

Zeitschrift: Bulletin de la SHAG : revue annuelle de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève
Herausgeber: Société d'histoire et d'archéologie de Genève
Band: 38 (2008)

Artikel: "Helas, si tu me vois constant en inconstance" : la fortune d'un topos et d'un schéma métrique chez trois poètes huguenots du XVIe siècle
Autor: Stawarz-Luginbühl, Ruth
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002757>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« Helas, si tu me vois constant en inconstance » : la fortune d'un *topos* et d'un schéma métrique chez trois poètes huguenots du XVI^e siècle

par Ruth Stawarz-Luginbühl

L'intérêt le plus immédiat de la base « Calliope Chrestienne » réside à n'en pas douter dans son exploitation littéraire. Les informations récoltées permettent notamment des recherches sur les *incipits*, les noms propres, les genres poétiques ainsi que sur une multitude de notions-clefs : les pistes à explorer sont d'ordre tout à la fois poétique et thématique. Les limites de la base coïncident avec sa mission, qui visait à recueillir des données précises selon un certain nombre de critères prédéfinis et non pas à reproduire des textes *in extenso* ; la recherche « plein texte » n'est dès lors pas possible, contrairement à certains projets qui allient – à l'instar de CAMENA¹ – le principe de la numérisation avec celui de la base de données.

L'un des points forts de « Calliope chrestienne » est en revanche à chercher dans la description métrique dont chaque pièce a fait l'objet : nombre de syllabes, nombre de strophes, disposition des rimes, alternance des rimes masculines et féminines, présence d'indications musicales. Or, la charpente rythmique d'une pièce se révèle souvent un indice précieux dans l'identification de la source utilisée par un poète, indice qui aura d'autant plus de pertinence, évidemment, que la forme en question est plus rare. La base permet ainsi d'établir des liens non seulement au sein même de la production huguenote – par exemple avec les recueils majeurs que sont

¹ Il s'agit d'un vaste projet de numérisation d'ouvrages néolatins du XVI^e siècle, essentiellement d'auteurs allemands : <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahtdocs/camena.html>

le *Psautier* et le *Chansonnier*² – mais encore, par recoupement, avec des pièces issues de la poésie profane contemporaine.

La reprise exacte des paramètres rythmiques d'un poème donné, surtout lorsqu'elle est ouvertement revendiquée par un auteur, est toujours porteuse sinon d'une critique, du moins d'une distance qui se veut génératrice d'un sens renouvelé. Dans le domaine de la poésie religieuse, l'identité structurelle couplée à l'indication explicite du timbre (*sur le chant de*) ne fait ainsi qu'accuser le fossé moral et spirituel qui, aux yeux de l'imitateur, est censé séparer et opposer deux esthétiques antagonistes, en l'occurrence celle des calvinistes d'un côté et celle de la poésie profane et/ou populaire, de l'autre. Aussi ce procédé a-t-il été abondamment illustré par les auteurs de chansons spirituelles réformées, comme l'a récemment montré Anne Ullberg³. Le *contrafactum* ou « parodie pieuse », dont notre base donne de nombreux exemples, s'inscrit ainsi dans la vaste offensive que le calvinisme a cru bon de mener contre la dissolution des mœurs et la « paganisation » de la culture.

Le parcours que nous proposons permet d'illustrer, à travers l'analyse comparée de cinq poèmes – deux d'origine profane, trois d'origine huguenote –, le caractère varié et parfois inattendu de cette production « parodique » : nous tenterons ainsi de retracer la fortune qu'un certain type de sizain – *abacbc* – a connue auprès de trois poètes de confession réformée dans la seconde moitié du siècle : André de Rivaudeau (1566), Simon Goulart (1574) ainsi qu'un auteur anonyme dont la pièce fut publiée dans la première édition de la *Muse chrestienne* de Pierre Poupo (1585).

La singularité de ce sizain réside dans sa proximité avec la *terza rima* (*aba bcb cdc...*), avec laquelle il a parfois été confondu et dont il constitue une forme d'imitation. Philippe Martinon a relevé la rareté de cette configuration en précisant :

Baïf, qui a employé quatre fois cette dernière forme, en alexandrins, dans l'Amour de Francine, l'a disposée en tercets,

² Le dépouillement du *Chansonnier huguenot* a été réalisé sur l'exemplaire de la BPU de Neuchâtel, malheureusement incomplet (*Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu*, Genève, Pour la veuve de Jean Durant, 1596).

