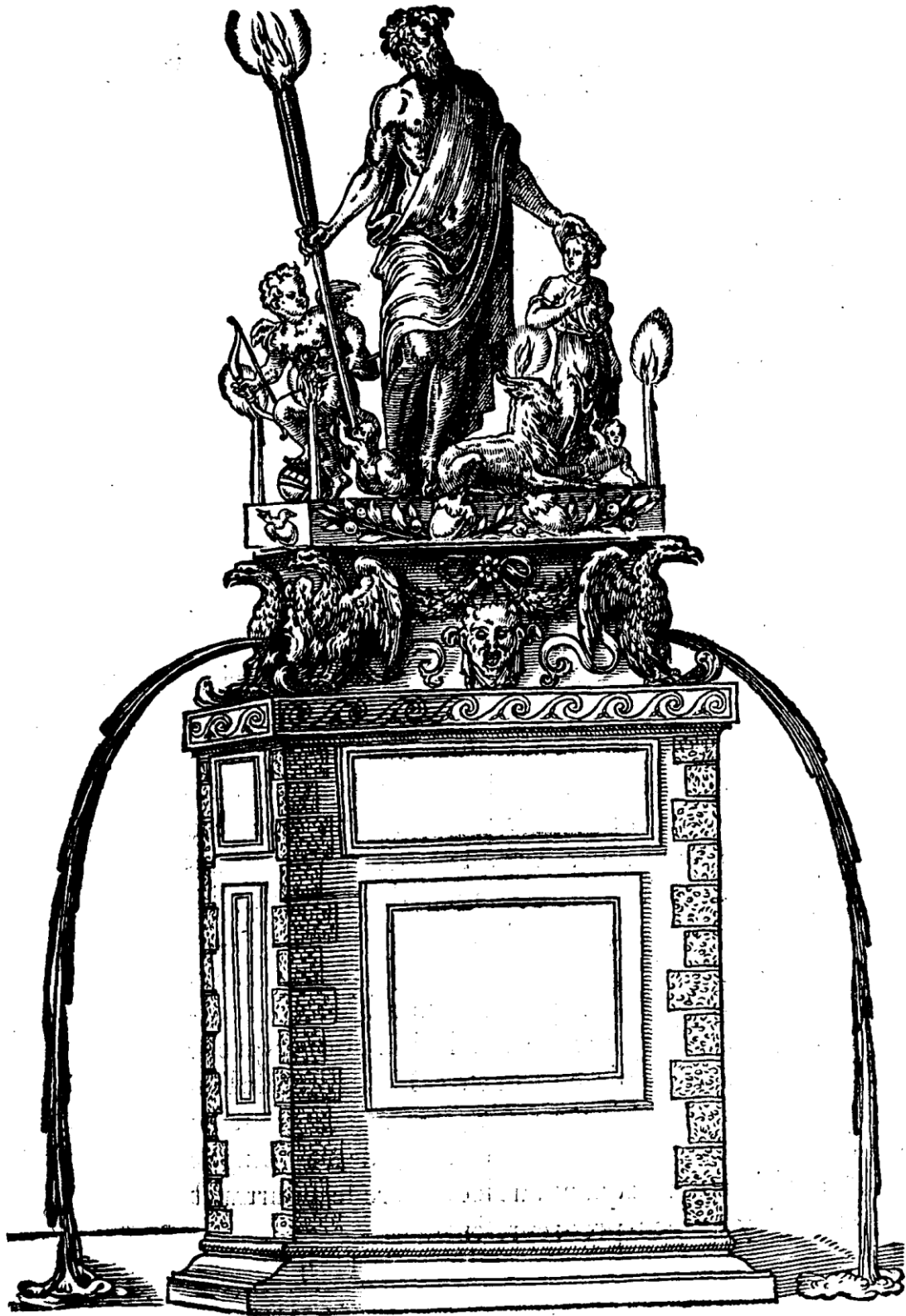


Figure 6, f. 32, spectacle de platte-peinture devant le Châtelet.

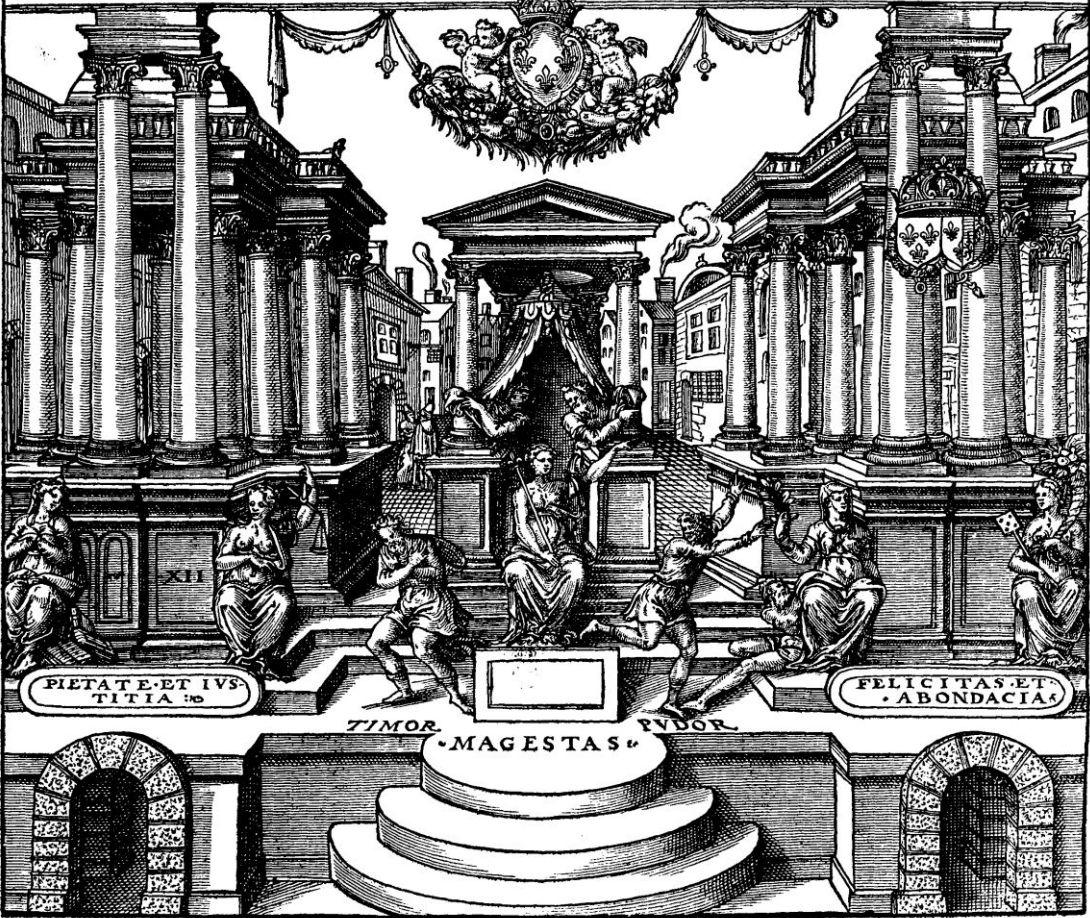


Figure 7, f. 35, arc du pont Notre-Dame.

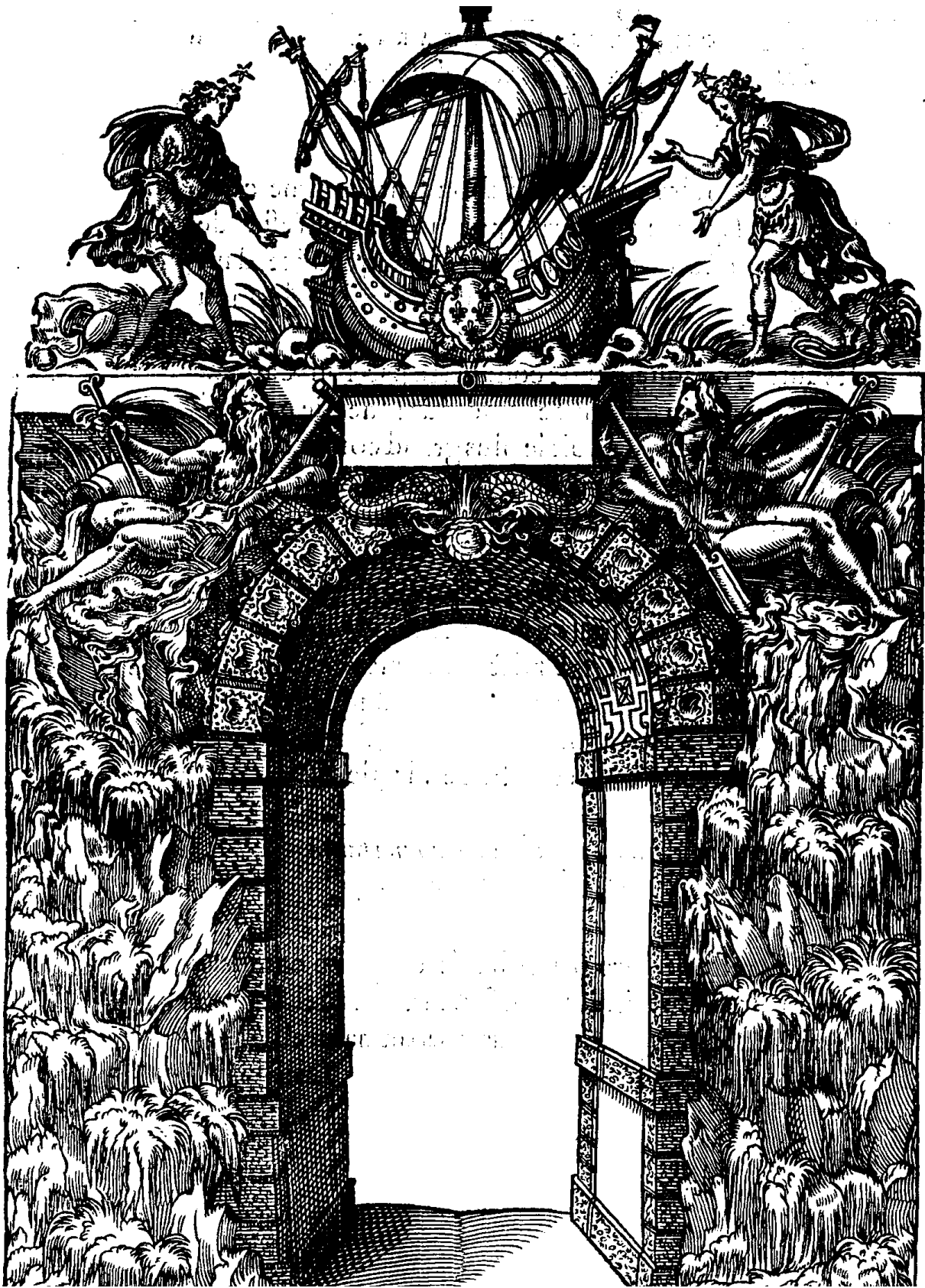


Figure 7 bis, Livret de l'entrée parisienne d'Henri II (1549), f.15. Arc du pont Notre-Dame.

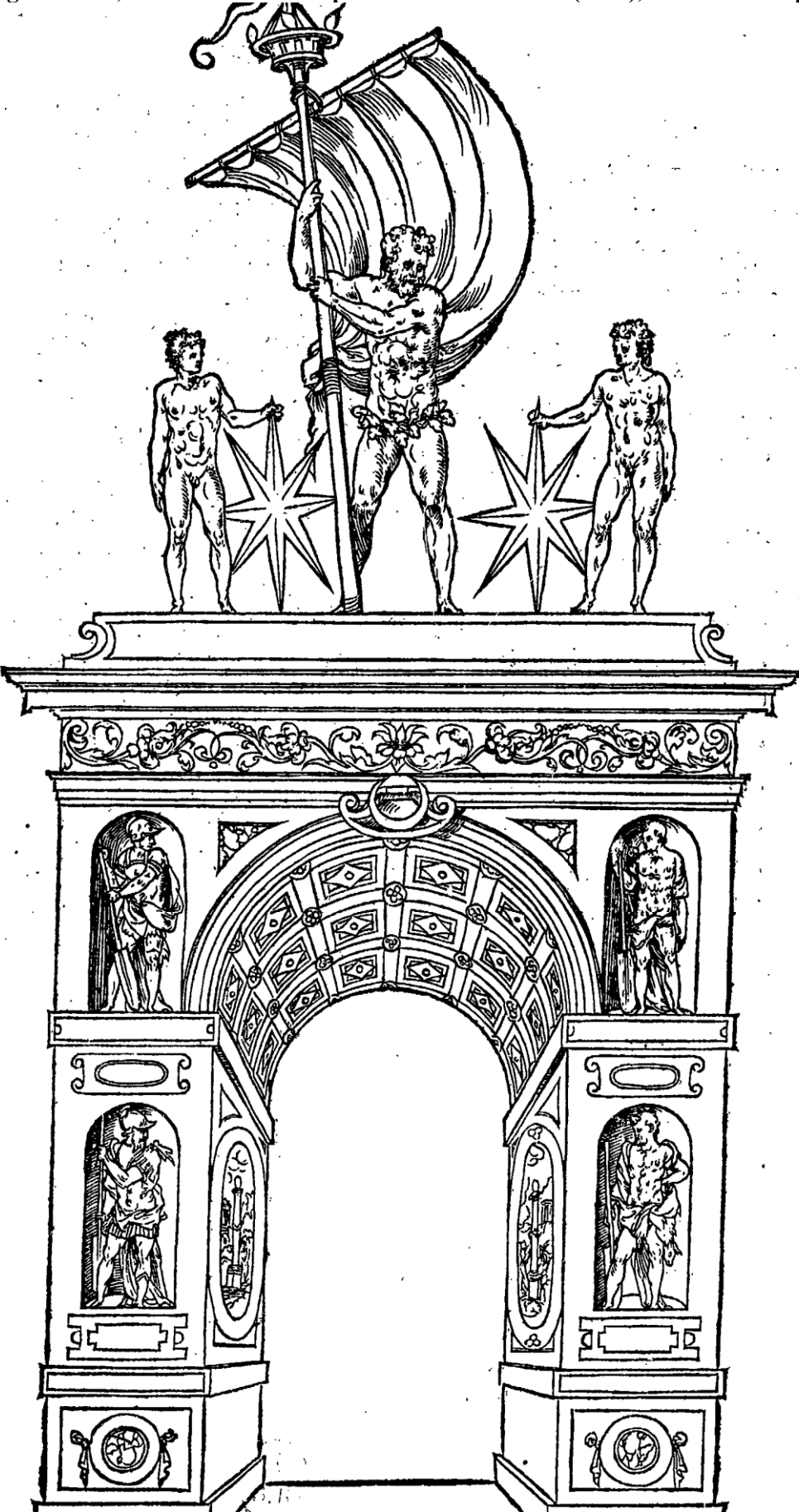
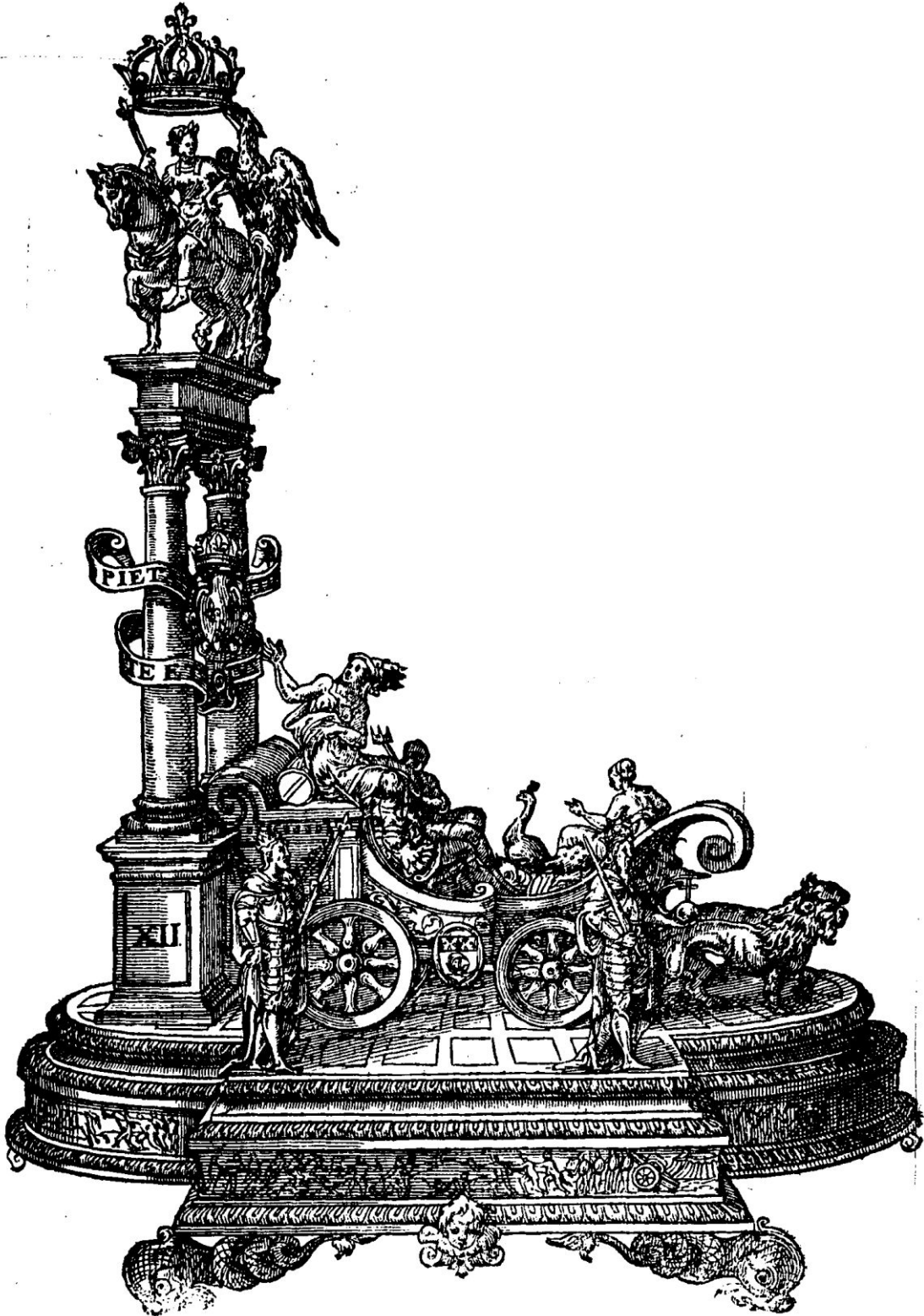


