

L'influence de la pléiade sur la poésie réformée : les "imitations chrétiennes" de Simon Goulart

Autor(en): **Aubert-Gillet, Stéphanie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **33 (1998)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-265353>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'INFLUENCE DE LA PLÉIADE
SUR LA POÉSIE RÉFORMÉE:
LES *IMITATIONS CHRÉTIENNES* DE SIMON GOULART.

Existe-t-il un langage poétique protestant ?

La poésie protestante du XVI^e siècle s'illustre et se distingue de la poésie profane par ses thèmes essentiellement religieux. L'amour, l'éloge de la dame et les plaintes de l'amant font place à l'amour divin, à la louange de Dieu et aux égarements du fidèle. Cependant, outre cette différence purement thématique, les réformés ont maintes fois affirmé utiliser un langage poétique nouveau et inédit. Suivant l'exemple de Marot qui, lors de sa traduction des *Psaumes de David* s'était montré soucieux de respecter le style de sa source et avait renoncé aux prouesses de la rhétorique et aux recherches de vocabulaire, plusieurs poètes protestants ont ainsi revendiqué un style proche du langage quotidien, empreint de simplicité et marqué par le dépouillement. Théodore de Bèze, désireux de se distinguer de ceux qui "cuidant enrichir [notre] langue, l'accoutrent à la grecque et à la romaine", affirmera n'avoir utilisé dans son *Abraham Sacrifiant* "ni termes, ni manière de parler trop éloignés du commun"¹. De même, Agrippa d'Aubigné, quelques années plus tard, définira le style de ses *Tragiques* comme un "chemin neuf" d'où "les inutiles fleurs"² seraient bannies.

Les poètes protestants se réclament ainsi d'une poétique radicalement différente de celle de la Pléiade. Les quelques textes que l'on

¹ Théodore de Bèze, Préface de *Abraham Sacrifiant*, Mugron, éd. J. Feijoo, 1990, p. 7.

² Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1990, Livre I, v. 19 et 32.

regroupe sous l'appellation de "polémique protestante contre Ronsard"³ soulignent cette volonté de s'affranchir de la poésie profane et amoureuse et ébauchent, en même temps, un semblant de définition de la poétique réformée. On reproche ainsi à Ronsard sa rime "sans art, sans ordre ou liaison"⁴ et ses vers "brouillez"⁵; on l'attaque pour avoir "forgé de grands mots", "larges d'un demi-pied"⁶. De ces condamnations se dégage un idéal littéraire proche de celui exprimé dans les *Psaumes* de Marot: le langage poétique réformé doit être marqué par la clarté (l'ordre) et par la simplicité (rejet des "grands mots").

Il s'agit à présent de déterminer si ce modèle théorique a réellement été appliqué dans la poésie réformée. Ronsard n'avait-il par riposté en déclarant:

[...]; car de ma plénitude
 Vous êtes tous remplis: je suis seul votre étude.
 Vous êtes issus de la grandeur de moi,
 Vous êtes mes sujets, et je suis votre loi⁷.

Les adversaires du Prince des poètes, tout en dénigrant son art, semblent utiliser un langage et un style qui lui est emprunté. Nous nous trouvons face à un paradoxe: malgré la volonté affichée de prendre une certaine distance avec la poésie profane et de mettre en œuvre un style nouveau, la poésie protestante reste fortement influencée par la Pléiade. Cette dernière fournit, indépendamment de la question religieuse, les images, les expressions, les structures indispensables aux poètes réformés désireux d'exprimer leur foi. De

³ Jacques Pineaux, *La Polémique protestante contre Ronsard*, Paris, Société des Textes Français Modernes, Paris, 1973.

⁴ A. de Riveaudeau, "Remonstrance à la Royne", p. 115, v. 211, in J. Pineaux, *op. cit.*

⁵ F. Chrestien, "Seconde Response", p. 335, v. 63, in J. Pineaux, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*, p. 335, v. 56-57.