³ Dans sa thèse *Au Chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée (1533-1678)*, Uppsala Universiteit, 2008.

*avec l'intention évidente d'imiter ou de remplacer les rimes tiercées ; mais on l'a rarement suivi, et seulement en décasyllabes. C'est ce qu'a fait notamment Desportes, qui même a cru devoir intituler sa pièce Rymes tierces ; mais des tercets, ou plutôt des sixains disposés en tercets, ne font pas des rimes tierces*⁴.

Les poètes du seizième siècle ayant utilisé ce sizain semblent en effet avoir été rares : Martinon cite encore, outre Rivaudeau, André Mage de Fiefmelin, Jean Le Houx – et Estienne de La Boétie.

Notre enquête part de l'une des « Complaintes » composées par le huguenot poitevin André de Rivaudeau et publiées en 1566 chez Nicolas Logerois à Poitiers, dans un recueil qui contient également son œuvre la plus connue, la tragédie *Aman*⁵. L'intitulé complet de la pièce se présente de la manière suivante : « *Complainte cinquième, ou, Chanson d'un désespéré en sa poursuite et rassuré en Dieu. Sur le chant. Si j'ay perdu tant de vers* »⁶. Il s'agit de trente sizains de décasyllabes qui obéissent au schéma *fmffmf*. Alors que la disposition typographique marque clairement la limite des strophes grâce à un espace, elle continue toutefois d'indiquer la subdivision en tercets grâce à un retrait qui met en évidence le quatrième vers.

Si le titre « *Chanson d'un désespéré* » renvoie de prime abord à un lieu commun utilisé notamment par Joachim du Bellay – mais il s'agit d'une fausse piste⁷ –, sa source métrique se trouve et ce, de manière inattendue, chez La Boétie : c'est lui, en effet, qui a composé une « Chanson » commençant par les mots « *Si j'ay perdu tant de vers sur ma lyre* ». Cette identification, qui ne semble pas

⁴ Philippe MARTINON, *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, 1989, p. 211, n. 1.

⁵ Ce recueil ne fait pas partie du corpus de la base, consacrée en priorité à des textes publiés et/ou composés en Suisse.

⁶ *Les Œuvres d'André de Rivaudeau gentilhomme du Bas Poitou. Aman. Tragedie sainte... Outre deux Liures du mesme auther, Le premier, Contenant les Complaintes, Le second, Les Diuerses Poësies...*, Poitiers, Nicolas Logeroy, 1566, ff. S3r-T2v (Arsenal).

⁷ L'orientation résolument amoureuse de la « Complainte » de Rivaudeau est absente aussi bien des deux pièces de Du Bellay relevant de la topique du « désespéré » (« Le chant du desespéré » de 1549 et la « Complainte du desespéré » de 1552) que de deux autres pièces similaires dues respectivement à Jacques Peletier et à Olivier de Magny : leur réflexion tourne autour d'une mélancolie d'ordre existentiel.

avoir été signalée jusque-là⁸, soulève un problème de chronologie évident puisque les *Vers François de feu Estienne de la Boétie*, dont les quinze sizains de la « Chanson », ne furent édités par Montaigne qu'en 1571⁹. Mais alors que l'*incipit* cité par Rivaudeau et la structure métrique, parfaitement identique, ne laissent aucune place au doute et que, par ailleurs, les éditeurs de La Boétie ne citent pas de source antérieure à sa « Chanson » ni d'autre intermédiaire possible entre les deux poètes¹⁰ –, ces faits tendraient à prouver que certaines pièces versifiées du conseiller au Parlement de Bordeaux – comme du reste le *Discours de la servitude volontaire* – circulaient déjà sous forme manuscrite bien avant leur impression¹¹.