Figure 8, f. 54, objet d'orfèvrerie offert au Roi par la ville :



Conclusion

Les conclusions m'ont toujours embarrassé. Elles représentent pour moi ce moment de stérilisation rétrospective où les aperçus de l'analyse, dont je voudrais croire qu'ils restent solidaires, même dans l'erreur, des textes auxquels ils s'attachent, s'en arrachent pour se draper dans la nécessaire synthèse, et se déguisent en théorèmes d'autant plus faux qu'ils sont plus fermes. C'est le moment où scintillent les mirages de la téléologie ; où, couronnant, par obligation rhétorique, ce simulacre d'histoire que j'applique à la littérature, je me réduis à expliquer une dernière fois ce qu'elles sont devenues. Le commentaire littéraire (seule activité à quoi je prétende ici) devrait s'abstenir d'un tel exercice : inévitablement perçu dans l'illusion plus ou moins prégnante d'un futur travesti en destin, le phénomène qu'il tentait de décrire pouvait au moins jouer avec ce destin – en suggérer l'incomplétude et l'artifice, alors même qu'il s'en laissait toucher, et former. Mais voici que pour faire une fin, de préférence rapide, ce fatum soudain se pétrifie, et qu'il pleut des essences. [...] J'admets par ailleurs qu'une inaptitude personnelle à conclure ne prouve pas l'illégitimité de toute conclusion, et que ma foi dans les vertus de l'analyse indéfinie a aussi sa part de mensonge – notamment vis-à-vis du lecteur, que rien n'oblige à jouer ce jeu dont ni les règles, ni les buts ne sont clairs.

F. Cornilliat, Epilogue à *Sujet caduc, noble sujet*, p. 1133.

Dans les années 1550, une poésie s'affirme de manière retentissante et disparaît presque aussi rapidement qu'elle était apparue. Elle se concevait en regard avec la grande éloquence, comme une poésie vocale qui se déployait dans un cadre public et festif ; elle prétendait à terme se subsumer dans un grand récit national qui fixerait les origines, les grands principes et l'accomplissement glorieux de la monarchie française, en même temps que la grandeur littéraire d'une langue française, héritière des formes de l'Antiquité. Après 1572, dans le sillage de la *Franziade*, une myriade de poèmes épiques fut publiée. Aucun, pourtant,

ne s'avéra être le grand récit, national et fondateur, dont les poètes de la génération Henri II avaient rêvé¹.

Les raisons qui ont empêché le désir d'épopée d'aboutir sont multiples. Mais elles peuvent trouver un éclairage dans la redéfinition que connaît la poétique dont les *Odes* de Ronsard avaient fourni une expression exemplaire. L'ode, dans les années 1550, s'écrit dans la perspective d'un grand poème qui célèbre la mission religieuse d'un héros chasse-mal. L'épopée est la forme poétique d'un destin héroïque et exalte un *eschaton* triomphal, l'Empire. Cette poésie sacralise, au sens où elle sépare et désigne un mystère, une essence surnaturelle : le pouvoir. Elle opère ce qu'E. Kantorowicz décrit comme un transfert des caractéristiques du pouvoir spirituel vers le pouvoir temporel. L'inspiration néoplatonicienne de bon nombre de textes lyriques, dans ces années-là, exprime l'idéal d'un prince philosophe et d'un roi prêtre dont la profonde sagesse garantit la prospérité du royaume. Comme dans les fresques de la galerie François 1^{er}, les mythes que développent les poètes construisent une image de la monarchie comme accomplissement d'un projet divin et transcendant. Ce pouvoir est porteur de valeurs universelles, en particulier la Justice, et c'est pourquoi les odes et les hymnes de Ronsard ne s'adressent pas seulement au Roi mais aux grands dignitaires du royaume ; eux aussi (Michel de L'Hospital, le cardinal de Lorraine, par exemple) incarnent cette haute mission. Le poète révèle les principes intemporels qui doivent inspirer tous les acteurs de la monarchie. Dans la continuité du rapport que François 1^{er} avait instauré avec les lettrés, et presque un siècle avant l'Académie française, « dont l'élection fait de l'écrivain un dignitaire d'Etat », cette poésie se conçoit dans une « intimité du mot et de l'autorité, de la littérature et de la politique² ». C'est pourquoi les principes poétiques qui régissent les œuvres de célébration sont indissociables des valeurs politiques qu'elles sous-tendent.

Ainsi, dans la décennie 1550, la mise en scène du mystère monarchique rejoint un idéal de la poésie pensée comme parole pleine de sens, expression d'un logos, transcendant la parole creuse et frivole de l'ignorance, de l'opinion ou de la flatterie courtoise. Toute la suite est une mise à l'épreuve de cette représentation sublimée du pouvoir et de la parole. En 1558, le *Songe* de Du Bellay dit l'inquiétude face à l'éventualité, peut-être même l'évidence, d'une parole vaine, inapte à coïncider avec une vérité, à atteindre une essence : c'est le suspens

¹ Voir D. Bjaï, « Le long poème narratif à la Renaissance : essai de présentation », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle* (« Grand genre, grand œuvre, poème héroïque », 1997, N° 15/1, p. 7-25, K. Csürös, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999, et B. Méniel, *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

² P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, T.II : *La Nation*, vol. 1, Paris, Quarto Gallimard, 1997 [1987 pour la première édition], Présentation, p. 576.

oraculaire, la prophétie qui n'annonce rien d'autre qu'une chute sans cesse réitérée. La désillusion du *Songe* rencontre l'amertume de Jodelle dont la grande représentation parisienne a échoué, peut-être moins par une défaillance intrinsèque de la parole, comme chez Du Bellay, que par l'incompétence du public. Ces doutes concernant la portée et la réception du langage poétique redoublent ceux qui pèsent sur la capacité de la monarchie à accomplir le grand dessein dont elle était investie. Avec l'éclatement confessionnel, la royauté est menacée de n'être plus un pouvoir transcendant et fédérateur. L'accident de Henri II entérine d'ailleurs l'irruption de la fortune dans l'institution monarchique que les poètes avaient cherché à situer dans un instant historique orienté vers un *aevum*. Cette mort vient confirmer ce que les revers militaires, les compromis diplomatiques et les déceptions du côté du mécénat avaient annoncé : la monarchie est faillible, sujette aux drames, aux déconvenues et instabilités diverses. Un texte comme la *Promesse* de Ronsard remet en cause la crédibilité des grands, d'une parole sur laquelle la monarchie de l'Hercule gaulois fondait sa légitimité et sa mystique de l'unité. Au même moment, la poésie, gagnée par le débat religieux, ne parvient plus à être cette rencontre de l'instant festif et d'une contemplation hors du temps. Elle est aux prises avec l'opinion : la recherche du *logos* est brutalement ramenée dans le champ de la *doxa*.

Avec l'unité du royaume qui se fissure, c'est l'unité du cosmos qui n'est plus pensable ; et l'idéal du grand récit totalisateur devient alors problématique. La poésie qui se voulait animée par la recherche d'un *eidos* et d'une forme parfaite est constamment menacée par les pesanteurs de la matière. Jodelle reproche à ses contemporains, qui n'ont pas compris le dessein organisateur de son programme, de n'aimer que les festins et la bonne chère ; Du Bellay regarde les monuments perdre toute forme pour redevenir un amoncellement de débris. L'inspiration poétique peine à dépasser le multiple pour construire une unité : la série des sonnets du *Songe* en reste à la fragmentation des visions, Jodelle se lamente au milieu des décombres de sa fête et Ronsard se dédouble en un berger mélancolique ; il pleure la fin de la belle cour néoplatonicienne qu'il avait rêvée dans l'ode « A Michel de L'Hospital », désormais territoire en friche livré aux loups. Les formes s'écroulent dans ces textes ; la fête catastrophique, le songe apocalyptique et les métamorphoses à rebours annoncent la déréluction du grand récit monarchique. A la représentation idéale, unitaire, totalisante, répondent les fragments d'un rêve écroulé, que la période suivante va tenter de réédifier selon des modalités différentes.

Car les années 1558-1559, qui prévoient déjà le désastre de l'épopée, voient aussi apparaître un nouveau modèle de célébration, centré sur les bergers. Dans la perspective

épiques, la poésie permet à la circonstance d'échapper au circonstanciel : l'événement n'a rien d'accidentel puisqu'il accomplit une prophétie qui lui donne son sens, reproduit un événement antérieur et annonce une fin glorieuse programmée par la Providence. Avec la pastorale, l'événement est occulté parce qu'il est perçu désormais comme trop aléatoire, impossible à intégrer dans une modalisation héroïque de l'Histoire. Si le sens des événements se dérobe, les grandes structures qui en dévoilaient la signification deviennent obsolètes. La pastorale les réinvente. Elle introduit de nouvelles formes dans la poésie de circonstance : le chant amébé, la danse, la recherche d'effets scéniques. Elle substitue au modèle narratif de l'épopée des expérimentations qui regardent du côté de la théâtralisation de la voix lyrique. Le modèle épique élaborait une configuration temporelle qui replaçait l'événement dans un continuum historique. La pastorale le situe surtout dans un espace, à l'écart de l'Histoire. A l'avenir triomphal qui consacre l'accomplissement éclatant d'un destin, elle préfère les plaisirs de l'instant et de l'*otium*. L'épopée dilatait la circonstance en inscrivant l'action du héros moderne dans une temporalité de la gloire et un espace immense à conquérir. La pastorale assigne au berger un espace délimité et préservé, échappant aux lois de l'Histoire et aux contraintes de l'action héroïque. Alors que le désir d'épopée était une recherche de profondeur mémorielle, la séduction d'un partage effusif et ludique suffit à la pastorale.

Topographie lyrique et utopie politique

Dans les années 1550, le *je* lyrique orchestre un culte monarchique. Il parle dans l'espace public mais se démarque du vulgaire. Sa parole s'énonce selon une topographie qu'on pourrait rapprocher de celle que dessine le jubé dans les églises. Comme le prêtre, il parle une langue autre, qui n'est pas le latin mais un idiome poétique, un français apothéosé et doté de ses propres lois, avec ses licences et ses images spécifiques. L'obscurité recherchée sépare les initiés des non-initiés, elle distingue une élite donnée en spectacle à la tourbe muette. Cette parole implique une poétique du secret : le voile mythologique, les détours complexes et les allusions abscones relaient le mystère entourant le pouvoir, le mettent en scène, l'offrent à l'adoration unanime. La poésie émane d'une énonciation orientée verticalement : le poète se prévaut du mystère de son objet et de son élocution pour se réclamer d'une inspiration transcendante, laquelle lui permet en retour d'apothéoser le roi.

Cette poésie s'énonce en relation avec l'espace du pouvoir : florissant, ouvert à l'immensité du monde par ses fleuves, unifié en la personne du roi, mais aussi séparé,

délimité par les contours d'un temple où se crée la relation directe et privilégiée de la monarchie avec l'ordre divin. Il existe une topographie lyrique liée à l'utopie monarchique, et elle se trouve mise en question dans les années qui coïncident avec la fin du règne de Henri II. Du château d'Anet à celui de Joinville, la manière dont Pontus de Tyard et Remy Belleau configurent ces deux palais révèle l'évolution de l'imaginaire spatial du pouvoir. Dans le lieu clos du jardin d'Anet, temple d'Isis et Osiris, les fleuves évoqués par les fables ouvrent un vaste espace qui renvoie aux confins parcourus autrefois par les Argonautes, ce qui donne à cette énigmatique mythologie de la souveraineté une dimension impérialiste. Le jardin, comme un cloître, est chargé de valeurs symboliques : il convoque et réunit le ciel et la terre. Dans ce lieu dévolu au secret du prince, les pouvoirs thaumaturgiques du souverain sont rapportés à des mystères cosmiques, et le rôle de la favorite est érigé au rang d'une médiation avec l'au-delà. Rien de tel à Joinville, espace clos qui n'est jamais relié à l'immensité des fleuves et du cosmos. Le royaume auquel il renvoie s'arpente et se délimite grâce à un instrument de mesure très scientifique, un bâton de berger extrêmement sophistiqué. Et dans ce lieu préservé malgré les guerres de religion, l'harmonie ambiante naît de la séduction des bergères qui cohabitent avec des bergers selon les principes d'une sociabilité raffinée : elle n'a rien à voir avec les mystères d'une conjonction astrale. A Joinville, la surnature est ramenée à une nature.

La pastorale délaisse la ville pour privilégier une campagne fertile. L'évolution de la topographie lyrique, qui se déplace du temple à la grotte, de l'Olympe à l'Arcadie, traduit un changement dans l'utopie monarchique. La centralisation parisienne, exaltée en 1549, laisse la place à d'autres foyers : Meudon, Fontainebleau, Joinville. Paris était la nouvelle Rome, la nouvelle Jérusalem, centre d'un empire, reflet du ciel sur la terre : telle était l'utopie monarchique des années 1550, impérialiste et providentielle. Avec Belleau, l'utopie devient hétérotopie et le pouvoir se recrée dans un lieu à l'écart, un refuge, où le roi est attendu. La monarchie n'est plus ce pouvoir situé au-dessus l'Histoire pour mieux la contempler du point de vue de l'éternité : elle doit se décentrer par rapport au cours des événements pour se maintenir en dépit des passions. La nécessité de préserver le royaume de l'éclatement devient une priorité nouvelle qui remplace les projets d'expansion impériale. Il s'agit moins d'afficher la concordance du ciel et du royaume, amenés à fusionner à la fin des temps, que de conjurer les divisions et le sectarisme des féodaux, des prédicants, des opinions, ici et maintenant.

Le type de fête sous-jacent à la célébration pastorale n'est plus celui du cortège triomphal, mais plutôt celui du ballet de cour et de la mascarade. La fête ne traduit pas une vision transcendante mise en forme par la perspective, elle devient jeu de masque, danse,

plaisir. L'important n'est pas de relier les hommes à Dieu par une chaîne aimantée, mais d'accorder les hommes entre eux par les vertus d'un divertissement et d'une civilité pleine de gaieté, susceptible d'apaiser les passions. La ronde des nymphes et la féerie des déguisements peuvent recréer une harmonie menacée³. La célébration pastorale annonce l'art du ballet de cour qui, dans sa vocation à conjuguer la musique, la danse, la poésie, les décors peints, offre un autre modèle d'œuvre totalisatrice qui prend le pas sur la pompe triomphale de l'épopée, tout en assurant les mêmes fonctions de liturgie politique.