⁷ P. de Ronsard, "Réponse aux injures", in *Discours des misères de ce temps*, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 170, v. 1035 ss.

ce fait, même si ces derniers, pour reprendre les termes d'A.-M. Schmidt⁸, "rejetent les mots trop pompeux, les strophes trop complexes", ils ne considèrent pas moins la Pléiade, même si cela reste inconscient, comme un modèle en matière de lyrisme.

Dans le but de déterminer l'importance des emprunts faits à la poésie profane et la manière dont la poésie protestante réutilise cette matière à ses propres fins, nous examinerons la *Suite des Imitations Chrétiennes* de Simon Goulart de Senlis (1543-1628)⁹. Longtemps pasteur du temple de Saint-Gervais à Genève, successeur de Théodore de Bèze à la charge de Saint-Pierre, Simon Goulart fut un écrivain fécond, porté tant sur les débats d'ordre théologique que sur les ouvrages à caractère humaniste. Il s'essaya également à la poésie et composa les *Imitations Chrétiennes*¹⁰. Celles-ci se divisent en deux parties distinctes: la première présente une douzaine d'odes tandis que la seconde, sur laquelle nous travaillerons à présent, réunit deux livres de cent sonnets.

Goulart, qui définit sa position poétique dans son sonnet liminaire, souligne l'originalité de son œuvre. Il se place, de la même manière que ses prédécesseurs et co-religionnaires, en rupture avec la poésie traditionnelle et refuse de suivre tant le poète de cour chantant "de l'amour folle & fainte un plaisir execrable", que le pamphlétaire "brouillant l'honneur des bons" ou le flatteur "courant chez les grands se loger". Par cette prise de distance avec la poésie amoureuse, satirique et dithyrambique, Goulart se désigne comme le chantre sincère et désintéressé de Dieu qui seul mérite louange. Cependant, si les thèmes et les visées du poète protestant se définissent aisément

⁸ A. M. Schmidt, "Calvinisme et poésie au XVI^e siècle", *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (B.S.H.P.F.)*, 1935, pp. 211 ss.

⁹ Pour toutes indications biographiques se référer à: Leonard Chester Jones, *Simon Goulart, sa vie et son œuvre*, Paris, 1916 ainsi qu'à l'article de Jean-François Gilmont, "Simon Goulart, L'épigone", in *Du Bartas 1590-1990*, Mont-de-Marsan, Edition Interuniversitaire, 1992, pp. 243-261.

¹⁰ Simon Goulart, *Les Imitations Chrétiennes*, in *Poemes Chrestiens* de B. Montméja, [s. l. et s. i.], 1574 (BPU Ge, Réserve, Hf 4989).

dès l'ouverture du recueil, la mise en œuvre de ce programme poétique n'est pas explicitement exprimée. Contrairement à un Aubigné ou à un Bèze qui se réclament d'un "style inconnu"¹¹, conscients que le caractère inédit de leur œuvre nécessite une forme d'expression nouvelle, Goulart ne se prononce pas sur la forme de son écriture. Seule la présence du verbe "chanter" (v. 1 et 11) qui désigne à la fois l'art, décrit, du poète amoureux et celui, valorisé, du poète religieux, suppose une certaine communauté de style entre ces deux utilisations apparemment contradictoires de l'art poétique. Les deux poètes utilisent la même expression pour désigner deux réalités différentes: l'éloge de la dame et la louange à Dieu se retrouvent dans un même chant. La présence répétée du verbe "chanter" nous permet alors d'établir une correspondance, au niveau de la forme, entre l'art de la Pléiade et celui de Goulart.

Du Bellay: le modèle.