⁸ Voir notamment la thèse de Th. BOUYER, *Les Deux Livres de poésies d'André de Rivaudeau, poète poitevin (1540-1580 ?)*. « Poésie et réforme », Doctorat 3^e cycle, Université de Nantes, 1981, pp. 125-135; et l'article plus récent de Mariangela MIOTTI, « André de Rivaudeau : théâtre et poésie pour la cour de Jeanne d'Albret », in *Jeanne d'Albret et sa cour*, actes réunis par E. Berriot-Salvadore et al., Paris, Champion, 2004, pp. 334-335.

⁹ Réédition 1572 chez Frédéric Morel, à Paris (ff. 12 r^o - 13 r^o).

¹⁰ Voir notamment Josef FLORACK, *Untersuchungen zu den französischen Dichtungen und Übersetzungen Etienne de la Boéties*, Inauguraldissertation, Cologne, 1972, p. 191. Quant à savoir si la « Chanson » de La Boétie a été mise en musique, rien ne permet de l'affirmer, même si l'intitulé de Rivaudeau pourrait constituer un indice allant dans ce sens. La base musicale *Ricercar* (CESR, Tours) ne contient aucune chanson de ce nom.

¹¹ Comme le pensent du reste nombre de spécialistes; voir p. ex. Françoise CHARPENTIER, « Les poésies françaises d'Étienne de La Boétie », *Étienne de La Boétie. Sage révolutionnaire et poète périgourdin*, textes réunis par M. Tetel, Paris, Champion, 2004, p. 105. La question de savoir comment Rivaudeau a pu avoir connaissance de ces vers demeure bien sûr ouverte. Cela dit, il est possible de risquer un début de réponse: l'un des chaînons possibles entre Rivaudeau et La Boétie/Montaigne est en effet la grande famille navarraise des Gramont. Rappelons que les vingt-neuf sonnets que Montaigne insère en 1580 dans *Essais* I, 28 avant de les supprimer huit ans plus tard, sont dédiés à « Madame de Grammont contesse de Guissen ». Or, celle qui était surnommée la *belle Corisande* (et qui deviendra la maîtresse de Henri de Navarre) avait épousé en 1567 Philibert, comte de Gramont, lui-même fils d'Antoine I et d'Hélène de Clermont. Antoine s'était converti au protestantisme vers 1560; il fut l'un des grands chefs huguenots durant la première guerre de religion. Rivaudeau, de son côté, mentionne dans son recueil de 1566 une certaine « Madame de Grammont » à qui il avait fait recommander, par l'intermédiaire d'Antoinette de Soubise, *La Christiade* (1559), œuvre de son ami Albert Babinot. Il pourrait s'agir de la femme d'Antoine et donc de la belle-mère de la dédicataire des *Vingt-neuf sonnets*. Ces contacts eurent lieu, selon toute probabilité, vers le tournant de la décennie 1550/1560. Ajoutons que c'est vers cette même époque que La Boétie fit la connaissance de Cyprien de Poyferré, secrétaire de Jeanne d'Albret, et dont la famille appartenait à la clientèle des Gramont. C'est lui qui, après 1571, envoya à Montaigne le manuscrit des 29 sonnets. C'est donc en fréquentant la haute noblesse huguenote du Sud-Ouest et notamment l'entourage des Gramont que Rivaudeau a pu découvrir, sans doute déjà vers la fin des années 1550, les poésies de La Boétie (*DBF*, XVI, p. 918; Raymond RITTER, « Un ami de Montaigne: Philibert de Gramont (1552-1580) », in *Mémorial du 1^{er} congrès*

Encore qu'elle n'ait pas pu nous livrer la source directe de Rivaudeau, la recherche dans « Calliope chrestienne » s'est néanmoins révélée fructueuse. Une seule pièce répond très précisément au schéma métrique utilisé par La Boétie et par Rivaudeau : il s'agit de la « *Complainte de l'ame fidele à l'encontre d'elle mesme* » issue de la plume d'un auteur anonyme et reproduite en 1585 dans la première édition de la *Muse chrestienne* de Pierre Poupo¹². À noter que l'auteur – ou le compositeur – a choisi de présenter les dix strophes non plus sous forme de « faux » tercets, mais bien sous la forme de sizains, détail sur lequel nous aurons à revenir.