Cette évolution doit peut-être aux circonstances : après 1559, le pouvoir est entre les mains d'un enfant ; l'autorité monarchique, ébranlée, doit être repensée. Les défaites militaires ont rendu obsolète la *terribilità* du héros, et avec elle le « grand récit » que les poètes prévoyaient de lui consacrer. François de Guise, le grand capitaine qui devait conduire la geste royale, repose dans la chapelle funèbre qui abrite les bergers de Joinville. Les dissensions croissantes imposent de construire dans le royaume un consensus plutôt que d'exalter une autorité charismatique. Au modèle du triomphateur, le berger substitue celui du conciliateur. L'ode isolait le Roi pour en faire le sujet d'une Histoire sacrée en exaltant son destin héroïque ; la pastorale associe la monarchie à une nature bienveillante et fonde désormais le pouvoir sur des relations contrôlées. Dans les *Bergeries* de Ronsard et Belleau, la figure du roi est en arrière-plan seulement, et c'est bien la société de cour qui est mise en avant à Meudon, à Joinville, et lors des fêtes de Fontainebleau. Au sein d'une bergerie éloignée des drames de l'histoire, cette communauté trouve un équilibre dans les règles qui régissent des échanges ludiques et les divertissements d'une cour apaisée ; il n'est plus nécessaire que se profile, à l'horizon de cette harmonie, l'avenir d'un accomplissement glorieux. L'événement (mariage, édit de pacification) doit d'abord permettre de recréer une harmonie menacée.

³ La fête pastorale n'est pourtant pas absolument consensuelle : condamnée par les protestants, la danse affirme indirectement les valeurs d'une monarchie catholique. Voir M. Ruel-Robins, « Corps à corps : la querelle des danses et ses enjeux confessionnels (1550-1650), dans T. Wanegffelen (dir.), *De Michel de L'Hospital à l'Edit de Nantes. Politique et Religion face aux Eglises*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2002, p. 115-131.

Furor et ingenium.

Le retour bucolique à la nature n'est pas seulement une question de topographie et d'axiologie du pouvoir. De l'ode à la pastorale, c'est une refonte de certains principes poétiques qui s'opère. L'inspiration bucolique délaisse l'importation de modèles antiques (comme l'ode), et met en avant l'ingénieuse manière du poète. Les objets fabriqués par les bergers indiquent un glissement du modèle du poète *vates*, au poète *faber*. La création poétique ne prend plus pour modèle la grande prophétie, le discours visionnaire et intemporel, l'oracle divin, mais le petit objet, fait de matériaux naturels que l'artisan façonne de sa main en fonction de sa libre fantaisie. La poésie n'est plus une fulgurance de l'esprit s'élevant vers des vérités immuables et intangibles grâce à l'irruption de l'enthousiasme, mais se rapproche de l'habileté manuelle de l'artisan aux prises avec le *perpetuum mobile* de la matière et des formes naturelles. Elle est davantage dans l'originalité : le caprice de la fantaisie remplace l'inspiration transcendante et la haute érudition. L'esthétique des grotesques, qui connaît un grand succès à cette époque, entre aussi dans cette perspective : elle valorise le libre développement des formes plutôt que le modèle antique s'imposant supérieurement à l'artiste.

Le principe poétique du « naturel » s'en trouve par conséquent redéfini. Dans les années 1550, Pindare est naturel ; les brusqueries de l'ode sont censées mimer le jaillissement improvisé d'une parole oraculaire spontanée. Le naturel s'oppose alors à la technique humaine, il est un don qui distingue le poète du reste des hommes. Cette assimilation du naturel et de la fureur témoigne d'un souci d'accorder la parole lyrique à une recherche d'universalité qui se construit par l'assimilation de modèles antérieurs et extérieurs faisant autorité. C'est ce que réclame la *Deffence*. Dans la pastorale, en revanche, le naturel s'obtient par la technique, par l'artifice de l'artisan dont l'ingéniosité parvient à reproduire la nature. Mais c'est une nature immanente, non filtrée par les modèles, non idéalisée par les archétypes⁴. C'est pourquoi Ronsard met en scène, dans l'*ekphrasis* de la grotte de Meudon, l'évolution architecturale de la colonne antique vers la colonne rustique. On se réfère à la nature davantage qu'aux théories classiques de l'architecture vitruvienne. La pastorale participe d'une orientation vers un style plus simple, moins tributaire de modèles élitistes et davantage conforme aux goûts de la cour. L'esthétique rustique passe par une atténuation de la référence à l'Antiquité pour mieux répondre à la spécificité culturelle des milieux auliques, et s'adapter aux attentes de la civilité courtoise.

⁴ Palissy et son rejet des traités théoriques et savants est à cet égard emblématique dans le domaine de l'art.

Ce n'est donc pas un hasard si les textes de pastorale font disparaître le *je* lyrique qui laisse la place à une pluralité de locuteurs. Ce *je* incarnait l'idéal d'une parole d'autorité, supérieure, impersonnelle et intemporelle, traversée par les voix du passé et des mythes. Il s'efface désormais au profit d'autres instances énonciatives : Ronsard partage la scène lyrique, avec Du Bellay dans le chant de Meudon, avec un deuxième poète voyageur dans la mascarade de Fontainebleau, tandis que Belleau, lui, se fait héberger par des bergères dont il admire les pirouettes verbales. Dans l'ode, le poète parlait au roi en regardant de haut un Mellin de Saint-Gelais, dispensateur de plaisirs futiles ; sa voix veut désormais émaner de la communauté au-dessus de laquelle il prétendait jadis se situer. Le *je* ne revendique plus le privilège d'un face à face hautain avec le roi, il s'intègre à une célébration désormais tournée vers l'eutrapélie et le divertissement mondain.

La pastorale cherche bien à recomposer l'unité que l'épopée avait tenté d'élaborer. Mais c'est une unité de surface, de façade, qui peine à être autre chose que la somme de ses parties. La forme du prosimètre, utilisée par Belleau, est représentative d'une œuvre dont l'artisan ne cherche plus à dissimuler les raccords et les reprises, loin de l'ouvrage parfait né de l'esprit d'un demiurge. La forme de l'ode était composite. Celle de la pastorale devient éclectique. Dans un cas, les structures d'enchâssement, en raccordant l'éloge, le mythe et la prophétie, superposent les époques et organisent la rencontre des discours dans la perspective d'un livre qui recomposerait une cohérence supérieure. Dans les *Bergeries* de Ronsard et Belleau, des intermèdes se succèdent selon une logique de compilation. Dans l'ode, la discontinuité est rapportée à un furor qui postule une forme d'objectivité du discours, reliée à une transcendance. Dans la pastorale, cette discontinuité résulte d'un *ingenium*, elle se rapporte à la veine personnelle du poète qui s'autorise de son heureux tempérament pour justifier la diversité de sa poésie.

Après l'idéal de la *forme* élaboré dans l'ode néoplatonicienne, en vue de servir de patron au grand poème, après sa *déformation* dans les anamorphoses du songe, la métamorphose à rebours ou les débris de la fête, il y a bien, dans la pastorale, quelque chose d'une « *réformation* »⁵. Ce n'est pas seulement parce que cette redéfinition de la poésie

⁵ Nous reprenons le terme à O. Pot (*Inspiration et mélancolie, op. cit.*). L'évolution que nos analyses cherchent à faire ressortir rejoint celle qu'O. Pot met en évidence dans son ouvrage sur les *Amours*. La tripartition sous laquelle il résume les modifications de la poétique de Ronsard au fil de ses recueils de 1552, 1555 et 1578, pourrait presque donner leur titre à chacune des trois parties qui structurent notre thèse : « Forme, déformation, réformation » ; ou encore : « Location, dislocation, collocation de l'instance lyrique » (p. 94). O. Pot situe sur un plan épistémologique cette évolution, qu'il relie à « la dérive de la fureur néoplatonicienne en direction du

substitue à l'*hubris* épique la modération des désirs : la modulation que la pastorale introduit dans la célébration crée les conditions d'un nouveau statut des lettres, analysé par M. Fumaroli dans *La Diplomatie de l'Esprit*. Avec l'abandon de l'obscurité et de la grandiloquence pindarique pour un style de la douceur, la poésie pastorale véhicule un idéal d'aménité et de civilité qui sera la valeur prépondérante du XVII^e siècle, à ceci près que ce rôle sera alors dévolu, dans un renversement hiérarchique, à la prose⁶. La pastorale cherche à garantir la paix sociale en définissant un sens commun et en mettant en avant des normes morales et d'honnêtes plaisirs : c'est ce qui se dessine à Meudon, à Fontainebleau et à Joinville. A l'adoucissement de la grandeur princière ramenée à la bienveillance du berger, répond l'abandon de l'orgueil du *vates*. L'humble simplicité de l'artisan n'est pas sans évoquer la posture qu'adoptera ultérieurement Malherbe en se prétendant l'artisan d'un vers limpide et élégant plutôt que l'inventeur de fictions abstruses. La pastorale promeut, « contre un art du génie réservé à des élus, un art de la conversation contagieux et ouvert, propice à la sociabilité et à la négociation »⁷. Avec la poésie pastorale, la fiction érudite et porteuse de savoirs immémoriaux tend à se perdre, et le poète se fond dans un espace commun, emblématisé par la bergerie.

A ce titre, l'esthétique de la pastorale implique une évolution dans la conception que les poètes se font de leur langue. Celle-ci cesse d'être le moyen de transmission d'un savoir sacré enclos dans les mythes pour s'acheminer vers une langue qui émane de la communauté qui la parle. Ce n'est plus le poète qui la crée selon ses propres lois et grâce à son érudition humaniste. La grotte, lieu fédérateur qui accueille la cour pour célébrer les fêtes d'un mariage, se substitue au temple qui modélisait dans les années 1550 à la fois le projet linguistique de Du Bellay et le projet épique de Ronsard. De même que l'édifice est désormais soutenu par une colonne rustique, c'est-à-dire par une forme naturelle et non par un pilier plaqué là artificiellement, de même la langue poétique s'élabore selon un modèle naturel et intrinsèque, déterminé par un usage et non par l'importation de modèles extérieurs. La pastorale correspond à un moment où la doctrine de l'illustration du français par l'imitation des anciens est moins prégnante. A la place, la langue apparaît comme le résultat d'un principe immanent, empirique, qui est celui de l'usage. C'est le sens de la préface que Ronsard ajoute à la *Franciade* de manière posthume. Le grand poème, qui devait consacrer un français

formalisme aristotélicien » (p. 22), formalisme qu'il met en rapport avec « la volte-face maniériste de 1555 » (p. 25).

⁶ Voir M. Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1998, introduction : au siècle suivant, la poésie sera ainsi ramenée à une « variante plus serrée, plus mnémotechnique, de la prose éloquente ou familière ».

⁷ *La Diplomatie de l'esprit*, introduction.

prestigieux, supérieur à la langue vulgaire, est désormais étroitement rattaché à l'usage commun. Certes, au début de la préface, Ronsard prône toujours, comme en 1550, une langue poétique bien distincte de la prose : cela lui permet de justifier l'emploi du décasyllabe au détriment des alexandrins, « qui sentent trop la prose facile⁸ ». Il incite les auteurs à la licence poétique, « franchissans la Loy de Grammaire » (p. 342), et il réclame au poète de « hausser » autant que possible ses vers,

comme les peintures relevees, et *quasi separer du langage commun*, les ornant et enrichissant de Figures, Schemes, Tropes, Metaphores, Phrases et periphrases eslongnees presque du tout, ou pour le moins separer, de la prose triviale et vulgaire (car le style prosaïque est ennemy capital de l'eloquence poëtique)⁹

Pourtant, en même temps, il se félicite d'écrire, par opposition aux néolatins, dans

une langue florissante qui est pour le present receüe du peuple, villes, bourgades et citez, comme vive et naturelle, approuvee des Roys, des Princes, des Senateurs, marchands et trafiqueurs (p. 349),

Autrement dit, c'est une langue partagée par l'ensemble des sujets du roi. La dévaluation de la poésie néolatine existait dans la *Deffence*, mais les auteurs grecs et latins n'en demeuraient pas moins un modèle à intégrer et dépasser. Dans la préface posthume, ils ne sont plus la seule source d'enrichissement de la langue : les inventions par lesquelles le poète accroît le fonds lexical du français doivent provenir également des

antiques vocables, et principalement ceux du langage Wallon et Picard, lequel nous reste par tant de siecles l'exemple naïf de la langue Françoise, j'entends de celle qui eust cours apres que la Latine n'eut plus d'usage en nostre Gaule (p. 349).

La période médiévale, intermédiaire entre les poètes français et leurs maîtres antiques, que la *Deffence* ou l'ode « A Michel de L'Hospital » avaient voulu occulter, est donc désormais réhabilitée, au nom d'un patrimoine lexical à exploiter. L'usage prévaut désormais, mis en évidence par l'image de la monnaie. Le langage des poètes, en effet, est filtré par les mots

qui florissent en Empereurs, Princes et Magistrats, qui parlent naturellement, sans maistre d'escole, l'usage le permettant ainsi : lequel usage le permet en la mesme façon que le commerce et trafic des monnoies pour quelque espace de temps : ledict usage les descric quand il veult. Pource il ne se fault estonner d'ouyr un mot nouveau, non plus que de veoir quelque nouvelle Jocondalle, nouveaux Tallars, Royales, Ducats et de saint Estienne, et Pistolets. Telle monnoie, soit d'or ou d'argent, semble estrange au commencement : puis l'usage l'adoucit et domestique, la faisant revecoir, luy donnant aythorité, cours, et credit, et devient aussi commune que nos Testons et Escus au Soleil. (p. 350)

La poésie ne doit plus se séparer de la communication ordinaire : elle doit au contraire circuler, le plus largement possible. La création doit se fonder sur l'usage qui la met à l'épreuve ; elle est entérinée par l'appropriation que s'en font tous les locuteurs français et

⁸ *Préface sur la Franciade, touchant le Poème Heroïque*, Lm. XVI p. 331.

⁹ *Ibid.*, p. 332.

n'est plus le privilège d'une élite auto-désignée. Sans aller jusqu'à l'uniformisation que connaîtra la langue au XVII^e siècle, la poésie, à présent, privilégie le parler de la cour :

Je te conseille d'user indifféremment de tous dialectes [...] entre lesquels le Courtisan est toujours le plus beau, à cause de la Majesté du Prince : mais il ne peut estre parfait sans l'aide des autres : car chacun jardin a sa particuliere fleur, et toutes nations ont affaire les unes des autres (p. 350)

Comme le fait remarquer D. Ménager, « après le mythe de Francus, voici un mythe d'un genre nouveau mais fort significatif, celui d'une langue unanime¹⁰ ». Ronsard écrit cet appendice à la *Franziade* alors qu'il sait que son épopée ne sera pas le grand récit fédérateur qu'il avait espéré écrire. Il esquisse alors d'autres pistes pour construire, par la poésie, une cohésion nationale, et se mettre en phase avec la collectivité. Ce ne sera plus par le truchement d'une fiction, mais de la conversation.

La poésie de célébration des années 1550-1570, par-delà les modulations qui distinguent l'ode de la pastorale, repose sur une formule qui fait coexister des éléments mythologiques et des catégories religieuses, afin de mettre en place une liturgie monarchique. Les poètes ne séparent pas les catégories de la fiction et de la vérité, du religieux et du national, du païen et du chrétien. Progressivement, de pareils compromis ne seront plus possibles, et dénoncés comme des compromissions. Une nette séparation s'opère alors entre le religieux et le profane, entre l'inspiration chrétienne et la mythologie païenne. L'époque de Henri III entérine particulièrement ces démarcations voulues aussi bien par le concile de Trente que par la réforme calviniste. Le modèle de la fête monarchique persiste dans certains ballets éclatants, mais on voit aussi apparaître un nouveau type de rituel, celui la procession. Ces cérémonies sont la preuve de l'invasion du religieux au cœur même de l'espace politique alors que l'action concertée de Catherine de Médicis et Michel de L'Hospital avait tâché de lui conserver une forme de neutralité. Henri III, fondateur de l'ordre du Saint-Esprit, chevalerie catholique toute dévouée à l'application de la Contre-Réforme par la monarchie, se mortifie en public au milieu des pénitents dont il a créé plusieurs confréries¹¹. La figure du roi, héros devenu berger, évolue alors vers celle du dévot qui associe tout le royaume à ses actes de contrition et à sa piété ostentatoire.

¹⁰ D. Ménager, Ronsard. *Le Roi, le Poète et les Hommes*, op. cit., p. 292.