Les Imitations Chrétiennes tissent en effet un large réseau de correspondances avec la poésie profane: on trouve dans ce recueil quelques expressions ronsardiennes, quelques vers inspirés de Peletiers du Mans ou de Pontus de Thyard. Cependant, c'est à Du Bellay, dont il est fait explicitement référence dans le Second Livre où une série de sonnets est regroupée sous l'appellation "Sur les pourtraits des antiquitez Romaines", que Goulart doit le plus: nous trouvons dans son œuvre, en plus de nombreuses figures stylistiques isolées, quatre sonnets (I, XXIV, XXV, XC et II, XV) se réclamant de manière explicite des *Antiquités de Rome*, des *Regrets* ou encore de *l'Olive*. Nous observerons jusqu'à quel point il y a imitation du modèle profane et tenterons de déterminer de quelle façon Goulart reprend ces propos dans une perspective religieuse. Ce travail nous permettra de mieux comprendre la démarche, à première vue contradictoire, de ce poète réformé qui, désireux de se démarquer des

¹¹ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, op. cit., Livre II, p. 6, v. 22.

originale. Les deux sonnets nous font part d'une série d'éléments qui ne peuvent se dénombrer afin de mettre en valeur, l'un l'amour de la dame, l'autre le pouvoir du Seigneur. Nous remarquons une similitude au niveau de la disposition formelle de ces sonnets: tous deux sont en décasyllabes. Goulart, dont la plus grande partie de l'œuvre est écrite en alexandrins, a choisi ici de faire correspondre la forme du sonnet XXIV avec celle de son modèle.

La structure des deux sonnets est également très proche: l'anaphore de "qui" ou de "celui qui" se retrouve à la tête de chaque strophe suivi d'un verbe de dénombrement revêtant une forme fixe chez Goulart (répétition du verbe "conter") et variant chez Du Bellay qui fait preuve d'une plus grande invention lexicale ("a nombré", "a sceu combien", "a conté"). Examinons à présent la nature des images évoquées. Les premiers quatrains présentent la même métaphore des étoiles, représentées par des feux couronnant la nuit (les termes "couronne" / "couronnent" se trouvent du reste dans les deux cas au troisième vers). Le contenu identique révèle cependant une plus grande sobriété d'expression de la part de Goulart qui renonce à l'antithèse "noirs cheveux de la plus clere nuit" pour se contenter du seul substantif.

De même, nous remarquons, à l'examen du sonnet XXIV, un réaménagement des figures selon un impératif logique. Les images de Du Bellay, disposées en couple antithétique (les richesses simples et gratuites de la nature et celles provoquant l'avidité de l'Inde, les feux du volcan et les flots de la mer) sont regroupées selon une cohérence thématique: le second quatrain traitera des pays lointains et de la mer, tandis que le premier tercet, des signes distinctifs des quatre saisons, complétant une série que Du Bellay n'avait pas achevée.

Mais la véritable différence intervient, ainsi que nous l'avions déjà annoncé, dans le dernier tercet. En effet, alors que Du Bellay déclare que celui qui serait capable de compter tous ces éléments insaisissables pourra "estimer les vertuz et les beautez" de sa dame, Goulart au contraire, indique que le dénombrement de tous les éléments de la nature ne "pouroit pas" rendre l'idée de la bonté de Dieu. Par là, l'auteur des *Imitations Chrétiennes* entend bien marquer la supériorité

du créateur sur la créature et réaffirmer que la femme chantée ne peut rivaliser avec Dieu. La dame, même exceptionnelle, se décrit par un langage encore humain, alors que le Tout-Puissant se place hors de l'entendement de l'homme. Ainsi, il paraît important, pour pleinement saisir la portée du sonnet XXIV, de le comparer à son modèle. Un examen hors du contexte aurait sans doute pu mettre à jour la même ligne directrice mais n'aurait pu déceler le discours métapoétique qui le sous-tend. Goulart, en reprenant ces expressions hyperboliques du discours amoureux, démontre leur futilité face à la grandeur de Dieu.