La même remarque vaut pour l'une des treize « Odes » de Simon Goulart éditées en 1574 par Philippe de Pas dans le recueil *Poemes chrestiens de B. de Montmeja, et autres divers auteurs*¹³, qui fait lui aussi partie du corpus de la base « Calliope chrestienne ». Si la pièce du Senlisien respecte encore une fois la structure si particulière du sizain *abacbc (fmffmf)* – elle en compte huit –, l'abandon du décasyllabe au profit de l'alexandrin nous oriente d'emblée du côté de Baïf.

L'analyse comparée des trois pièces huguenotes avec leurs modèles avérés ou hypothétiques révèle des liens subtils et complexes, des métamorphoses parfois imprévues. Leur fil conducteur se trouve dans l'idée d'une *inconstance* douloureuse de la vie, thème, on le sait, promis à un bel avenir grâce notamment aux *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* d'Antoine de La Roche-Chandieu. Ce qui motive la plainte du poète, c'est ici tantôt l'inconstance de l'être aimé, tantôt l'inconstance de celui qui oscille entre deux lois contraires, amour et raison, chair et esprit.

international des Études montaignistes, Bordeaux, Taffard, 1964, pp. 136-145).

¹² *La Muse chrestienne de Pierre Poupo*, [Genève], Jeremie des Planches, 1585, pp. 79-81 (Ars. RES 8-BL-10190). Voir l'avertissement, p. 74 : « L'Imprimeur aux Lecteurs. Ayant recouvré quelques saintes poesies de divers auteurs, je les ai ajoustees à la fin de ce livret, pour vostre contentement. Lisez donc, et profitez en la crainte de Dieu ». Cette pièce ne figurera plus dans la seconde édition, celle de 1590-1592 (voir édition moderne d'Anne MANTERO, Paris, STFM, 1997, p. LIII).

¹³ « Ode IX. » (*Si je suis (o mon Dieu) constant en inconstance*), de la section « Imitations chrestiennes de S. G. S. », *Poemes chrestiens de B. de Montmeja, et autres divers auteurs. Recueillis et nouvellement mis en lumiere. Par Philippes de Pas*, s.l., s.n., 1574, f. H4 r° (BGE).

L'inconstance amoureuse forme le point de départ de la « Chanson » de La Boétie, long réquisitoire contre une amante infidèle, dont la composition daterait d'avant son mariage (1554) :

« *Si j'ay perdu tant de vers sur ma lyre,
O inconstante, à bien dire de toy,
Or j'en veux faire autant pour m'en desdire.
Ceux qui liront ton infame inconstance,
Et les reflots de ta perjure foy,
En t'outrageant m'en feront la vengeance.* » (vv. 1-6)

La vengeance consistera en une mise à mort poétique : « Par moy estoient ces roses amassees/[...] /Et or par moy te seront effacees ». L'exercice de *vituperatio* qui occupe l'essentiel de la pièce se termine cependant par un constat d'échec : la violence de la charge s'avère non seulement inefficace mais en fin de compte autodestructrice. Il n'entrevoit son salut que dans l'oubli définitif de celle qui l'a trahi.

Le *topos* de l'inconstance forme encore la trame de l'une des quatre pièces de Baïf composées en sizains *abacbc*, une des chansons du *Troisième Livre de l'Amour de Francine* (1555)¹⁴ : « *Helas, si tu me vois constant en inconstance* ». En des termes qui rappellent le début de la pièce de La Boétie¹⁵ (voir ci-dessous), Baïf opère pourtant un renversement complet des rôles en investissant le *je*, et non plus le *tu*, d'un tempérament « volage ». Mais cette variabilité n'affecte paradoxalement en rien la « foy » jurée à l'être aimé. Tel est du moins le retournement final de la pièce : ballotté par le

¹⁴ Composée de trois sizains seulement, la pièce est écrite en alexandrins et en rimes exclusivement féminines; autre particularité, la rime a (-ance) et la rime b (-age) se retrouvent dans le second sizain : *abacbc – dadbab – efefgf* (chanson « XIII » du *Troisième Livre*, in J.-A. de BAÏF, *Les Amours de Francine. II – Chansons*, éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 1967, p. 40). Les trois autres pièces sont les suivantes : IV, 1 ; IV, 2 et IV, 4. Les récents éditeurs des *Amours* de Baïf proposent une analyse métrique différente en rangeant la pièce dans la catégorie des tercets (*Œuvres complètes II — Œuvres en rime. Deuxième partie*, éd. critique par J. Vignes, V. Denizot, A. Gendre et P. Bonniffet, Paris, Champion, 2010, vol. 2, p. 1088).