¹¹ Voir le chapitre que F. Yates consacre aux « Processions religieuses dans Paris 1583-1584 » dans *Astrée, le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, Paris, Belin, 1989, p. 359-406. L'analyse s'appuie sur une série de dessins représentant ces processions, qui sont publiés conjointement au chapitre mentionné.

A cet égard, l'*epyllion* des « Amours de David et Bersabée » que Belleau insère, en 1572, dans sa deuxième version de la *Bergerie*¹², apparaît particulièrement révélateur. David est susceptible d'incarner les trois modèles de la royauté, le héros, le berger et le pénitent, mais c'est la troisième seulement que le texte met en évidence. Au moment où le portrait du roi en Francus, offert par Ronsard à Charles IX, semble tourné en dérision par la tragédie que connaît le royaume, Belleau choisit une figure biblique. Mais ce n'est pas pour camper le héros d'une grande Israéliade telle que Du Bellay l'avait, en 1552, envisagée dans son « Hymne Chrestien » et esquissée dans sa « Monomachie de David et de Goliath »¹³. David est chez Belleau un roi coupable. L'*epyllion* reprend un poème latin de Théodore de Bèze, originellement placé en position de préface à une édition des psaumes pénitentiels. Le poème évoque l'assemblée des dieux se constituant en tribunal de l'humanité, telle que Ronsard la mettait en scène dans l'« Hymne de la Justice » : comme en 1555, la colère divine contre « l'infame peché de l'homme » (v. 298) s'y trouve finalement tempérée par l'intervention de Clémence. Mais le roi n'incarne pas la figure du sauveur tueur de monstres, rédempteur d'une humanité pervertie. Il est au contraire le responsable de ses déviances :

C'est toy meurdrier, c'est toy, qui as fait cette offence,
 [...]
 C'est le péché David, qui t'ouvrant la paupiere
 Desrobe le repos à ton ame meurdriere :
 Souviene toy David, qu'il vient une saison
 Qui soulera tes yeux, du sang de ta maison,
 Et de toy, et des tiens, qui seront l'origine
 Des guerres à venir, auteur de ta ruine (v. 413 et 425-430)

Ce roi qui déchoit et déchaîne la colère de Dieu résonne étrangement avec les accusations qui, quelques mois plus tard¹⁴, après la Saint-Barthélémy, porteront sur la personne de Charles IX et mettront en cause sa responsabilité dans le massacre. La figure du roi fait désormais défaut à un grand récit héroïque. Dans les châtiments que s'inflige David pour expier sa faute, se profile déjà la silhouette encapuchonnée d'Henri III au milieu des pénitents :

Il descend de son trosne, or de coups redoublez
 Meurdrist son estomach, or de soupirs troublez
 Il enfle ses poulmons, et pleurant abandonne
 Le plaisir. (v. 439-442)

Même si le texte de Belleau conserve aux motifs mythologiques une grande importance ornementale, cet *epyllion* qui répond, à l'autre extrémité de la *Bergerie*, aux plaintes de Job, signale une nette inflexion vers une inspiration à dominante religieuse. Parue en même

¹² R. Belleau, *Œuvres poétiques*, t. IV, éd. dirigée par G. Demerson, Paris, Champion, 2001, p. 261-276.

¹³ Ed. Chamard t. IV, p. 119-129.

¹⁴ La *Bergerie* paraît en juin 1572.

temps que la *Franciade*, la suite de la *Bergerie* se situe dans un tout autre esprit que celui de sa première parution en 1565 : elle annonce la fin d'une poétique mais aussi d'une éthique, celle des amours, de l'euphorie, de la supérieure liberté du poète que Ronsard rappelait encore dans sa *Responce* de 1563, d'une confiance à toute épreuve dans les capacités de l'homme à s'appropriier le monde. Entre Job et David, les héros païens que sont Prométhée et Ixion connaissent les affres du châtement. Les « clous aymentins¹⁵ » qui, dans les odes de 1550-1552, structuraient l'univers en un cosmos harmonieux que l'homme pouvait restituer par son chant, deviennent les instruments du supplice qui crucifie Prométhée sur son rocher. La complainte de Prométhée est adressée à Ronsard et devient supplique d'un héros réduit à

Ce ventre decharné, ces tendons et ces nerfs
La proye du tombeau, des ombres et des vers

Dans l'appel de Prométhée qui implore ses « cousins » les poètes,

Secourez donc, cousins, ceste ame genereuse,
Ame trop fine, et fiere, et trop audacieuse,
Qui premiere entreprit aller dedans les cieux
Decouvrir les tresors que recelloient les Dieux¹⁶ :

une génération entière semble expier l'*hubris* et la tentation païenne qui a marqué sa jeunesse, pour ouvrir la voie à une nouvelle poétique qui s'oriente dans deux directions. D'un côté, la production poétique est marquée par le développement d'œuvres de dévotion et de méditation¹⁷. De l'autre, un poème comme la *Semaine* de Du Bartas, en 1578, transpose le « désir d'épopée » dans le cadre religieux d'un récit biblique qui raconte l'histoire de l'humanité à partir de celle de la Création. Héritier de la Pléiade par la *copia* ornementale qui caractérise ses vers, le poète protestant récupère aussi le modèle épique en célébrant une origine qui institue un devenir et oriente le présent. Dans le sillage de Ronsard, la *Semaine* associe la louange au récit, combine un idéal monumental et ornemental. Mais qui change fondamentalement, c'est la dichotomie opérée entre le discours de vérité et la fiction symbolique et décorative. Chez Du Bartas, la mythologie est ramenée à une fonction décorative ; elle n'explique plus le monde.

¹⁵ *La Seconde Journée de la Bergerie*, op. cit., « Complainte de Promethee au Seigneur P. de Ronsard », v. 68 p. 159.

¹⁶ *Ibid.*, v. 11-12 et 41-44.

¹⁷ Sur cette production, voir la synthèse que propose J. Vigne dans la section « Poésie et religion » dans l'ouvrage dirigé par P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 257-285.

Bibliographie

I. Sources

*C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et joyeuse entrée, que treshault, tresillustre, tresexcellent et trespuissant Prince, le Roy treschrestien Henry deuzieme de ce nom, a faicte en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son Royaume, le sezieme jour de Juin M. D. XLIX, plaquette in-4° avec figures, Paris, J. Rosset. Fac-simile par I. D. Mac Farlane, *The Entry of Henry II into Paris*, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1982.*

*C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses et exhibés par les citoiens de Rouen, à la sacrée Majesté du treschristian Roy de France....*Rouen, 1551. *L'entrée à Rouen du roi et de la reine, Henri II et Catherine de Médicis : d'après la relation imprimée en 1550*, précédée d'une introduction par A. Beaucousin ; éd. par la Société des bibliophiles normands, Rouen, 1885.

ALBERTI, Leon Battisti, *De la peinture (De Pictura, 1435)*, traduit et annoté par Jean-Louis Schefer, introduit par Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Macula, 1992.

ALBERTI, Leon Battisti, *L'Architecture et art de bien bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert... traduits du latin en français par deffunct Jean Martin*, Paris, Jacques Kerver, 1553.

ALCIATI, Andrea, *Les Emblemes d'Alciat : de nouveau translatez en françois, vers pour vers, jouxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes*, par Barthelemy Aneau chez G. Roville, Lyon, 1549,

ALCIATI, Andrea, *Les Emblèmes*, préface de Pierre Laurens, fac-simile de Lyon, Macé-Bonhomme, 1551, Paris, Klincksieck, 1997.

ALIGHIERI (Dante) dit DANTE, *La Monarchie (De Monarchia), Œuvres complètes*, Traduit et édité sous la direction de C. Bec, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

ANEAU, Barthelemy, *Le Quintil horatian (1551)*, ed. F. Goyet, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 177-211

ARIOSTO, Lodovico, dit L'ARIOSTE, *Roland Furieux, composé premierement en ryme thuscane par messire Loys Arioste..., et maintenant traduit en prose françoise*, trad. fr. Jean Martin, Lyon, Sulpice Sabon, 1544.

ARIOSTO, Lodovico, dit L'ARIOSTE, *Roland Furieux*, traduit par F. Reynard, préface d'Yves Bonnefoy, 2 vol., Paris, « folio », 2003.

ARISTOTE, *Poétique*, éd. M. Magnien, Le Livre de Poche « classique », 1990.

ARTEMIDORE D'EPHESE, *La clef des songes*, traduit par A.J. Festugière. Paris, Vrin, 1975.

BAÏF Jean-Antoine de, *Œuvres complètes*, I, éd. critique avec introduction, variantes et notes, sous la dir. de J. Vignes, en collaboration avec G. Demerson, P. Galand-Hallyn, D. Ménager et A.-P. Pouey-Mounou, Paris, Champion, 2002.

- BELLEAU Remy, *Ode présentée à Monseigneur le Duc de Guyse à son retour de Calais*, Paris, Wechel, 1558.
- BELLEAU Remy, *Epithalame sur le mariage de Monseigneur le Duc de Lorraine et Madame Claude fille du Roy*, Paris, Wechel, 1559.
- BELLEAU Remy, *Chant pastoral de la Paix*, Paris, Wechel, 1559.
- BELLEAU Remy, *Chant pastoral sur la mort de Joachim Du Bellay Angevin*, Paris, R. Estienne, 1560.
- BELLEAU Remy, *L'Innocence prisonniere, l'Innocence triomphante, la Vérité fugitive, A Monseigneur le Prince de Condé*, 1561.
- BELLEAU, Remy, *Commentaire au Second Livre des Amours de Ronsard* (1560), reproduction en fac-similé, éd. M.-M. Fontaine et F. Lecercle, Genève, Droz, 1986.
- BELLEAU, Remy, *La Bergerie de Remy Belleau*, A Paris, chez Gilles Gilles, 1565.
- BELLEAU, Remy, *La Bergerie divisee en une Premier et Seconde Journee*, A Paris, chez Gilles Gilles, 1572.
- BELLEAU, Remy, *Œuvres poétiques*, tome 1 (1554-1561), éd. critique sous la direction de Guy Demerson, Paris, Champion, 1995
- BELLEAU, Remy, *La Bergerie*, dans *Œuvres poétiques*, éd. critique sous la direction de Guy Demerson, 6 vol., Paris, Champion, tome 2, 2001.
- BELLEAU, Remy, *La Bergerie divisee en une Premier et Seconde Journee*, dans *Œuvres poétiques*, éd. critique sous la direction de Guy Demerson, 6 vol., Paris, Champion, tome 4, 2001.
- BEMBO, Pietro, *Les Azolains de Monseigneur Bembo, de la nature d'Amour traductz d'italien en françoys, par Jehan Martin, par le commandement de monseigneur le duc d'Orléans*, Paris, M. de Vascosan, 1545.
- BINET, Claude, *Discours de la vie de Pierre de Ronsard, ensemble son tombeau recueilli de plusieurs excellens personnages* (1586), éd. P. Laumonier, réimpr. Genève, Slatkine, 1969.
- BOUQUET Simon, *Bref et sommaire recueil de ce qui a été fait, et de l'ordre tenu à la joyeuse et triomphante Entrée de très-puissant, très-magnanime et très-chrétien Prince CHARLES IX. de ce nom Roy de France, en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son Royaume, le Mardi sixième jour de Mars*, Paris, Denis du Pré, 1572. Edition fac-similé par Victor E. Graham et William MacAllister Johnson, *The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria 1571 : with an analysis of Simon Bouquet's "Bref et sommaire recueil"*, Toronto, University of Toronto press, 1974.
- BRANTOME, Pierre de Bourdeille, seigneur de, *Vie des dames illustres*, dans *Œuvres complètes*, t. 7, éd. L. Lalanne, Paris, Mme Veuve Renouard, 1864-1882.
- BUDÉ, Guillaume, *De l'Institution du Prince. Livre contenant plusieurs histoires, enseignements et saiges dictes des Anciens tant Grecs que Latins, fait et composé par Maistre Guillaume Budé...*, L'Arrivour, N. Paris, 1547
- CALLIMAQUE, *Hymnes, Epigrammes, Fragments choisis*, traduction par E. Cahen, Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Le Courtisan de Messire Baltazar de Castillon, nouvellement reveu et corrigé par Merlin de Saint-Gelais et publié par Estienne Dolet*, trad. fr. J. Colin, Lyon, F. Juste, 1538.

- CASTIGLIONE, Baldassare, *Le Livre du courtisan*, trad. G. Chappuis (1581), éd. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991.
- CICERON, *De l'Orateur (De Oratore)*, éd. et trad. fr. E. Courbaud, Les Belles Lettres, 1966-1967, vol. 1 et 2 ; éd. H. Bornecque, trad. fr. E. Courbaud, 1971, vol. 3.
- CICÉRON, *Orator (L'Orateur)*, éd. et trad. fr. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- COLONNA Francesco, *Le Songe de Poliphile*, trad. fr. Jean Martin (1546), éd. G. Polizzi, Paris, Editions de l'Imprimerie Nationale, 1994.
- COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile, nouvellement traduit de langage Italien en François*, trad. fr. de Jean Martin, Paris, J. Kerver, 1546.
- CONTI, Natale, *La Mythologie, ou Explication des fables, œuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture*. Traduction par J. Baudoin, Paris, Pierre Chevalier, 1627 [1565 pour le texte original en latin paru à Venise]
- Corpus Hermeticum*, traité I ou *Poimandrès*, 1, traduit du grec par A. J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1960, T. 1.
- CORROZET Gilles, *Les Antiquitez, histoires, chroniques et singularitez de Paris, ville capitale du royaume de France, avec les fondations et bastimens des lieux : les sepulchres et epitaphes des Princes, Princesses et autres personne illustres*, 2^e éd. Paris, Corrozet, 1561.
- DE L'ORME Philibert, *Le premier tome de l'architecture*, Paris, Frédéric Morel, 1567-1568.
- DIODORE DE SICILE, *Mythologie des Grecs, Bibl. Hist. Livre IV*, trad. Anahita Bianquis, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- DORAT, Jean, *Mythologicum*, texte présenté, établi, traduit et annoté par Ph. Ford, Genève, Droz, 2000.
- DU BARTAS, Guillaume, *La Semaine ou Création du monde* (1581), éd. Yvonne Bellenger, Paris, STFM, 4^e éd. 1994.
- DU BELLAY, Joachim, *Prosphonématique au Roy treschrestien Henry II*, Vascosan, 1549.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Paris, Arnoul l'Angelier, 1549.
- DU BELLAY, Joachim, *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques. Le contenu de ce livre : cinquante sonnets à la louange de l'Olive, l'Anterotique de la vieille et de la jeune amyé. Vers Liriques, par I.D.B.A.*, Paris, Arnoul l'Angelier, 1549
- DU BELLAY, Joachim, *Recueil de Poesie, présenté à tresillustre Princesse Madame Marguerite, seur unique du Roy*, Paris, Guillaume Cavellat, 1549.
- DU BELLAY, Joachim, *L'Olive augmentée depuis la première edition. La Musagnoeomachie et aultres œuvres poétiques*, Paris, Gilles Corrozet et Arnoul l'Angelier, 1550.
- DU BELLAY, Joachim, *Le Quatriesme livre de l'Enéide de Virgile, traduit en vers françoys. La complainte de Didon à Enée, prinse d'Ovide. Autres œuvres de l'invention de l'auteur, par I.D.B.A.*, Paris, pour V. Certenas, 1552.
- DU BELLAY, Joachim, *Le Premier livre des Antiquitez de Rome, contenant une generale description de sa grandeur, et comme une deploration de sa ruine... Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*, Paris, Federic Morel, 1558.

- DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets et autres œuvres poétiques...*, Paris, Federic Morel, 1558.
- DU BELLAY, Joachim, *Divers Jeux rustiques, et autres œuvres poétiques...*, Paris, Federic Morel, 1558.
- DU BELLAY, Joachim, *Epithalame sur le mariage de tresillustre Prince Philibert Emmanuel, Duc de Savoye, Sœur unique du Roy et Duchesse de Berry*, Paris, Federic Morel, 1559.
- DU BELLAY, Joachim, *Louange de la France et du Roy Treschrestien Henry II. Ensemble un Discours sur la Poesie, au Roy. Par Joach. Dubellay Ang*, Paris, Federic Morel, 1560.
- DU BELLAY, Joachim, *Ample Discours au Roy sur le fait des Quatre Estats du Royaume de France. Composé par Joachim Du Bellay Angevin, peu de jours avant son trespas, à l'imitation d'un autre plus succinct, au paravant fait en vers Latins par Messire Michel de L'Hospital*, Paris, Federic Morel, 1567-1568.
- DU BELLAY, Joachim, *Les Œuvres françoises de Joachim Du Bellay*, Recueil d'Aubert, Paris, Federic Morel, 1565 et 1569.
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris (1908-1931) ; rééd. S.T.F.M., Paris, Nizet, 1970-1987, 6 volumes.
- DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets suivis de Les Antiquités de Rome, Le Songe*, Ed. F. Roudaut, Le Livre de poche classique, 2002.
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes*, dir. O. Millet, par R. Cooper, F. Goyet, M. D. Legrand, M. Magnien, R. Mélançon, D. Ménager et G. H. Tucker, Paris, Champion, 2003.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* (1549), éd. J.-C. Monferran, et *L'Olive* (1550), éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 2007.
- DU CERCEAU, Jacques, *Premier et Second volume des plus excellents bâtiments de France*, Paris, 1576-1579.
- ERASME, *Œuvres choisies*, éd. et trad. J. Chomarat, Paris, Le Livre de Poche, 1991
- ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire François latin, autrement dict Les mots François, avec les manieres duser diceulx, tournez en latin. Corrigé et augmenté* (1549), reproduction en facsimilé, Genève, Slatkine, 1972.
- FICIN Marsile, *Commentaires sur le Banquet de Platon*, éd. et trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- FICIN Marsile, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes, livres I-XVIII*, éd. et trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- FILLEUL, Nicolas, *Les théâtres de Gaillon*, éd. par F. Joukovsky Genève, Droz, 1971.
- GODEFROY, Théodore, dans *Le cérémonial de France, ou description des cérémonies, rangs et séances observées aux couronnemens, entrées et enterremens de Roys, & Reynes...* Paris, 1619.
- GOHORY, Jacques, *L'Onzieme livre d'Amadis de Gaule, traduit d'espagnol en francoys, continuant les entreprises chevalereuses et aventures estranges, tant de luy que des princes de son sang*, A Paris. Pour Jean Longis. 1554.

GREVIN, Jacques, *L'Olimpe...ensemble les autres euvres poétiques dudict auteur, contenant la Pastorale de Jaques Grevin de Cler-mont, A tresillustre princesse, Madame Marguerite de France, Duchesse de Savoye*, Paris, Robert Estienne, 1560.

GYRALDI, *De Deis Gentium ; sive syntagmata XVII*, Lyon, 1565 [1548 pour la première parution].

HEBREU, Léon, *Dialogues d'Amour*, traduction de Pontus de Tyard (1551), texte établi par Tristan Dagron et Saverio Ansaldi, introduction et notes explicatives de Tristan Dagron, Paris, Vrin, 2006.

HEBREU, Léon, *De l'Amour*, traduction de Pontus de Tyard, Lyon, Jean de Tournes, 1551.

HÉSIODE, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, éd. et trad. fr. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1944.

HOMERE, *Les dix premiers livres de l'Iliade d'Homere*, par Hugues Salel, Paris, V. Sertenas, 1545.

HOMERE, *Les unzieme et douzieme livres de l'Iliade*, par Hugues Salel, Paris, V. Sertenas, 1545.

HOMERE, *Odyssée*, éd. et trad. fr. V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1987-1992, 3 vol.

HORACE, *Odes*, IV, 15, trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 322-325.

HOUEL, Nicolas, *L'Histoire de la royne Arthemise*, 1562.

JODELLE, Etienne, *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, N.R.F. Gallimard, 1965.

JODELLE, Etienne, *Recueil des Inscriptions, Figures, Devises & Masquarades données en l'hostel de ville à Paris, le jeudi 17 février 1558...*, par Etienne Jodelle Parisien, Paris, A. Wechel, 1558.

JODELLE Etienne, *Le Recueil des Inscriptions, 1558, a literary and iconographical exegesis*, éd. V.-E. Graham, Toronto, 1972. Fac-simile édité par V. E. Graham et W. McAllister Johnson, dans *Le Recueil des inscriptions. 1558. A literary and iconographical exegis*, University of Toronto Press, 1972.

JOUAN Abel, *Recueil et discours du voyage du roy Charles IX*, Paris, Jean Bonfons, 1566, édité par Victor E. Graham et W. Mc Allister Johnson dans *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici. Festivals and Entries 1564-6*, Toronto-Buffalo-London, Univ. Of Toronto Press, 1979.

LA BOETIE, *Discours de la servitude volontaire*, éd. F. Bayard, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

LEMAIRE, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye, par maistre Jean Le Maire de Belges, avec la Couronne margaritique et plusieurs autres œuvres de luy. Le tout reveu et fidèlement restitué par maistre Antoine Du Moulin*, Lyon, J. de Tournes, 1549.

MACHIAVEL, *Œuvres*, éditées et traduites par Christian Bec et Frédérique Verrier, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999.

MACROBE, *In Somnium Scipionis*, Livre I, 3, 10, Texte établi, traduit et commenté par Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, Tome I.

MAGNY Olivier de, *Les Trois premiers livres des Odes de 1559*, éd. François Rouget, Genève, Droz, 1995

- MAROT, Clément, *Œuvres complètes*, éd. F. Rigolot, Paris, GF, 2007.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. D. Bjaï, B. Boudou, J. Céard et I. Pantin, Paris, Le Livre de Poche, 2001,
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. fr. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 2 vol.
- PALISSY, Bernard, *Recette véritable* (1563), Edition de Frank Lestringant, Paris, Macula, 1996.
- PARADIN, Claude, SYMEONI, Gabriele, *Les devises héroïques, de M. Claude Paradin, chanoine de Beaujeu, du seigneur Gabriel Symeon et autres auteurs*, chez la veuve de J. Stelsius (Anvers), 1563.
- PASQUIER, Etienne, *Les Recherches de la France*, (1569) éd. critique sous la direction de M.-M. Fragonard et F. Roudaut (texte de 1665), Paris, Champion, 1996.
- PATRIZZI, Francesco *Le Livre de Police humaine, contenant brieve description de plusieurs choses dignes de memoire. Extraicts des grandz volumes de François Patrice de Senes en Italie, evesque de Caiete, par maistre Gilles d'Aurigny, advocat en Parlement*. Traduit par J. Leblond, 1554.
- PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, La Béotie (Livre IX), chapitre XXI, 1. (Trad. M. Clavier, 6 volumes, Paris, 1814-23.
- PELETIER DU MANS, Jacques, *L'Art poétique* (1555), édité par F. Goyet dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere/ Le Chansonnier*, éd. bilingue et trad. fr. P. Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004.
- PINDARE, *Isthmiques et fragments*, trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- PINDARE, *Néméennes*, trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- PINDARE, *Olympiques*, trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1970.
- PINDARE, *Pythiques*, trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
- PLATON, *Ion*, éd. et trad. fr. L. Méridier, dans *Œuvres complètes*, V-1, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1e éd. Paris, 1931].
- PLATON, *La République*, éd. bilingue, trad. fr. E. Chambry, dans *Œuvres complètes*, VI, Paris, Les Belles Lettres, livres I-III (1989), IV-VII (1989), VIII-X (1982) [1e éd. Paris, 1932].
- PLATON, *Phèdre*, éd. C. Moreschini, trad. fr. P. Vicaire, notice de L. Robin, dans *Œuvres complètes*, IV, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- PLUTARQUE, *De E apud Delphos*, trad. Flacelière, Paris, Les Belles Lettres, 1974
- PLUTARQUE, *Isis et Osiris. Moralia*, Tome V, 2^e partie, trad. Christian Froidefont, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- PSEUDO-PLUTARQUE, *Plutarchi libellus de fluviorum et montium nominibus*, traduction française de Ch. Delattre Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- RABELAIS, François, *Pantagruel*, éd. G. Demerson, Paris, Seuil, 1995.
- RABELAIS, François, *Quart-Livre* éd. G. Demerson, Paris, Seuil, 1997.
- Le Réveille-matin des François et de leurs voisins*, Edimbourg, 1574.

RIPA, Cesare, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences*, traduit en français par J. Baudoïn en 1636. [1593 pour le texte original en italien paru à Rome].

RONCARD, Pierre de, *Avantentrée du Roi Treschrestien à Paris*, Paris, Gilles Corrozet, 1549.

RONCARD, Pierre de, *Hymne de France*, Paris, Michel de Vascosan, 1549.

RONCARD, Pierre de, *Ode de la Paix, Au Roi*, Paris, Guillaume Cavellat, 1550.

RONCARD, Pierre de, *Les Quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard... ensemble son Bocage*, Paris, G. Cavellart, 1550.

RONCARD, Pierre de, *Odes*, dans le *Tombeau de Marguerite de Valois Royne de Navarre*, Paris, Michel Fezandat et Robert Granjon, 1551.

RONCARD, Pierre de, *Les Amours de P. de Ronsard... ensemble le cinquiesme de ses Odes*, Paris, Vve M. de la Porte, 1552

RONCARD, Pierre de, *Le cinquième des odes de P. de Ronsard : ode au Roi, sur la pais faite entre lui, et le Roi d'Angleterre l'an 1550, ensemble La harangue que fit monseigneur le duc de Guise aus soudars de Mez le jour qu'il pensoit avoir l'assaut, traduite en partie de Tyrtée poète grec, & dédiée à monseigneur le révérendime cardinal de Lorraine son frère*, chez la veuve Maurice de la Porte (Paris), 1553.

RONCARD, Pierre de, *Les Amours et leur commentaire par Muret*, texte de 1553, éd. C. de Buzon et P. Martin, préface de M. Simonin, postface de J. Céard, Paris, Didier Erudition, 1999.

RONCARD, Pierre de, *Les Quatre premiers livres des odes*, Paris, Maurice de la Porte, 1555.

RONCARD, Pierre de, *Les Meslanges*, Paris, Gilles Corrozet, 1555.

RONCARD, Pierre de, *Les Hymnes de P. de Ronsard...*, Paris, A. Wechel, 1555.

RONCARD, Pierre de, *Le Second Livre des Hymnes...*, Paris, A. Wechel, 1556.

RONCARD, Pierre de, *Exhortation au Camp du Roy pour bien combattre le jour de la bataille*, Paris, André Wechel, 1558.

RONCARD, Pierre de, *Exhortation pour la Paix par P. de Ronsard Vandomois*, Paris, André Wechel, 1558.

RONCARD, Pierre de, *Hymne de tres illustre prince Charles Cardinal de Lorraine*, Paris, André Wechel, 1559.

RONCARD, Pierre de, *Chant pastoral sur les nopces de Monseigneur Charles duc de Lorraine, et Madame Claude, Fille II du Roy*, Paris, André Wechel, 1559.

RONCARD, Pierre de, *La Paix. Au Roy*, Paris, André Wechel, 1559.

RONCARD, Pierre de, *Chant de liesse au Roy par P. de Ronsard Vandomois*, Paris, André Wechel, 1559.

RONCARD, Pierre de, *Suyte de l'Hymne de tres illustre prince Charles Cardinal de Lorraine*, Paris, Robert Estienne, 1559.

RONCARD, Pierre de, *Discours de Treshault et trespuissant Prince, Monseigneur le Duc de Savoye. Chant pastoral à Madame Marguerite, Duchesse de Savoye*, Paris, Robert Estienne, 1559.

- RONSARD, Pierre de, *Le Second Livre des Meslanges*, Paris, Robert Le Magnier, 1559.
- RONSARD, Pierre de, *Les Œuvres de P. de Ronsard Gentilhomme Vandomois*, Paris, G. Buon, 1560, 4 vol.
- RONSARD, Pierre de, *Elegie sur le depart de la Royne Marie*, Lyon, Benoît Rigaud, 1561.
- RONSARD, Pierre de, *Institution pour l'adolescence du Roy treschrestien Charles IX de ce nom*, Paris, Gabriel Buon, 1562.
- RONSARD, Pierre de, *Discours des Miseres de ce Temps, à la Royne Mere du Roy*, Paris, Gabriel Buon, 1562.
- RONSARD, Pierre de, *Continuation du Discours des Miseres de ce Temps à la Royne*, Paris, Gabriel Buon, 1562.
- RONSARD, Pierre de, *Remonstrance au peuple de France*, Paris, Gabriel Buon, 1562.
- RONSARD, Pierre de, *Responce aux injures et calomnies de je ne sçay quels predicans et ministres de Geneve sur son Discours et Continuation des miserres de ce temps*, Paris, Gabriel Buon, 1563.
- RONSARD, Pierre de, *La Promesse, à la Royne*, Paris, 1563.
- RONSARD, Pierre de, *Trois livres du Recueil des Nouvelles Poësies*, Paris, Gabriel Buon, 1563.
- RONSARD, Pierre de, *Le Procès. A Tresillustre Prince Charles, Cardinal de Lorraine*, Paris, 1565.
- RONSARD, Pierre de, *Elegies, Mascarades et Bergerie*, Paris, Gabriel Buon, 1565.
- RONSARD, Pierre de, *Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1567, 4 vol.
- RONSARD, Pierre de, *Le Sixiesme et le Septieme Livre des Poëmes*, Paris, Hean Dalliers, 1569.
- RONSARD, Pierre de, *Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1571, 5 vol.
- RONSARD, Pierre de, *Quatre premiers livres de la Franciade*, Paris, Gabriel Buon, 1572.
- RONSARD, Pierre de, *Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1578, 5 vol.
- RONSARD, Pierre de, *Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1584,
- RONSARD, Pierre de, *Discours des misères de ce temps*, éd. M. Smith, Genève, Droz, 1979.
- RONSARD, Pierre de, *Les Amours et les Folastries*, éd. A. Gendre, Le Livre de Poche, 1993.
- RONSARD, Pierre de, *Abrégé de l'art poétique français (1565)*, édité par F. Goyet, *Traité de poétique e de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes* (éd. de 1584), éditées par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993-1994, 2 vol.
- RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, R. Lebègue, I. Silver, Paris, S.T.F.M., 1914-1975, 20 vol.
- SANNAZAR, Jacopo, *L'Arcadie*, traduction de J. Martin, édition établie et présentée par J.C. Ternaux, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2003
- SEBILLET (Thomas), *Art poétique (1548)*, édité par F. GOYET, *Traité de poétique e de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

SECOND, *Livre des Baisers*, texte latin et traduction de T. Sandre, suivi de quelques imitations de Ronsard, J. A. de Baïf, R. Belleau, Paris, Renaudot et C^{ie} Editeurs, 1989.

SYMEONI, Gabriele, *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato & abbreviato in forma d'epigrammi* Lyon, Jean de Tournes, 1559.

SYMEONI, Gabriele, *Les illustres observations antiques du Seigneur Gabriel Symeon Florentin en son dernier voyage d'Italie l'an 1557*, Lyon, Jean de Tournes, 1558.

TORY, Geoffroy, *Champ fleury, ou l'Art et science de la proportion des lettres*, éd. en fac-similé de l'édition de Paris (1529), avant-propos, notes et index de G. Cohen, rééd. K. Reichenberger et T. Berchem, Genève, Slatkine, 1973.

TYARD, Pontus de, *Le Solitaire premier, ou Prose des muses et de la fureur Poetique*, Lyon, Jean de Tournes, 1552.

TYARD, Pontus de, *Le Solitaire second, ou Discours de la Musique*, Lyon, Jean de Tournes, 1552, réédité en 1555 avec pour sous-titre *Prose de la Musique*.

TYARD, Pontus de, *L'Univers, ou Discours des parties et de la nature du monde*, Lyon, Jean de Tournes, 1557.

TYARD, Pontus de, *Mantice ou Discours de la vérité de divination par astrologie*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1558.

TYARD, Pontus de, *Deux Discours sur la nature du Monde, et de ses parties. A sçavoir, le premier Curieux, traitant des choses materielles : et le second Curieux, traitant des intellectuelles*, Paris, Mamert Patisson, 1578.

TYARD, Pontus de, *Douze fables de fleuves ou fontaines, avec la description pour la peinture, et les épigrammes : tirées d'Homère, d'Ovide, de Diodore, de Pausanias, de Plutarque, et autres anciens auteurs*, Paris, Jean Richer, 1585.

TYARD, Pontus de, *Solitaire Premier, ou Prose des Muses et de la fureur poétique* (1552), éd. S. F. Baridon, Genève, Droz, 1950.

TYARD, Pontus de, *Œuvres poétiques complètes*, éd. J. C. Lapp, Paris, Didier, 1966.

TYARD, Pontus de, *Les Erreurs amoureuses*, éd. J. A. McClelland, Genève, Droz, 1967.

TYARD, Pontus de, *Solitaire Second*, éd. C. M. Yandell, Genève, Droz, 1980.

TYARD, Pontus de, *Mantice. Discours de la verité de Divination par Astrologie*, éd. S. Bokdam, Genève, Droz, 1990.