Le sonnet XXV du Premier Livre des *Imitations Chrétiennes* s'inspire d'un poème dédié au dieu Zéphyr et tiré de *l'Olive* (LXXXVI). L'œuvre originale présente une dimension religieuse païenne très marquée qui s'exprime par l'édification d'un "autel" de verdure en l'honneur du dieu des vents et par les adjectifs "sacré" et "sainct" associés à son image et à son nom. Du Bellay met en scène une religion animiste où les dieux des éléments favorisent l'amour des humains:

L' Olive LXXXVI

Près d'un bocage, au milieu d'un beau
[pré,
Où d'un ruisseau la frescheur toujours
[dure,
Je te feray un autel de verdure
De mille fleurs tout autour diapré.
Là je pendray en un tableau sacré
A ton saint nom, une riche peinture,
Ou je feray de vers une ceinture,
De mille vers, s'ilz te viennent à gré.

Imitations Chrétiennes I, XXV

Parmi les champs, au milieu d'un verd pré,
Pres des ruisseaux où le frais toujours
[dure,
Es bois touffus sous la gaye verdure,
Dans mon jardin de cent fleurs diapré:
En tous endroits; à ton renom sacré
Offrir je veux, non pas une peinture,
Ains ame & corps de moy ta creature:
Pour te louer, s'il te venoit à gré.

Goulart n'a emprunté à ce poème que les deux premiers quatrains, donnant sa propre conclusion à un ensemble déjà établi. Les changements sont minimes, mais peuvent cependant nous renseigner sur les conceptions littéraire et religieuse de l'auteur des *Imitations Chrétiennes*. Le vocabulaire apparaît, chez ce dernier, plus restreint: les mots "bocage", "frescheur" sont remplacés par des substantifs

plus usuels, à savoir “bois” et “frais”. Cette restriction dénote la volonté de ne pas user de termes trop compliqués, de ne pas se perdre dans l'évocation de mots loin du commun. Sur un plan théologique, nous remarquons bien évidemment la disparition de la référence à “l'autel” païen et la substitution du pluriel au singulier (“près d'un bocage”/ “parmi les champs”, “où un ruisseau” / “pres des ruisseaux”, “Là”/ “en tous endroits”, je souligne). Cette dernière remarque prend toute son importance. Alors que l'autel païen s'élève dans un endroit précis, les signes de déférence de l'homme à Dieu s'exercent indifféremment du lieu. Goulart rappelle ainsi les principes réformés qui prônent, contrairement à la foi catholique pour laquelle la sanctification du lieu compte beaucoup, la possibilité pour tous d'accéder à Dieu “en tout temps & tout lieu”¹⁴.

Observons à présent les vers du deuxième quatrain qui amorcent le changement de perspective entre les deux sonnets. De la même manière que pour le sonnet XXIV, Goulart utilise la négation pour se démarquer de son modèle profane: à la volonté de peindre “un tableau sacré” exprimée par Du Bellay, il réplique par celle d'offrir “non pas une peinture / Ains ame & corps de moy ta creature”. Seule la création de Dieu lui-même est digne de le louer¹⁵, alors que les ouvrages humains – peinture, poésie – ne faisant qu'imiter un modèle plus parfait, ne conviennent pas à cette haute tâche. Goulart semble formuler une critique envers une conception de l'art qui, s'exaltant sur sa propre beauté, en oublierait Dieu. Pour lui, et ainsi que l'annonce la suite du sonnet XXV, l'homme a été créé pour “voir, dire, ouïr du Seigneur les merveilles”. La poésie ne peut être, de ce fait, que l'expression de la louange divine et non pas du génie humain.

¹⁴ *Imitations Chrétiennes*, Livre I, XC.

¹⁵ “Or ce que dit Saint Augustin est vray, que nul ne peut chanter choses dignes de Dieu, sinon qu'il l'ait receu d'iceluy”. Jean Calvin, “Epître figurant en tête des éditions du Psautier Huguenot”, in Clément Marot, *Cinquante pseumes de David mis en françoys selon la vérité hébraïque*, Paris, Champion, 1995, p. 316.