¹⁵ Voir les rimes *inconstance-m'avance* (Baïf), *inconstance-vengeance* (La Boétie); le terme *flot* chez Baïf *vs.* *reflots* chez La Boétie. L'antériorité de Baïf ou de La Boétie dans l'« invention » de notre sizain est une question qui peut se discuter. On sait que Baïf fit la connaissance de La Boétie au moment où il composait les *Amours de Méline*, soit au début des années 1550. C'est de cette période également que daterait la « Chanson » de La Boétie (cf. CHARPENTIER, « Les poésies françaises »).

« feu chaud de l'amour », impuissant à redresser le « timon » de la raison, le *je* s'avoue « tout par tout variable, /Sinon en ton amour à faire quelque faute ». Comble de l'ironie, *variable* finit ainsi par rimer avec *immuable*, ultime mot de la chanson.

Face à ces variations sur l'inconstance de l'amour profane, les transpositions « chrétiennes » ne se distinguent pas, du moins à première vue, par une quelconque unité de ton. On aura noté que la dimension potentiellement parodique n'est présente, de manière explicite, que chez Rivaudeau puisqu'il est le seul à mentionner, à l'image de ce que font les auteurs de chansons spirituelles, le timbre de la chanson-source. Mais le Poitevin, dont l'identité confessionnelle n'est pourtant plus sujette à discussion depuis que J. Pineaux lui a attribué la *Remonstrance à la royne*, pamphlet farouchement anti-ronsardien et anti-papiste publié en 1563, est un poète atypique, rongé par l'admiration et l'envie que lui inspirent les poètes de la Pléiade. À l'instar des autres « Complaintes » d'inspiration ovidienne, la « Chanson d'un desespéré » illustre parfaitement l'ambiguïté foncière de son esthétique. Car loin de donner une relecture calviniste de la passion strictement profane qui anime le *je* de La Boétie, Rivaudeau propose une élégie ayant pour sujet un amour apparemment légitime mais d'avance voué à l'échec : la belle est en effet issue d'un « lieu où je ne puis pretendre » ; « Mon vueil est saint, mais impossible au reste ». Cruellement tiraillé entre amour et raison – toute la seconde moitié de la pièce est consacrée à ce désespérant balancement –, le *je* finit par implorer le secours de Dieu ; mais l'amour et la crainte dus au Créateur ne semblent pas radicalement incompatibles avec l'amour dévorant d'une créature qui réunit en elle les plus hautes qualités humaines. Si le lien thématique avec La Boétie paraît donc plutôt ténu – exception faite de quelques images convenues (la mer, combat amour *vs.* raison), les seules traces laissées par le modèle se débusquent dans les rimes –, Rivaudeau rejoint ce dernier dans l'expression élégiaque et franche d'une passion malheureuse. Aussi la limite entre amour profane et amour chrétien est-elle des plus fragile, comme l'avait déjà observé J. Pineaux¹⁶ : seuls le postulat de la légitimité amoureuse ainsi que

¹⁶ Jacques PINEAUX, « De Ronsard à Ovide : un humaniste protestant devant la poésie de l'amour », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, 128 (1982), pp. 477-492 : « Poésie d'amour sans doute, mais de son point de vue, Rivaudeau chantant uniquement l'amour légitime, poésie chrétienne [...] ».

l'évocation intermittente de Dieu confèrent à la pièce un vernis de spiritualité chrétienne, impuissante toutefois à guérir le *je* de la blessure si vive que lui inflige l'absence de l'être aimé :

« *Dont vient cela que je veux sa presence,
Je la veux voir, je la veux embrasser,
Et je crain moins la mort que son absence ?* » (vv. 115-117)

Aussi l'annonce faite dans le titre : « rassuré en Dieu » semble-t-elle avant tout destinée à donner une intonation typiquement protestante à ce qui se présente de prime abord comme une entreprise de nature plus frivole (« désespéré en sa *poursuite* »¹⁷). Mais loin d'être suivi d'un effet quelconque, cette promesse reste toujours à venir lorsque le trentième et dernier sizain vient faire le constat de l'impuissance radicale du *je* à « cest amour distraire ». Le dénouement est donc significativement projeté dans le futur : « *Lors cessera ma passion cruelle* » (v. 180).