TYARD, Pontus de, *Œuvres complètes*, sous la direction d'E. Kushner, 7 vol., Paris Champion, 2004-2008.

VALERIANO, Piero *Hieroglyphica* (1556) *Les hiéroglyphiques de Jan-Pierre Valerian, vulgairement nommé Piérius ; œuvre réduite en 58 livres, ausquels sont adjoincts delta autres de Cælius Curio touchant ce qui est signifié par les diverses effigies et pourtraicts des dieux et des hommes, nouvellement donnez aux François*, traduction française par Jean de Montlyard, Lyon, 1615

VALERIUS FLACCUS, *Les Argonautiques*, traduction de Gauthier Liberman Paris, Les Belles Lettres, 1997.

VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Actes Sud, 2005 [Première publication en langue française : Editions Berger-Levrault, 1981-1987].

VIGENERE (Blaise de), *Les Images ou Tableaux de platte-peinture*. Philostrate. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), présenté et annoté par F. Graziani, Paris, Champion, coll. « Textes de la Renaissance », n° 3, 1995, 2 vol.

VIRGILE, *Bucoliques*, éd. et trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

VIRGILE, *Enéide*, éd. et trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1977-1980.

VIRGILE, *Géorgiques*, éd. et trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

VITRUVÉ, *Architecture ou Art de bien bastir, mis de Latin en Français par Jean Martin secrétaire du Cardinal Lenoncourt*, Paris, J. Gazeau, 1547.

II. Travaux critiques. Textes modernes.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. II, 2, Le Règne et la gloire*, traduit par J. Gayraud et M. Rueff, Paris, Seuil, 2008.

ALDUY, Cécile, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau, 1544-1560*, Genève, Droz, 2007.

ANDERSSON, Benedikte, *L'Invention lyrique : visage d'auteur, figure du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Champion, 2011.

ARASSE, Daniel et TÖNNESMANN, Andreas, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

ARASSE, Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2003.

ARASSE, Daniel, « Pour une brève histoire du maniérisme », *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 189-203.

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2009.

ARASSE, Daniel, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2010.

AUERBACH, Eric, *Figura*, traduit par M. A. Bernier, Paris, Belin, 1993 [1944 pour l'édition originale].

AUERBACH, Eric, *Mimesis : la représentation dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, 1968.

Avatars de l'épique, *Revue de Littérature comparée*, numéro spécial dirigé par G. Mathieu-Castellani, octobre-décembre 1996 n° 4, 1996.

BABELON, Jean-Pierre, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1989.

BALAVOINE, Claudie, « Le monstre apprivoisé : sur quelques figures emblématiques du Temps à la Renaissance », dans *Le temps et la durée dans la littérature au Moyen Age et à la Renaissance*, Actes du colloque de Reims, publiés sous la direction d'Yvonne Bellenger, Paris, Nizet, 1986, p. 153-178.

- BALSAMO, Jean, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992.
- BALSAMO Jean, « Le poète et l'architecte », dans *Du Bellay et ses sonnets romains, Études sur les Regrets et les Antiquitez de Rome*, éd. Y. Bellenger et J. Balsamo, Paris, Champion, 1994.
- BALSAMO, Jean, « Les Poètes d'Anet », *Henri II et les Arts*, Paris, 2003, p. 417-427.
- BALSAMO Jean, « Ronsard et l'éloge lyrique du cardinal de Lorraine », dans *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'A. Genetiot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009.
- BALSAMO, Jean, « Le Prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième siècle*, n°7, 2011, p. 307-332.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Les Perspectives dépravées*, t. 2, *Anamorphoses*, Flammarion, Paris, 1996 [1^{ère} éd. 1984].
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Les Perspectives dépravées*, t. 3, *La quête d'Isis*, Paris, Flammarion, 1995.
- BARDON, Françoise, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris, PUF, 1963.
- BARRA-SALZEDO, Edoarda, *En soufflant la grâce. Âmes, souffles et humeurs en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007.
- BASTIEN, Jean-Louis, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, École française de Rome, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962.
- BEAUNE, Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985.
- BEAUNE, Colette, « Les sanctuaires royaux » dans *Les Lieux de mémoire*, T.II : *La Nation*, vol. 1, édition publiée sous la direction de P. Nora, Paris, Quarto Gallimard, 1997 [1987 pour la première édition], p. 625-649.
- BEDOS-REZAK Brigitte, *Anne de Montmorency. Seigneur de la Renaissance*, Paris, Publisud, 1990.
- BEGUIN Sylvie, *L'École de Fontainebleau. Le maniérisme à la cour de France*, Paris, Seghers, 1960.
- BEGUIN Sylvie, GUILLAUME, Jean et ROY A., *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Introduction d'André Chastel, Paris, PUF, 1985.
- BEGUIN, Sylvie, GUILLAUME, Jean et ROY, Alain, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, PUF, 1997 [1^e éd. 1985].
- BEGUIN, Sylvie, « Quelques remarques sur les artistes de l'entrée de Henri II dans Paris et leur influence » dans les actes du colloque *Henri II et les arts*, éd. H. Oursel et J. Fritsch, Paris, 2003, p. 135-154.
- BELLENGER, Yvonne, « L'organisation du *Bocage Royal* de 1584 », in *Ronsard en son IV^e centenaire*, Genève, Droz, 1988, Tome 1 p. 61-71.
- BELLENGER, Yvonne, « Les dernières années de Du Bellay: poésie et politique », *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, Genève, Slatkine, 1994.
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, Champs essais, 2009 [1985 pour la première édition].

- BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, trad. M. de Gandillac, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000.
- BJAÏ, Denis, « Le long poème narratif à la Renaissance : essai de présentation », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle* (« Grand genre, grand œuvre, poème héroïque »), 1997, N° 15/1.
- BJAI, Denis, *La Franciade sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001.
- BLANCHARD, Joël, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Champion, 1983.
- BLUNT, Anthony, *Art et architecture en France, 1500-1700*, trad. par M. Chatenet, Paris, Macula, 1983.
- BOKDAM, Sylviane, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes prophétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Champion, 2012.
- BOUDON, Françoise, « Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance », *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles* Actes du colloque de 1992, dir. Jean Guillaume, Paris, Picard, 1999.
- BOUDOU, Bénédicte, « Poétique de l'églogue chez Marot », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 1987, vol. 5, p. 79-93.
- BOUREAU, Alain, « Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique », *Annales ESC*, n° 6, 1991, p.1253-1264.
- BOUTIER Jean, DEWERPE Alain, NORDMAN Daniel, *Un tour de France royal. Le voyage de Charles IX (1564-1566)*, Paris, Aubier, 1984.
- BREDEKAMP, Horst, *Botticelli, Le Printemps, Florence, jardin de Vénus*, traduit de l'allemand par Cécile Michaud, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1999, [1988 pour la publication en allemand].
- BRUNON, Hervé, « La forêt, la montagne et la grotte. Pratolino et la poétique pastorale du paysage à la fin du XVI^e siècle », *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*, 112, 2 (2000) p. 785-811.
- BURCKHARDT, Jakob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. par H. Schmitt et R. Klein, Paris, Le Livre de Poche, 1966, 3 vol.
- BURON, « Politique de l'ode. 'A Henri II. Sur ses ordonnances, faictes l'an 1550' (V, 2) », dans *Lire les Odes de Ronsard*, éd. par D. Bertrand, Clermont-Ferrand, 2002, p. 17-29.
- BURON, Emmanuel « *Dessous un silence obstiné...* » : *Histoire des oeuvres et théorie poétique d'Etienne Jodelle*, thèse de doctorat, sous la direction de M. Simonin, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1997.
- BURON, Emmanuel, « Ethique et poétique de la publication dans l'avis 'Au Lecteur' des *Odes* de 1550 », dans *Lectures des Odes de Ronsard*, éd. J. Goeury, Presses universitaires de Rennes, 2001.
- BURON, Emmanuel, CERNOGORA Nadia et TROTOT Caroline, *Du Bellay. La Deffence, et illustration de la langue françoise. L'Olive*, Neuilly, Atlande, 2007.
- BUTTAY-JUTIER, Florence, *Fortuna : Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008.

- CAPODIECI, Luisa, « Cadmos et l'Harmonie. Jean Dorat, Nicolo dell'Abate et le décor de la salle du banquet pour l'entrée de Charles IX et Elisabeth d'Autriche (Paris, 1571) », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 2007, N°3.
- CAPODIECI, Luisa, « Le roi, la lune et l'amour dans la salle de bal à Fontainebleau », *Renaissance en France, renaissance française ?*, sous la direction d'H. Zerner et M. Bayard, Paris, Somogy / Académie de France à Rome, Coll. D'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 2009.
- CARCOPINO, Jérôme, *Virgile et le mystère de la IV^e Églogue*, Paris, L'Artisan du livre, 1930.
- CASTOR, Grahame, *La Poétique de la Pléiade*, trad. fr. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1998 [1^{ère} éd. Cambridge, 1964].
- CAVE, Terence, « The Triumph of Bacchus and its interpretation in The French Renaissance », *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, ed. A. H. T. Levi, New York, Manchester Univ. Press-Barnes and Noble, 1970.
- CAVE, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. par Ginette Morel, Paris, Macula, 1997 [1^e éd. Oxford, 1979].
- CAVE, Terence, « La muse publicitaire dans les *Odes* de 1550 », dans *Ronsard en son IV^e centenaire*, tome 2, Genève, Droz, 1988, p. 9-16.
- CEARD, Jean, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977.
- CEARD, Jean, « L'épopée en France », *Actes du X^e Congrès de l'Association Guillaume Budé, Toulouse, 8-12 avril 1978*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- CEARD, Jean, « Les visages de la royauté en France, à la Renaissance », dans E. Le Roy Ladurie (dir.), *Les Monarchies*, Paris, PUF, 1986.
- CEARD, Jean, « D'une ode à l'autre : la disposition des livres des *Odes* », dans *Ronsard. Colloque de Neuchatel*, éd. par A. Gendre, Genève, Droz, 1987.
- CEARD, Jean, « La révolte des Géants, figure de la pensée de Ronsard », dans *Ronsard en son IV^e centenaire. L'art de poésie*, Genève, Droz, 1989.
- CEARD, Jean, « Cosmologie et politique : la paix dans l'œuvre et dans la pensée de Ronsard, dans *Ronsard et Montaigne, écrivains engagés ?* éd. par M. Dassonville, University of Texas at Austin, French Forum, 1989.
- CHARPENTIER, Françoise, « Le Désir d'épopée », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996, p. 417-427.
- CHARPENTIER, Françoise, « La Poétique de Pontus de Tyard entre Scève et la Pléiade », dans *Intellectual Life in Renaissance Lyon*, éd. par Ph. Ford et G. Jondorf, Cambridge, 1993, p.173-191.
- CHASTEL, André et KLEIN, Robert, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Paris, Skira, 1995.
- CHASTEL, André, « Le lieu de la fête » dans *Fables, formes, figures*, t. 1, Paris, Flammarion, 1978.
- CHASTEL, André, *L'Art français, II. Les Temps modernes, 1430-1620*, Paris, Flammarion, 1994.

- CHASTEL, André, *La crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1969.
- CHASTEL, André, *Le mythe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1969.
- CHATENET, Monique, *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, coll. « De Architectura », 2002.
- CHEVROLET, Teresa, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- CIORANESCU, Alexandre, « La Pléiade et le poème épique », *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 75-86.
- CIROLO, Isabelle, *La Pléiade et les arts plastiques. Éléments d'analyse*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Ménager, université de Paris-X, 2001.
- CLEMENT, Michèle, « Jodelle ou la fête de papier », dans *La Fête au XVI^e siècle*, Actes du X^e colloque du Puy-en-Velay, Etudes réunies et présentées par Marie Viallon-Schoneveld, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 159-170.
- CLOULAS, Ivan, *Diane de Poitiers*, Paris, Fayard, 1997.
- COOPER, Richard, « Jean Martin et l'entrée de Henri II à Paris », dans *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et d'Henri II*, éd. par M. M. Fontaine, Cahiers V. L. Saulnier 16, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1999.
- COOPER, Richard, « Le rêve italien des premiers Guises », dans *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris, Champion, 1997, p. 116-141.
- CORNILLIAT, François, « De l'ode à l'épopée : sur le projet épique dans le discours poétique de Ronsard », *Ronsard en son IV^e centenaire*, tome 1, Genève, Droz, 1988.
- CORNILLIAT, François, « “Mais que dirai-je à César” ? » Eloge et tragédie dans la poétique d'Etienne Jodelle » dans *L'éloge du Prince de l'Antiquité aux Lumières*, éd. par Isabelle Cogitore et Francis Goyet, Grenoble, PU, 2003, p. 223-250.
- CORNILLIAT, François, « Clio et les Poètes : chanter les « faictz », des Rhétoriciens à Jodelle », in *Les songes de Clio: Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime*, éd. Sabrina Vervacke, Thierry Belleguic, Éric Van der Schueren, Québec, Presses universitaires de Laval, « La République des lettres », 2006, p. 33-60.
- CORNILLIAT, François, *Sujet caduc, noble sujet, la poésie de la Renaissance et le choix de ses arguments*, Genève, Droz, 2009.
- CREPIN-LEBLOND, Thierry, « Sens et contresens de l'emblématique de Henri II », dans *Henri II et les arts*. Paris, 2003, p. 77-92.
- CROUZET, Denis, *La Nuit de la Saint Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994.
- CROUZET, Denis, *La Sagesse et le malheur. Michel de L'Hospital chancelier de France*, Paris, Champ Vallon, 1998.
- CSÜROS, Klara, « La fonction de l'*ekphrasis* dans les longs poèmes », *NRSS*, 1997, n°15/1, p. 169-183.
- CSÜROS, Klara, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999.
- Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance. Actes du Congrès Marguerite de Savoie*, éd. L. Terreaux, Paris, Champion, 1978.

- D'AMICO Juan Carlos, *Charles Quint maître du monde : entre mythe et réalité*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004.
- DAMISCH Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, collection Champs-arts, 1993 [1987 pour l'édition originale].
- DASPET Françoise « Hector et Enée : fondements de la nation romaine », *L'imaginaire de la nation, 1792-1992*), Presses Universitaires de Bordeaux, 1991.
- DASSONVILLE Michel, « Eléments pour une définition de l'hymne ronsardien », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, t. 24, Genève, Droz, 1962, p. 58-76.
- DASSONVILLE, Michel, (dir.), *Ronsard et Montaigne, écrivains engagés ?* University of Texas at Austin, French Forum, 1989.
- DASSONVILLE, Michel, *Ronsard, étude historique et littéraire*, Genève, Droz, 1968-1990, 5 vol.
- DAUVOIS, Nathalie, *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*, Paris, Champion, 1992
- DAUVOIS, Nathalie, « Du temps de l'ode au temps de l'églogue. Contribution à l'étude du temps lyrique dans l'œuvre ronsardienne », *Europe*, N° 691-692, spécial Ronsard-Scève, novembre-déc. 1986, p. 20-28.
- DAUVOIS, Nathalie, « L'élégie ronsardienne, essai de définition d'un genre », dans *Ronsard en son IV^e centenaire*, t. II, Genève, Droz, 1989, p. 33-46.
- DAUVOIS, Nathalie, *De la Saturia à la Bergerie, Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Honoré Champion, Paris, 1998.
- DAUVOIS, Nathalie, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, P.U.F., « Etudes littéraires », 2000.
- DAUVOIS, Nathalie (dir.), *Renaissance de l'ode : l'ode française au tournant des années 1950*, Paris, Champion, 2007.
- DAUVOIS, Nathalie, *La vocation lyrique. La poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des « Carmina » d'Horace*, Classiques Garnier, Paris, 2010.
- DEDEYAN, Charles, « Henri II, la *Franciade*, et les *Hymnes* de 1555-1556 », *B.H.R.*, t. 9, 1947, p. 114-128.
- DELUMEAU, Jean, *Mille ans de bonheur. Une histoire du paradis*, tome 2, Paris, Fayard, 1995.
- DEMERSON, Geneviève, *Dorat en son temps: culture classique et présence au monde*, Clermont-Ferrand, ADOSA, 1983.
- DEMERSON, Guy, « Le mythe des âges et la conception de l'ordre dans le lyrisme de la Pléiade », *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, éd par A. H. T. Levi, New York, Manchester Univ. Press-Barnes and Noble, 1970.
- DEMERSON, Guy, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.
- DEMERSON, Guy (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Slatkine, 1984.
- DEMERSON, Guy, « Le *Songe* de J. Du Bellay et le sens des recueils romains », dans *Le Songe à la Renaissance*, éd. par F. Charpentier, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1990, p. 169-178.