Le sonnet que nous allons à présent examiner prend comme modèle le sonnet 88 des *Regrets*¹⁶. Il établit avec ce dernier une sorte de dialogue: Goulart semble, en effet, répondre, à travers le sonnet XC du Premier Livre, à la question formulée dans le premier quatrain du sonnet de Du Bellay. Face à l'interrogation sans fin de l'athée, le croyant, grâce à sa foi, obtient la réponse attendue:

Regrets 88

Qui choisira pour moi la racine d'Ulysse?
Et qui me gardera de tomber au danger
Qu'une Circe en pourceau ne me puisse
[changer,
Pour être à tout jamais fait esclave du
[vice?

Imitations Chrétiennes, I, XC

Pour ne tomber dans les pattes du vice,
Pour échaper du monde le danger,
Pour ne me voir d'homme en pourceau
[changer,
Je ne veux pas la racine d'Ulysse:
[...]
Contre l'effort de la poison damnable
De ma Circé. Donne moy donc, o Dieu,
Ceste racine, en tout temps & tout lieu.

En effet, les interrogations du sonnet 88 portant sur la question de l'identité du sauveur ("qui choisira?"/"qui me gardera?") n'ont pas lieu d'être dans la conception religieuse de Goulart. De Dieu seul peut venir le salut et le chrétien, mû par une foi véritable, ne peut en douter. C'est ainsi que, si nous trouvons les mêmes arguments et bien souvent une même disposition des mots et de la rime dans les deux poèmes ("tomber au danger"/"échaper du monde le danger", "en pourceau ne me puisse changer"/"ne me voir d'homme en pourceau changer", "à tout jamais fait esclave du vice"/"ne tomber dans les pattes du vice"), la structure en est différente: Du Bellay s'interroge, doute, tandis que Goulart croit. La comparaison entre les quatrains de chacun de ces poèmes fait ressortir l'inquiétude du poète profane et la confiance du poète croyant. Goulart introduit également une critique de l'utilisation de la mythologie. La racine d'Ulysse, invoquée comme une instance de salut par Du Bellay, est refusée, au

¹⁶ Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, Paris, Gallimard, "Poésie", 1967, p. 127.

Pour dompter tout, se dompta	De sa maligne dent: brief par luy sont
[quelquefois ¹⁹ ,	[changez
Et devint proie au temps, qui tout	Les beaux traits qu'avoit Rome en sa
[consomme.	[grandeur entiere
Rome de Rome est le seul monument	Ce capitole grand qui tant ferme sembloit,
Et Rome Rome a vaincu seulement.	Et sous qui l'univers fleschissoit &
	[trembloit:
Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,	Presques tout ruiné, chet tous les jours en
	[poudre,
Reste de Rome. O mondaine inconstance!	O Dieu, quels changemens! ce qui semble
	[rien,
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,	Ce qui coule & s'enfuit, brise du temps
	[la foudre,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.	Et toute grandeur tombe en ce val terrien.

Les deux poètes expriment une même idée: malgré sa grandeur, Rome et ses orgueilleux édifices n'ont pas résisté à l'action du temps, présenté sous les traits d'une bête dévorante ("temps qui tout consomme" / "temps qui mange tout"). Cette ville mythique qui régnait autrefois en maîtresse sur le monde civilisé ("celle qui mit le monde sous ses lois" / "sous qui l'univers fleschissoit & trembloit") n'est plus que ruine. Goulart et Du Bellay se plaisent à évoquer cette déchéance, décrivant avec une certaine minutie les vestiges de ce triomphe passé.

Cependant, malgré une démarche très proche, les deux poètes poursuivent des buts différents. L'auteur des *Antiquités* semble essentiellement nous faire part d'une réflexion sur la fortune et ses renversements, s'adressant à la "mondaine inconstance" qui plonge l'homme heureux dans le malheur et celui doté de richesses dans la pauvreté. Il dénonce également, à travers ses allusions aux "vieux palais", aux "vieux arcs", aux "vieux murs", la vanité et l'orgueil des hommes. Goulart, quant à lui, construit, à partir des lignes directrices de Du Bellay, une véritable parabole opposant, dans une perspective évangélique, "ce qui ne semble rien" à la "grandeur" destinée à être