Rien de tel chez l'auteur de la « *Complainte de l'ame fidele à l'encontre d'elle mesme* », qui est pour l'essentiel le récit de la guérison spirituelle d'une âme naguère « adonn[ée] à tout vice ». Éliminant toute référence amoureuse de manière d'autant plus ostensible qu'il emprunte l'agencement syntaxique du premier couplet au début du sonnet inaugural des *Amours* de Ronsard (*Qui voudra voir une ame mipartie – Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte*)¹⁸, il épure son propos en l'élevant vers les sphères abstraites du combat entre la chair et l'esprit. L'inconstance est donc ici celle de l'« ame mipartie, / S'entrechoquant par contraires desirs » : « La chair en bas, l'esprit en haut me tire, / [...] / Le bien je veux et le mal tout ensemble ». Références platoniciennes et pauliniennes s'imbriquent pour porter une condamnation sans appel sur la « chair, piperesse sirene » et pour saluer l'action providentielle de la « grace divine » qui a su aider le Bien à « recouvr[er] place » en créant les conditions d'une paix paradoxale, à la faveur de laquelle l'âme, bien que désormais libérée de ses passions, continue de combattre son ennemie.

¹⁷ Le terme est utilisé dès le xv^e siècle dans un contexte érotique (cf. *TLF*, *DHLF*).

¹⁸ « *Qui voudra voir une ame mipartie, / [...] / Qui voudra voir dans un homme deux hommes, / Me viene voir fasché de mes plaisirs* ». Cf. Ronsard (*Amours*, sonnet 1) : « *Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte, / [...] / Qui voudra voir une jeunesse pronte, / [...] / Me viene voir : il verra ma douleur, / [...]* ».

La critique porte non seulement, par le biais de l'*incipit*, sur la poésie amoureuse de la Pléiade mais encore sur celui qui se révèle son principal modèle: Rivaudeau. Alors que l'examen des rimes montre des convergences qui ne sauraient être dues au hasard et qu'une image au moins est empruntée à la « Complainte cinquiesme »¹⁹, force est de constater que l'auteur s'en prend aussi, implicitement, à la tiédeur compromettante d'un coreligionnaire qui, parce qu'il n'a pas su s'affranchir des pièges de l'amour charnel, a continué de le célébrer au lieu de le vilipender :

« *Car estre serf des passions bouillantes,
A mon advis ce n'est pas liberté,
C'est liberté de les faire servantes.* » (vv. 49-51)

La résolution du clivage initial de l'âme, si elle n'a pas mis fin à la lutte sans merci menée contre les forces meurtrières de la chair, aura, au moins, mis fin à toute forme de complaisance morale et esthétique. Converti « *par la grace divine* » au bien, fermement établi sur de nouvelles bases, le *je* ne chancelle plus, encore qu'il souffre. Et cette constance retrouvée est sans doute l'une des marques essentielles du sujet huguenot.

Ce constat s'impose également pour l'« Ode IX » des *Imitations chrestiennes* de Simon Goulart. L'emploi de l'alexandrin nous oriente, disions-nous, vers Baïf, et la comparaison avec la chanson que nous avons déjà brièvement évoquée permet d'étayer cette filiation. La dette que Goulart a contractée vis-à-vis de son modèle apparaît de manière éclatante dans la première strophe :

« *Helas, si tu me vois constant en inconstance
Et changer de propos et muer de visage,
Comme le flot d'amour me reculle ou m'avance ;
Helas, si tu me vois varier d'heure en heure,
De moment en moment entre raison et rage,
Sans qu'un rien en un point un mesme je demeure :* »
(BAÏF, *Les Amours de Francine III*, XIII)

¹⁹ « Or d'un costé et d'autre je chancelle./Comme un yvrogne, [...] » (« Complainte de l'ame fidele », v. 13 s.). Comparer avec ce passage de Rivaudeau : « Ainsi douteux ça et là je balance./ Et ne voy point en quel lieu je dooy cheoir, [...] » (« Complainte cinquiesme », v. 91 s.).