- DEMERSON, Guy, « Paradigmes épiques et collisions des genres », dans la *Revue de Littérature comparée, Avatars de l'Épique*, octobre-décembre 1990, n° 4, p. 445-456.
- DEMERSON, Guy, « Remy Belleau et la naissance du monde », dans *La Naissance du monde et l'invention du poème. Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Yvonne Bellenger*, textes réunis et édités par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 1998.
- DEMONET-LAUNAY, Marie-Luce, *Les voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance*, Paris, Champion, 1992.
- DENIZOT, Véronique, « Argus et l'*ekphrasis* chez Ronsard : le bouclier de François de Guise », *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen-Âge et de la Renaissance*, éd. M. Gally et M. Jourde, Fontenay-aux-roses, E.N.S. éditions, 1999, p. 97-108.
- DENIZOT, Véronique, « *Comme un souci aux rayons du Soleil* ». *Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003.
- DEREMETZ, Alain, « *Fatum et fortuna* ou la métaphysique du récit virgilien », dans *L'imaginaire religieux greco-romain*, dirigé par J. Thomas, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1994, p. 151-166.
- DEREMETZ, Alain, *Le Miroir des Muses, Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995.
- DESROSIERS-BONIN, Diane, « *Le Songe de Scipion* et le commentaire de Macrobie à la Renaissance », *Le Songe à la Renaissance*, éd. par F. Charpentier, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1990.
- Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVI^e siècle* (dir. M. Simonin), Paris, Fayard et Librairie générale Française, 2001.
- Du Bellay, Actes du Colloque International d'Angers (1989)*, éd. par G. Cesbron, Angers, Presse universitaire d'Angers, 1990.
- Du Bellay et ses sonnets romains*, dir. par Y. Bellenger, Paris, Champion, 1994.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Celtes et Gaulois, Le Développement littéraire d'un mythe nationaliste*, Paris, Vrin, 1972.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Maniérisme*, PUF, coll. « littératures modernes », 1979.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Mythologies de l'Occident, Les bases religieuses de la culture occidentale*, Paris, Ellipse, 2007.
- DUPORT, Danièle, *Les Jardins qui sentent le sauvage. Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz, 2000.
- DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la Nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- DUROT, Éric, « François de Lorraine (1520-1563) : duc de Guise et nouveau Roi mage », *Histoire, économie & société*, 2008/3 27^e année.
- ECKHARDT, Alexandre, *Rémy Belleau, sa vie, sa « Bergerie »*. *Etude historique et critique*, Slatkine, 1969 [Budapest, 1917].
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, trad. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

EICHEL-LOJKINE, Patricia, « Quand le poète-*fictor* devient *pictor*... Lecture de l'ode II, 28 de Ronsard : Des peintures contenues dedans un tableau (fin 1549). », *BHR*, n° 53, 1991, p. 619-643.

ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

FANLO, Jean-Raymond, *Tracés, Ruptures. La composition instable des Tragiques*, Paris, Champion, 1990.

FANLO, Jean-Raymond, « “Admirables inconstances” : les plaisirs de l'inspiration dans les *Odes* de Ronsard », *Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2001, n° 45, p. 23-36.

FANLO, Jean-Raymond et TOURNON, André, *Formes du millénarisme en Europe à l'aube des temps modernes*, Actes du Colloque international de l'Association Renaissance, Humanisme, Réforme (Marseille, 10-12 septembre 1998), édités par, Paris, Champion, 2001.

FANLO, Jean-Raymond, « Une nouvelle définition de la poésie dans la polémique de Ronsard contre les calvinistes », dans *Genres et querelles littéraires*, textes réunis par P. Servet et M. H. Servet, Cahiers du GADGES n° 9, Université J. Moulin Lyon 3, Genève, Droz, 2011, p. 18.

FASANO, Giancarlo, « La déconstruction du matériau épique dans la poésie de Pierre de Ronsard », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996.

FENOALTEA, Doranne, « La ‘ruynée frabrique des langues...’ La métaphore architecturale dans la *Défense et illustration* », dans *Du Bellay, Actes du Colloque International d'Angers (1989)*, éd. par G. Cesbron, Angers, Presse universitaire d'Angers, 1990.

FENOALTEA, Doranne, *Du Palais au jardin. L'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

FERNANDEZ, Hélène, « Une paix suspecte. La célébration littéraire de la paix du Cateau-Cambrésis », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 1997.

FESTUGIERE, André-Jean, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t.1, Paris, les Belles Lettres, 1981, [1^{ère} édition 1942].

Fêtes de la Renaissance, 3 volumes, Journées internationales de Royaumont de 1955 et 1957, Etudes réunies par J. Jacquot, CNRS, 1956, 1957, 1975.

FONTAINE, Marie-Madeleine, « Jean Martin traducteur », dans *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, 1988, p. 109-122.

FONTAINE, Marie-Madeleine, « Le Système des *Antiquités* de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets », dans *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, éd. Y. Bellenger, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 67-81.

FONTAINE, Marie-Madeleine, « Les Guises et les bergers », *Ethiques et formes littéraires à la Renaissance*, Journée d'études organisée par le CESR le 19 avril 2002, actes réunis par B. Meniel, Paris, Champion, 2006.

FORD, Philip, « La Fonction de l'*ekphrasis* chez Ronsard », *Ronsard en son IV^e centenaire*, Genève, Droz, 1988-1989, t.2, p. 81-89.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel, *Il faut défendre la société*, Paris, Gallimard-Seuil, 1997.

- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits* (1984), T. IV, « Des espaces autres », Paris, Gallimard, NRF, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre, *La Figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.
- FRAPPIER, Jean, « L'inspiration biblique et théologique de Ronsard dans l'*Hymne de la Justice* », *Histoire, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p. 261-273.
- FRYE, Northrop, *Le Grand Code, La Bible et la littérature*, Préface de T. Todorov, traduit de l'anglais par C. Malamoud, Paris, Seuil, 1984 [éd. originale 1981].
- FUMAROLI, Marc, *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002 [1^{ère} éd. 1980].
- FUMAROLI, Marc, *L'Ecole du silence, Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, collection « Champs arts », 1998.
- FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1998.
- GADOFFRE, Gilbert, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1978.
- GADOFFRE, Gilbert, « Le cosmos et l'imaginaire chez Ronsard », dans *Ronsard et l'imaginaire*, dir. par R. Aulotte, Florence, Studi di Letteratura Francesese XII, 1986, p. 53-74.
- GADOFFRE, Gilbert, *La Révolution culturelle dans la France des humanistes. Guillaume Budé et François I^{er}*, Genève, Droz, 1997.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », Genève, Droz, 1994.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, « L'Atelier de la Renaissance », 1995.
- GENDRE, André, *L'Esthétique de Ronsard*, Paris, SEDES, 1997
- GENNAÏ, Aldo, *L'Idéal du repos dans la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Garnier, 2011.
- GEORGEL, Pierre et LECOQ, Anne-Marie, *La Peinture dans la peinture*, Paris, A. Biro, 1987.
- GIAVARINI, Laurence, *La distanciation pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Vrin, 2010.
- GIESEY Ralph, *Cérémonial et puissance souveraine, France, XV^e-XVII^e siècles*, traduit par Jeannie Carlier, Paris, Armand Colin, 1987.
- GOMBRICH, Ernst H., « Architecture et rhétorique dans le palais du Té de Giulio Romano », dans *Gombrich : l'essentiel. Ecrits sur l'art et la culture*, textes choisis et présentés par R. Wooldfield, Phaidon, Paris, 200, p. 401-410.
- GOMBRICH, Ernst H., « Renaissance and golden age », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 24, 1961.
- GOMBRICH, Ernst H., *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon 1972.
- GORDON, Alexander, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970.

- GORRIS CAMON, Rosanna, « Diane de Guindaye, Pentasilée et les autres, ou les Diane de Jacques Gohory », *Le Mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, Actes du colloque E.N.S. Bd Jourdan, 29-31 mai 2001, réunis par Jean-Raymond Fanlo et Marie-Dominique Legrand, *Cahiers d'Aubigné*, Niort, Diffusion Librairie Honoré Champion, 2002.
- GORRIS CAMOS, Rosanna, « Dans le labyrinthe de Gohory, lecteur et traducteur de Machiavel », *Laboratoire italien* [ENS Editions, En ligne sur Revue.org], 8 | 2008.
- GRAHAM, Victor E., « Gabriel Syméoni et le rêve impérial des rois de France », *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance. Actes du Congrès Marguerite de Savoie*, éd. L. Terreaux, Paris, Champion, 1978, p. 299-209.
- GRAZIANI, Françoise, « De l'épopée chevaleresque à l'épopée de paix : contaminations et renouvellement du genre de l'Arioste à Marino », dans *Avatars de l'épique, Revue de Littérature Comparée*, oct-déc. 1996, n° 4, p. 475-486.
- GREINER, Frank, et TERNAUX, Jean-Claude (éd.), *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Paris, Champion, 2002.
- GUENEE, Bernard et LEHOUX, Françoise, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éditions du CNRS, 1968.
- GUERRERO, Gustavo, *Poétique et Poésie Lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, traduit de l'espagnol par A. J. Stéphan et l'auteur, Paris, Seuil, « Poétique », 2000.
- GUILLAUME, Jean, « Le jardin mis en ordre. Jardin et château en France du XV^e au XVII^e », dans *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Actes du colloque de 1992, dir. Jean Guillaume, Paris, Picard, 1999.
- GUILLAUME, Jean, « La galerie : place et fonction », *Revue de l'art*, n° 102, 1994.
- GUISARD, Phillippe, « La Lyre italienne, la pyramide égyptienne et les espaces grecs dans le *Carmen III*, 30 d'Horace », dans *Architectures, littératures et espaces*, actes du colloque international de Paris – Société Française des Architectes (15-17 janvier 2004), études réunies par P. Hyppolite, Limoges, PULIM, 2006, p. 181-206.
- HADOT, Pierre, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris, Gallimard, « NRF essais », 2004.
- HALEVY, Olivier, *La vie d'une forme: l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, thèse soutenue à l'université Stendhal Grenoble 3 sous la direction de F. Goyet, 2003.
- HALLYN, Fernand, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987.
- HALLYN, Fernand, « Le Songe de Du Bellay : de l'onirique à l'ironique ». *Du Bellay : actes du colloque international d'Angers du 26 au 19 mai 1989*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 301-311.
- HALLYN, Fernand, *Le sens des formes, Etudes sur la Renaissance*, Romanica Gandensia, Genève, Droz, 1994.
- HAMON Philippe, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HARAN Alexandre, *Le Lys et le Globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

- HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.
- Henri II et les arts*, Actes du colloque international Ecole du Louvre et musée national de la Renaissance-Ecouen, 25-27 septembre 1997, édités par J. Fritsch et H. Oursel, Paris, Ecole du Louvre, 2003
- HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Marcel Didier, 7 vol., 1925-1967.
- HULUBEI, Alice, *L'Eglogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938.
- HUPPERT, George, *L'idée de l'histoire parfaite*, traduit de l'américain par F. et P. Braudel, Paris, Flammarion, 1973.
- HUIZINGA, Jean, *L'Automne du Moyen Age*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002 [1^{ère} édition 1919].
- JEANNERET, Michel, « Les œuvres d'art dans la *Bergerie* de Belleau », *RHLF*, 1970, n° 1, p. 1-13.
- JEANNERET, Michel, *Perpetuum mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.
- Joachim Du Bellay. La Poétique des recueils romains*, actes de la journée d'étude du 14 octobre 1994, réunis par Simone Perrier, *Cahiers Textuel* n°14, Paris-Université Paris VII, 1994.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Langues et nations au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1991.
- JOUANNA Arlette, *La France du XVI^e siècle, 1483-1598*, Paris, PUF, 1996.
- JOUANNA Arlette, *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'Etat moderne, 1559-1661*, Paris, Fayard, 1989.
- JOUANNA Arlette, *Ordre social, mythes et hiérarchies dans la France du XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1977.
- JOUANNA, Arlette, *Le Pouvoir absolu, naissance de l'imaginaire politique de la royauté*, Paris, Gallimard, 2013.
- JOUANNA, Arlette, « Les Guises et le sang de France » dans *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Actes du Colloque tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994, Paris, Champion, 1997.
- JOUKOVSKY, Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1969, p. 597-599.
- JOUKOVSKY, Françoise, « La fondation d'un empire universel : Le Rosso et Ronsard », *L'imaginaire de la nation, Actes du colloque européen de Bordeaux* (1989), textes réunis par C. G. Dubois, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 241-252.
- JOUKOVSKY Pierre et Françoise, *A travers la Galerie François I^{er}*, Paris, Champion, 1992.
- JOUKOVSKY, Françoise, « Les « nobles fils des Dieux » dans les *Hymnes* de Ronsard », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 12/1-1994.
- JOUKOVSKY, Françoise, *Le Bel objet. Les Paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Champion, 1991.

JOURDE, Michel, « Ce que le père (Anchise) prédit au fils (Enée) : Prophétie paternelle et narration en France au XVI^e siècle » p. 119, in *NRRS*, 2003, N° 21/1 (« Dire le futur »), p. 107-120.

JUNG, Marc-René, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966.

KANTOROWICZ, Ernst, *Les Deux Corps du Roi*, éd. Gallimard, coll. Quarto, 2000.

KANTOROWICZ, Ernst, *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, Fayard, 2004.

KARAGIANNIS-MAZEAUD, Edith, « Images d'Achille dans la poésie de la Pléiade », dans *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, dir. par Jean Céard, Marie-Christine Gomez-Géraud, Michel Magnien, François Rouget, Genève, Librairie Droz, 2003, p. 218-231.

KERNODLE, George R., « Déroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Ed. CNRS, 1956.

KLEIN, Robert, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie, Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1989.

KRIS, Ernst, *Le Style rustique*, trad. par Christophe Jouanlanne, Paris, Macula, 2005.

KUSHNER, Eva, « Pontus de Tyard devant le pouvoir royal », dans *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance. Actes du Congrès Marguerite de Savoie*, éd. L. Terreaux, Paris, Champion, 1978.

KUSHNER, Eva, *Pontus de Tyard et son œuvre poétique*, Paris, Champion, 2001.

L'Éloge lyrique, dir. par A. Génétiot, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008.

L'imaginaire de la nation, 1792-1992, Actes du colloque européen de Bordeaux (1989), textes réunis par C. G. Dubois, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991.

La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle, éd. Hélène Baby et Josiane Rieu, Paris, Classiques Garnier, 2012.

La littérature française : dynamique et histoire I, éd. par J. Y. Tadié, Paris, Gallimard « Folio », 2007.

La Prophétie comme arme de guerre des pouvoirs, XV^e-XVII^e siècles, Etudes réunies et présentées par A. Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

LAJARTE, Philippe de (dir.), *Aspects de la poésie ronsardienne*, Actes de Colloque (Caen, 1985), préface de Daniel Ménager, Caen, 1989.

LARDELLIER, Pascal, « Monuments éphémères : les entrées royales », *Les cahiers de médiologie* 1/1999 (N° 7), p. 239-245.

LAUMONIER, Paul, *Ronsard poète lyrique*, Paris, Hachette, 1923 ; réimpr. Genève, Slatkine, 1972.

LAVOCAT, Françoise, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.

LAZARD, Madeleine (dir.), *Autour des « Hymnes » de Ronsard : études*, Paris, Champion, 1984.

LAZARD, Madeleine, « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e siècle », dans *Vérité et illusion au temps de la Renaissance*, dir. M. T Jones-Davies, Paris, Touzot, 1983, p. 27-39.

Le Doux aux XVI^e et XVII^e siècles. Ecriture, Esthétique, Politique, Spiritualité, Ed. Marie-Hélène Prat et Pierre Servet, Les Cahiers du GADGES n° 1, Genève, Droz, 2005.

Le Mécénat et l'influence des Guises, Actes du Colloque tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994, Etudes réunies par Y. Bellenger, Paris, Champion, 1997.

LE MERRER Monique, « Destin royal et monarchie universelle dans la *Franziade* », dans *Ronsard et la Grèce, 1585-1985*, Actes du colloque d'Athènes et de Delphes, Paris, Nizet, 1988.

Le Songe à la Renaissance, Actes du Colloque international de Cannes 1987, organisé par l'Association d'Etudes sur l'Humanisme, Etudes réunies par F. Charpentier, Université de Saint-Etienne, 1990.

Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle, dirigé par Y. Bellenger, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.