¹⁹ Cette expression se retrouve dans les *Imitations Chrétiennes* II, XVI: "Rome dompta le monde, & soy mesme donta".

détruite par le temps. Goulart refuse quant à lui la notion de fortune et invoque à sa place la puissance de Dieu²⁰ (“O Dieu, quels changemens!”). La création divine, dans son humilité, paraît éternelle contrairement aux pompeux édifices érigés par mains humaines qui, malgré leur apparente grandeur, ne sauraient résister à l’action du temps. La ruine de Rome est ainsi perçue comme la répétition du châtement divin contre Babel, comme la punition de l’orgueil des hommes.

L’examen de ces quelques sonnets de Goulart inspirés de Du Bellay nous prouve, par l’exactitude avec laquelle les termes, les expressions, les rimes correspondent entre elles, qu’il est impossible de nier une parfaite connaissance de la part du réformateur des œuvres profanes du catholique Du Bellay. Malgré une doctrine littéraire prônant l’abandon des “inutiles fleurs”²¹ de la poésie amoureuse, le poète protestant ne cesse de s’inspirer de ses ornements. Goulart semble ainsi utiliser les poèmes de Du Bellay comme une sorte d’esquisse, comme des objets de méditation d’où il faudrait, à partir d’une matière en apparence futile, faire ressortir un sens religieux potentiel. Il reprend alors l’idée initiale et cherche à en tirer une conclusion nouvelle, plus en accord avec ses croyances. L’exercice de réécriture devient exercice spirituel. Le poète protestant fait du poème profane un poème chrétien, transformant les indices d’une vaine idolâtrie en l’expression de la plus pure louange à Dieu.

²⁰ Goulart définit en effet ainsi la fortune: “Fortune. [...] Mais [ce mot] estant mal pris, comme plusieurs l’entendent très mal, les esprits se laissent peu à peu aller à des opinions profanes: dont l’une des principales est, que tout ce qui se fait en terre est conduit par Fortune, c’est à dire par un cours temeraire et non reiglé. [...] L’Escriture sainte abolit la fortune.” Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Sepmaine ou la Création du monde*, Paris, Claude Rigaud, 1611, p. 312.

²¹ A. d’Aubigné, *Les Tragiques*, *op. cit.*, Livre I, v. 33, p. 42.

La poésie comme outil:

L'imitation apparaît chez Goulart comme un principe créateur. De même que Ronsard et Du Bellay s'étaient inspirés des auteurs de l'Antiquité et de Pétrarque pour composer leurs œuvres, Goulart se plaît à emprunter des vers à la poésie profane pour exprimer sa propre conception de Dieu. Les mots, les vers, les images ne sont que des outils. Neutres, ils peuvent selon qui les utilise, exprimer le faux comme le vrai, chantant tant la concupiscence pécheresse que l'amour divin. Conscient de la duplicité des mots, Goulart dira, à propos de quelques vers de la *Sepmaine* empruntés à Virgile²²:

Cecy est adjousté pour closture aux vers precedens, par une licence assez bien seante aux Poëtes, combien qu'aucuns trouvent que la sainteté de ce poëme cy requeroit que l'auteur se retint en cet endroit, et en quelques autres. Quant à moy je ne suis pas du tout si severe: pourveu que les choses soyent prises par le bon costé, et que l'on regarde à l'intention et au but principal du Poëte, lequel s'est icy un peu egayé pour resjouyr le lecteur, et monstrier combien peut l'outil de la poësie, quand il est és mains d'un bon ouvrier.

Le caractère religieux d'un ouvrage poétique ne doit pas, selon Goulart, empêcher une certaine recherche linguistique, une certaine beauté littéraire. Les ornements de la poésie amoureuse peuvent être repris à la condition qu'ils soient replacés dans une perspective plus juste. D'expressions de l'amour profane, ils deviennent ainsi les marques de la dévotion de l'homme envers le créateur. Les beautés des fleurs de la rhétorique ne sont pas condamnées pour elles-mêmes. "Prises par le bon costé", elles constituent un moyen de faire partager la foi.