*« Si je suis (o mon Dieu) constant en inconstance,
Inconstante pourtant ta constance n'est pas.
Si comme un flot de mer je recule et m'avance;
Ta ferme fermeté previndra de bonne heure
O Seigneur mon alleure, et rangeras mes pas
En tes sentes afin que vivant je ne meure. »*

(GOULART, « Ode IX », *Imitations chrestiennes*)

Des trois pièces huguenotes, l'« Ode » de Goulart est la seule à opérer – et ce, avec un incontestable bonheur –, une transposition cohérente de l'amour profane vers l'amour divin. Ici encore, le poète nous propose le récit d'une conversion, soit d'une purification de l'être tout entier, successivement arraché de son enfer intérieur et « plong[é]/Au vin délicieux [du] palais sacré » de Dieu. Mais contrairement à ce qui se passera dans la « Complainte » anonyme de 1585, le ton est et demeure résolument sensuel : au lieu de livrer bataille aux passions charnelles, le *je* brûle surtout de s'élever amoureuxment vers Dieu, de « voir [s]on visage », quête qui n'est pas incompatible avec un pieux éblouissement ressenti face à la beauté de la Création :

*« Je veux voir d'un saint œil tes creatures belles,
En tes voyes marcher, mes mains lever aux cieus,
Ouir ta douce voix : tes bontez perennelles
A jamais publier : tout le corps, toute l'ame,
Et mon tout est à toy : [...]*

*Purifie mes yeux, et me fay voir ta face :
C'est assez tracassé, fay moy voler plus haut :
Empoigne mes deux mains, et fay que je t'embrasse.
De ta bouche la voix entre dans mes oreilles :
Ma langue sans cesser parle à toy comme il faut :
Et mon ame en tes cieus contemple tes merveilles. »* (vv. 25-36)

L'inconstance initiale du *je* – autre point commun avec Baïf – s'efface progressivement sous l'action salvifique de la Grâce. L'inquiétude spirituelle, symbolisée par l'image du va-et-vient de la vague, se trouve ainsi peu à peu canalisée vers ce point d'ancrage unique qu'est Dieu. « Ton œil illumine ma veuë » (v. 85) et réoriente ainsi fermement le *je* vers la source inépuisable de son bonheur.

Le renversement, dont Dieu lui-même se porte garant, promet dès lors d'être définitif, toujours déjà acquis :

« *Tu habites dans moy, tu m'aimes et conois :*
Donques voudrois-tu bien me laisser à ceste heure ? » (vv. 83-85)

La réponse est de toute évidence négative. Et c'est bien dans la certitude de la grâce déjà agissante, capable de soustraire définitivement le *je* au gouffre de l'inconstance ou à tout le moins dans le pressentiment du salut à venir (Rivaudeau) que réside le dénominateur commun des trois poèmes d'inspiration calviniste. Ils s'opposent par là de manière plus ou moins affirmée aux modèles profanes, qui n'envisagent aucune issue positive à la souffrance du *je*, soit que l'inconstance fasse irrémédiablement partie intégrante de la condition amoureuse (Baïf), soit qu'elle ne puisse prendre fin que dans l'oubli volontaire de la femme infidèle (La Boétie)²⁰. Les variations constatées prouvent néanmoins que la poésie protestante ne forme en rien un bloc homogène : à partir d'une structure métrique identique, forcément porteuse de valeurs et de *topoi* liés à son contexte d'origine, la réponse va de la construction – que l'on aura tendance à qualifier de typiquement calviniste – d'une éthique et d'une esthétique ouvertement opposées à la poésie amoureuse de la Pléiade, à des concessions importantes faites à cette même poésie ; à égale distance de ces deux extrêmes se situe enfin la tentative réussie de Goulart de sublimer les désirs coupables de la chair dans le désir de jouir spirituellement, par l'intermédiaire de sens purifiés, de la plénitude de la Présence divine.