LECERCLE, François, « Le texte comme langue : cicéronianisme et pétrarquisme », *Littérature*, 1984, N° 55 p. 45-53.

LECERCLE, François, *La Chimère de Zeuxis. Portrait littéraire et portrait peint en Italie et en France à la Renaissance*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1987.

LECOINTE Jean, « La poésie parmi les arts au XVI^e siècle », dans *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, sous la direction de P. Galand-Hallyn et de F. Hallyn, Genève, Droz, 2001.

LECOINTE, Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

LECOQ, Anne-Marie, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

LECOQ, Anne-Marie, « Le jardin de la Sagesse de Bernard Palissy », dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, éd. M. Mosser et G. Teyssot, Paris, Flammarion, 1991, p. 65-76.

LECOQ, Anne-Marie, « QVIETI ET MVSIS HENRICI II. GALL. R. Sur la grotte de Meudon », parue dans *Le Loisir lettré à l'Age classique*, Essais réunis par M. Fumaroli, Ph.-J. Salazar et E. Bury, Genève, Droz, 1996, p. 93-117.

LEE, Rensselaer Wright, « *Ut pictura poesis* ». *Humanisme et Théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, trad. M. Brock, Paris, La littérature artistique, 1998 [1^{ère} éd. New York, 1967].

LEMERLE, Frédérique, « Jean Martin et le vocabulaire d'architecture », *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et d'Henri II*, éd. par M. M. Fontaine, Cahiers V. L. Saulnier 16, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1999 p. 113-127.

Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle, textes édités par Marie-France Wagner, Louise Frappier et Claire Latraverse, Paris, Champion, 2007.

Lieux de mémoire, T.II : *La Nation*, vol. 1, édition publiée sous la direction de P. Nora, Paris, Quarto Gallimard, 1997 [1987 pour la première édition]

L'offrande lyrique, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, Paris, Hermann, 2009.

- LOMBART, Nicolas, *Réinventer un "genre" : l'hymne dans la poésie française de la Renaissance (1500-1610)*, thèse de doctorat dirigée par François Roudaut, Université Paul-Valéry (Montpellier III), 2004.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne* (Paris, Editions de Minuit, 1979).
- MADINIER, Pauline, « Le sacrifice eucharistique dans la chapelle de la Bâtie d'Urfé », *Studiolo, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 6-2008, p. 17-33.
- MALLARME, Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1945
- MANENT, Pierre, « Les théoriciens de la monarchie : Bodin et Montesquieu », dans *Les Monarchies*, dir. par E. Leroy-Ladurie, Paris, PUF, 1986, p. 91-99.
- MARCELLO-NIZIA, Christiane, « Entre l'histoire et la poétique : le Songe politique », *Revue des Sciences humaines*, Tome LV, n° 183, juillet-septembre 1981, p. 39-53.
- MAREK, Heidi, « Narcisse et Salmacis. Le thème de l'unité et de la diversité dans les Douze fables de fleuves ou fontaines de Pontus de Tyard », dans *Sources et fontaines du Moyen Age à l'Age baroque*, Actes du colloque tenu à l'Université Paul-Valéry 28-30 novembre 1996, Paris, Champion, 1998, p. 285-299.
- MAREK, Heidi, *Le Mythe antique dans l'œuvre de Pontus de Tyard*, Paris, Champion, 2006, p. 257-315.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Célébration festive du double couronnement de Charles Quint à Bologne (22-24 février 1530), *La Fête au XVI^e siècle*, Actes du X^e colloque du Puy-en-Velay, Etudes réunies et présentées par Marie Viallon-Schoneveld, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Une princesse d'inspiration érasmiennne : Marguerite de France, duchesse de Berry, puis de Savoie » dans *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme : actes du Congrès Marguerite de Savoie*, éd. Louis Terreaux, Paris, Champion, 1978, p. 155-183.
- MARIN, Louis, « De l'*Utopia* de More à la *Scandza* de Cassiodore-Jordanès », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26^e année, N. 2, 1971. p. 306-327.
- MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
- MARIN, Louis, *De la Représentation*, recueil établi par D. Arasse *et. al.*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, « Hautes études », 1994.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Pour une poétique de l'épique : représentation et commémoration », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996, p. 389-405.
- MC GOWAN, Margaret, *Ideal Forms in the Age of Ronsard*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- MC GOWAN, Margaret, « Form and Themes in Henri II's Entry into Rouen », *Renaissance Drama 1*, 1968.
- MC GOWAN, Margaret, *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, Editions du CNRS, 1978.
- MEERHOFF, Kees, *Rhétorique et poétique en France au XVI^e siècle, Du Bellay, Ramus et les autres*, Leyde, 1986.

- MÉNAGER, Daniel, « Ronsard et le poème de circonstance », *Culture et Pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Paris, Champion, 1978.
- MÉNAGER, Daniel, *Ronsard : le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.
- MÉNAGER Daniel, « Ordre et variété dans les *Hymnes* mythologiques », dans *Cahiers Textuel*, 34 / 44, n° 1, F. Charpentier et S. Perrier éd., Paris VII, 1985, p. 101-112.
- MÉNAGER, Daniel, « Ronsard et la France héroïque », *L'imaginaire de la nation, Actes du colloque européen de Bordeaux (1989)*, textes réunis par C. G. Dubois, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 253-262.
- MÉNAGER, Daniel, « Les odes vendômoises et le temps », dans *Le Merveilleux et le Temps : deux grands thèmes ronsardiens*, *Revue des Amis de Ronsard*, 1997 p 71-86.
- MÉNAGER, Daniel, « Lyrisme et intimité dans les *Odes* de Ronsard », in *Lectures des Odes de Ronsard*, sous la direction de J. Goeury, P.U. de Rennes, 2001, p. 101-110.
- MÉNAGER, Daniel, « L'image de Michel de L'Hospital de la Pléiade à la Ligue », dans *De Michel de L'Hospital à l'Edit de Nantes, Politique et religion face aux Églises*, Ed. T. Wanegffelen, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2002.
- MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le détachement*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- MÉNIEL, Bruno, *Renaissance de l'épopée. La Poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.
- MIERNOWSKI, Jan, « La Poésie et la Peinture : les douze fables de fleuves ou fontaines de Pontus de Tyard », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, N°18, 1984, p. 12-22.
- MIERNOWSKI, Jan, *Signes dissimilaires. La quête des noms divins dans la poésie française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1997.
- MONGA, Luigi, *Le genre pastoral au XVI^e siècle, Sannazar et Belleau*, Paris, Editions Universitaires, 1974. Paris, 1974.
- MOREL, Philippe, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998.
- NOLHAC, Pierre de, *Ronsard et l'Humanisme*, Paris, Champion, rééd. 1966.
- ODDE, Laurent, « Les coulisses du pouvoir : châteaux, jardins et fêtes. Quelques aspects du mécénat (transgressif) de Catherine de Médicis », *Patronnes et Mécènes en France à la Renaissance*, PU de Saint Etienne, 2007, p.481-510.
- PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit par Claude Herbet et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1967.
- PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, traduction de l'anglais sous la direction de Guy Ballangé, Paris, éditions de Minuit, 1975.
- PANOFSKY Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984.
- PANOFSKY Dora et Erwin, *La Boîte de Pandore*, traduit par M. Sissung, Paris, Hazan, 1990.
- PANOFSKY, Dora et Erwin, *Etude iconographique de la galerie François I^{er} à Fontainebleau (1578)*, Brionne, Gérard Monfort, 1992.
- PANOFSKY, Erwin, *La Sculpture funéraire*, Paris, Flammarion, 1995.

Patronnes et mécènes en France à la Renaissance, études réunies et présentées par K. Wilson-Chevalier avec la collaboration d'E. Pascal, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

PETÉY-GIRARD, Bruno, *Le Sceptre et la plume : images du prince protecteur des Lettres de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010.

PIERRE, Benoist, « Le cardinal-conseiller Charles de Lorraine, le roi et sa cour au temps des premières guerres de Religion », dans *Parlement[s], Revue d'histoire politique* 2010/3 (n° HS 6), L'Harmattan, p. 14-28.

PINELLI, Antonio, *La Belle Manière : anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, trad. fr. B. Arnal, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

Poétiques de la Renaissance, Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle, sous la direction de P. Galand Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, 2001.

POLIZZI Gilles, « La toile de Pénélope : le *Songe* de Du Bellay comme anamorphose », in *Songes et songeurs (XIII-XVIII^e siècles)*, sous la direction de N. Dauvois et J.-Ph. Groperrin, Presses de l'Université de Laval, collections de la République des Lettres, 2003, p. 85-97.

POMMIER, Édouard, « L'artiste figure de la grâce à la Renaissance », *Littératures classiques* 2/ 2006 (N° 60), p. 229-240.

POT, Olivier, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, *L'imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002.

POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Ronsard et le roi de gloire », paru dans *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003.

PY, Albert, « L'éclair et ses reflets dans l'écriture de Ronsard », dans *Ronsard et l'imaginaire*, dir. par R. Aulotte, Florence, Studi di Letteratura Francesese XII, 1986, p. 159-182.

QUAINTON, Malcolm, *Ronsard's ordered Chaos. Visions of Flux and Stability in the Poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester University Press, 1980.

RAYMOND, Marcel, *La Poésie française et le maniérisme (1546-1610)*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1971.

REES, Agnès, *La poétique de la « vive représentation » et ses origines italiennes en France à la Renaissance (1547-1560)*, thèse de doctorat dirigée par J. Balsamo, Université de Reims, 2011.

RICCI, Maria Teresa, « La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione » *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 65, No. 2, 2003, p. 233-248.

RIEU, Josiane, « La *Bergerie* de Remy Belleau : une « fête » poétique à la gloire des Guises », dans *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris, Champion, 1997.

RIEU, Josiane, *L'Esthétique de Du Bellay*, Paris, SEDES, 1995.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

Ronsard en son IV^e centenaire, Actes du Colloque international Pierre de Ronsard organisé sous la présidence de Henri Weber (Paris-Tours, septembre 1985), publiés par Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Genève, Droz, 1988-1989, t. 1 *Ronsard hier et aujourd'hui* ; t. 2 *L'art de poésie*.

Ronsard et l'imaginaire, *Studi di Letteratura Francese*, XII, Florence, Olschki, 1986.

Ronsard et la Grèce, actes du colloque d'Athènes et de Delphes, 4-7 octobre 1985, éd. K. Christodoulou, Paris, Nizet, 1988.

ROSENTHAL, Olivia, *Donner à voir. Écritures de l'image dans les arts de poésie au XVI^e siècle*, Champion, 1998.

ROSENTHAL, Olivia (dir.), *A haute voix. Diction et prononciation au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 35-55.

ROUDAUT, François, « Les Guises et Du Bellay », dans *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Actes du colloque tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994, Paris, Champion, 1997.

ROUGET, François, « Entre l'éloge lyrique et la *Remonstrance* morale : *Le Panégyrique de la Renommée* de Ronsard (1579) », dans *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'A. Genetiot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009.

ROUGET, François, *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVI^e siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994.

ROUGET, François, « La poétique de Pontus de Tyard dans *les Vers liriques* (1555) et *les Nouvell'œuvres poetiques* (1573) : de la célébration lyrique aux adieux à la poésie », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 1997, N° 15/2, p. 277-299.

RUBY, Sigrid, « Diane de Poitiers : veuve et favorite », *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 381-399.

RUEL-ROBIN, Marianne, « Corps à corps : la querelle des danses et ses enjeux confessionnels (1550-1650), dans *De Michel de L'Hospital à l'Edit de Nantes. Politique et Religion face aux Eglises*, dir. par T. Wanegffelen, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2002, p. 115-131.

SAULNIER, Verdun-Louis, « L'entrée d'Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 1, Paris, éditions du CNRS, 1956, p. 31-59.

SAYHI-PERIGOT, Béatrice, « Ordre et désordre dans les théories politiques du XVI^e siècle : Seyssel, Machiavel, Pasquier » dans *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Actes du colloque de Nice, septembre 1993, organisé par l'association RHR, textes réunis et présentés par Gabriel-André Pérouse, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1996, p. 65-74.

SCHRENCK, Gilbert, « Histoire et mythologie dans les *Hymnes* (1555-1556) de Ronsard », *Ronsard et la Grèce (1585-1985)*, Actes du colloque d'Athènes et de Delphes (octobre 1985), Paris, Nizet, 1988, p. 35-52.

SCOTT, Virginia et STURM-MADDOX, Sara, *Performance, Poetry and Politics on the Queen's Day : Catherine de Médicis and Ronsard at Fontainebleau*, Studies in performance and early modern drama, 2007.

SIMONIN, Michel, « Ronsard à Bar-le-Duc : notes sur le texte primitif et la représentation des « Mascarades » (7 mai 1564) », *RHLF*, 1987, p. 99-109.

- SIMONIN, Michel, « Ronsard et la poétique des *Œuvres* », dans *Ronsard en son IV^e centenaire*, tome 1, Genève, Droz, 1989, p. 47-59.
- SIMONIN, Michel: « *Le Recueil des Triumpes et Magnificences (1564) : Ronsard, Adrien Memeteau et Girard du Haillan à Fontainebleau* », *Mélanges Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 411-426.
- SKENAZI, Cynthia, *Le Poète architecte en France : constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003.
- STRONG, Roy, *Les Fêtes de la Renaissance (1450-1650) : art et pouvoir*. Essai traduit de l'anglais par Bruno Cocquio, Arles, Solin, 1991.
- TOURNON, André, « De la sagesse des uns à la folie de l'autre (Ronsard, Béroalde de Verville) », *Littérature* n° 55, octobre 1984.
- TUCKER, George Hugo, *The Poet's Odyssey : Joachim Du Bellay and the « Antiquitez de Rome »*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- VEYNE, Paul, *La Société romaine*, Paris, Seuil, 2001.
- VIDEAU-DELIBES, Anne, *Les Tristes d'Ovide et l'Élégie romaine*, Paris, Klincksieck, 1991.
- VIGNES, Jean, « Deux études sur la structure des *Regrets* », dans *Du Bellay et ses sonnets romains*, Paris, Champion, 1994, p. 87-136.
- VIGNES, Jean, « Poésie et musique en France (XVI^e siècle) », *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Droz, 2001, p. 638-659.
- VIGNES, Jean, « Poésie et religion au XVI^e siècle en France » dans *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Droz, 2001, p. 257-285.
- VIGNES, Jean, « Le Poète et la guerre », *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager* (Jean Céard, Marie-Christine Gomez-Géraud, Michel Magnien, François Rouget (dir.)), Genève, Librairie Droz, 2003, p. 207-217.
- WALKER, Daniel P., « Le Chant Orphique de Marsile Ficin », dans *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1954.
- WANEGFFELEN, Thierry, *Catherine de Médicis. Le pouvoir au féminin*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2005.
- WARDROPPER, Ian, « Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVI^e siècle », *Revue de l'art*, n° 94, 1991, p. 27-44.
- WARNKE, Martin, *L'Artiste et la cour*, Paris, Éditions des sciences de l'Homme, 1989.
- WEBER, Henri, « Jean Bodin et le pouvoir royal », dans *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance. Actes du Congrès Marguerite de Savoie*, éd. L. Terreaux, Paris, Champion, 1978, p.373-389.
- WEBER, Henri, *La Création poétique en France au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1956.
- WIND, Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. P.-E. Dautzat, Paris, Gallimard, 1992.
- WINTROUB, Michael, « L'ordre du rituel et l'ordre des choses : l'entrée royale d'Henri II à Rouen » dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56e année, N. 2, 2001. p. 479-505.
- YARDENI, Myriam, *La conscience nationale en France pendant les guerres de religion (1559-1598)*, Paris, Louvain, Éditions Nauwelaerts, 1971.

YATES, Frances A., « Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1956,

YATES, Frances A., *Astrée. Le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, traduit de l'anglais par A. Huraut et J-Y. Pouilloux, Belin, 1989 [1^{ère} édition 1966].

YATES, Frances A., « Poésie et musique dans les « Magnificences » au mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581 », dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Colloques internationaux du CNRS (30 juin - 4 juillet 1953), Paris, éditions du CNRS, 1954, p. 241-264.

YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire*, trad. Fr. Daniel Arasse, Gallimard, 1975 (éd. originale 1966).

YATES, Frances A., *Les Académies en France au XVI^e siècle*, trad. fr. T. Chaucheyras, Paris, P.U.F., 1996. [1^{ère} édition 1947].

ZERNER, Henri, *Ecole de Fontainebleau : gravures*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1969.

ZERNER, Henri, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 2002.

ZUMTHOR, Paul, *Essais de poétique médiévale*, Seuil, 1972.