Ce changement de perspective se reflète dans la modification du jugement de l'auteur sur le luth. Considéré comme l'instrument de la vaine flatterie dans le sonnet d'ouverture, le luth prend dans la

²² Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Sepmaine*, *op. cit.*, p. 248, v. 1015-1018.

seconde partie des *Imitations Chrétiennes* une dimension nouvelle. Dans les quelques poèmes réunis sous le titre “En faveur du luth”²³, cet instrument est présenté comme le moyen de communication entre le ciel et la terre, à la fois préfiguration du chant céleste et instrument de la louange de la créature au créateur.

Imitations Chrétiennes, II, XVII.

Amphyon par son luth eut jadis tant de grace,
 Qu’il esleva les murs d’une grande cité.
 Par le mesme instrument, Pluton fut incité,
 A donner Euridice au grand harpeur de Thrace.
 David (c’est verité) sonnans devant la face
 De Saul forcené, son esprit irrité
 Appaisoit tout soudain: brief la dexterité
 Du saint luth, surmontoit le malheur en la place.
 O luth tombé du ciel! o divin instrument
 Qui bastis les citez, qui dontes le tourment
 Du monde & de l’enfer, heureux est qui te touche!
 Tresheureux, qui par toy son orgueil amollit:
 Charmes ses voluptez, sa rude ame polit,
 Pour louër Dieu, de cœur, des doigts, & de la bouche.

Le luth, passant des mains païennes d’Amphyon²⁴ et d’Orphée à celles, sacrées de David, reste identique. Ses accents résonnent toujours avec les mêmes grâces, indépendamment du but qu’il sert: son chant érige les cités, rend la vie à l’amour perdu et calme l’homme abandonné de Dieu. De ce fait, même si Goulart réaffirme, dans le dernier vers du sonnet, la sujétion du “divin instrument” à Dieu, la nature du luth reste ambiguë. D’essence neutre, tout comme l’art poétique dont il est le symbole, il ne doit pas être jugé pour

²³ Sonnets XVII à XX du Livre II.

²⁴ Fils de Zeus et d’Antiope. Musicien, il reçut d’Hermès une lyre et attira, grâce aux accents de son instrument, les pierres qui devaient servir à l’édification de la muraille de Thèbes.

lui-même mais sur la base des intentions du musicien qui en use. Ainsi, Goulart, reprenant les images profanes de la Pléiade, ne juge pas la matière pour elle-même: les beautés et les grâces de la poésie amoureuse ne sont condamnables que dans la mesure où elles louent la Dame ou le Prince. Replacées dans un contexte religieux, elles deviennent les légitimes porte-paroles de la dévotion. Ronsard, dans une de ses réponses à ses détracteurs protestants, avait déjà saisi cette ambiguïté inhérente à la poésie réformée:

Je m'estonne de ceux de la nouvelle foy,
 Qui pour me hault-louer disent tousjours de moy,
 Sy Ronsard ne cachoit son talent dedans terre,
 Or parlant de l'amour, or parlant de la guerre,
 Et qu'il voulust du tout chanter de Jesuschrist,
 Il seroit tout parfaict: car il a bon esprit,
 Mais Sathan l'a seduict, le père des mensonges,
 Qui ne luy faict chanter que fables et que songes...²⁵

Si les poètes protestants critiquent la Pléiade, celle-ci reste, indépendamment de la question religieuse, une référence en matière de poétique. Ainsi Goulart, partagé entre son statut de poète et celui de pasteur, refusera de trancher, préférant mêler dans un syncrétisme heureux, les accents de l'amour à ses prières à Dieu.

Stéphanie Aubert-Gillet
Boursière du FNRS

²⁵ Pierre de Ronsard, *Discours à Louis des Masures*, éd. de 1560, t. III, v. 363. Cité dans M. Raymond, *L'influence de Ronsard sur la poésie française*, Paris, Champion, 1927.