La consultation d'une base de données, si elle peut mettre au jour des liens insoupçonnés entre des poèmes issus d'époques et d'espaces socio-culturels divers, ne nous dispensera pas de retourner aux éditions originales. Les différences typographiques affectant la mise en page des strophes fournissent un exemple parlant de l'intérêt de cette démarche : force est en effet de constater que les poètes

²⁰ Voir à ce sujet cette remarque de Jacques PINEAUX (*La Poésie des protestants de langue française, du premier synode national jusqu'à la proclamation de l'Edit de Nantes : 1559-1598*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 421) : « Le baroque n'était pas pour [les poètes protestants] une fin mais une étape dans la connaissance de Dieu. Seule l'absence de Dieu condamne l'homme à la vanité et à la mort : loin de se complaire ou de s'attarder dans l'illusion, les poètes protestants ne décrivent et ne jugent le train du monde qu'à partir du moment où, saisis par la grâce de Dieu, ils avaient trouvé et montraient ailleurs la Vérité et la Vie. »

huguenots tendent à gommer visuellement la proximité du sizain *abacbc* avec la rime tierce, dissimulation qui s'accompagne le plus souvent aussi de la volonté de rompre avec la contrainte formelle que s'imposent les poètes profanes en faisant de chaque tercet une unité syntaxique²¹. Alors que la rime tierce est fondée, comme le rappelle J. Mazaleyrat, sur « un principe de décalage continu entre les groupements visuels (et sémantiques) et les groupements phoniques », elle se prête tout particulièrement à la mise en forme de la topique amoureuse et son corollaire, le thème de l'inconstance. Ce décalage est encore accentué dans le sizain *abacbc*, où il faut attendre trois vers avant de voir réapparaître la rime *b*. En regroupant, typographiquement et syntaxiquement, leurs sizains par tercets, les poètes profanes jouent ainsi consciemment sur les potentialités sémantiques de ce décalage. En refusant au contraire la mise en évidence typographique du quatrième vers et, dans une certaine mesure, l'autonomie syntaxique des tercets²², Goulart et l'auteur de la « Complainte de l'ame fidele à l'encontre d'elle mesme » rompent ostensiblement avec cette pratique. Tout se passe comme si le balancement inhérent à la disposition des rimes devait être camouflé pour mieux faire ressortir l'unité du sizain – et pour permettre à cette unité, gagnée sur le mouvement, de devenir une matrice poétique adaptée à l'expression du retournement spirituel du *je*, naguère inconstant et à présent unifié dans la contemplation de Dieu. Rivaudeau, quant à lui, adopte là encore un compromis significatif en introduisant un espace entre chaque strophe *et* en marquant l'existence des tercets par un retrait du quatrième vers ; à deux exceptions près, il maintient par ailleurs une ponctuation forte (point, point d'interrogation ou d'exclamation) à la fin du troisième vers. Si l'espoir de se voir ramené, par la grâce divine, à une unité spirituelle se trouve ainsi timidement inscrit dans les blancs séparant les sizains, il n'en reste pas moins que le « désespéré » demeure jusqu'au bout déchiré entre ses aspirations contradictoires.

²¹ Contrainte que s'impose déjà Lemaire de Belges dans ses rimes tierces (cf. W. Theodor ELWERT, *Französische Metrik*, München, Max Hueber Verlag, 1970, p. 159).

²² Chez Goulart, la rupture syntaxique s'avère prépondérante et peut aller jusqu'à l'enjambement (voir 5^e et 8^e strophes). L'auteur de la « Complainte » anonyme se contente la plupart du temps de diminuer la force de la ponctuation en remplaçant le point par deux points – à l'exception de la dernière strophe où, coïncidence ou non, la virgule se substitue finalement aux deux points.

Or, ces dernières sont sans doute emblématiques d'une poésie qui s'est, dès le départ, définie et construite par opposition à une esthétique considérée comme mensongère et inféodée à Satan – « Flattez, mentez, faites du diable un ange », disait Bèze –, mais qui, dans le même mouvement, ne s'est jamais interdit de piller et de détourner à des fins nouvelles ses productions les plus remarquables. Ce faisant, elle a aussi couru le risque d'être éblouie, tentée, fascinée en un mot, par cela même qu'elle combattait. La base « Calliope chrestienne » aura rempli l'une des multiples missions que l'on peut lui assigner si elle contribue à éclairer les liens complexes qui se sont tissés entre ces deux esthétiques antagonistes.

