

# Joachim du Bellay : création poétique, valeurs morales et choix de vie

Autor(en): **Millet, Olivier**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **48 (2004)**

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-269335>

## **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.

## JOACHIM DU BELLAY : CRÉATION POÉTIQUE, VALEURS MORALES ET CHOIX DE VIE

Certaines éditions du plus riche ensemble de commentaires de la Renaissance sur Horace, sans doute connu de Joachim Du Bellay, comportent une série de bois gravés illustrant l'œuvre de l'auteur latin et glorifiant la figure du poète inspiré<sup>1</sup>. Le premier de ces bois, placé au début du premier livre des *Carmina*, met en scène de manière imagée le thème de la première ode et représente pour cela les différents types d'activité évoqués par le texte antique, qui exalte la condition du poète Horace en opposant celle-ci à d'autres modes d'existence. Le bois gravé place au premier plan une figure du poète couronné, mais il exalte sa supériorité par rapport à seulement quatre autres « états », comme on disait au XVI<sup>e</sup> siècle, alors que le poème d'Horace énumère sept types d'activité. Dans l'image moderne, le poète se distingue d'un marchand, d'un laboureur, et d'un soldat, à quoi s'ajoutent deux sportifs en train de lutter. On est passé du monde social et moral diversifié évoqué par l'ode latine, et où chacun prend son plaisir dans l'occupation qui lui agréé, à une représentation simplifiée, qui assure aisément le triomphe du poète sur les autres figures. Pour un jeune gentilhomme comme Joachim Du Bellay, tenté par la carrière poétique, il y avait de quoi réfléchir, et peut-être douter. Ses études juridiques et ses goûts littéraires le destinaient à faire carrière au service de la monarchie, comme cela se fit pour tant

---

<sup>1</sup> Nous avons consulté l'édition de Venise, *Q. Horatii Flacci Opera cum quinque commentariis*, 1540. Voir sur ces éditions (qui comprennent le commentaire de J. Badius) R. Lebègue, « Horace en France pendant la Renaissance », *Humanisme et Renaissance*, 4, 1936, p. 289 sq. Sur la connaissance qu'a Du Bellay au moins du commentaire de J. Badius, voir l'édition Screech des *Regrets*, Genève, Droz, 1966, p. 19 et 23.

d'autres « administrateurs », recrutés systématiquement sur la base de leurs compétences humanistes<sup>2</sup>. Mais ces mêmes goûts lui suggéraient aussi de privilégier éventuellement, avec la voie de la poésie, une vocation de lettré humaniste, d'un type nouveau pour un membre de son ordre social. Nous voudrions ici examiner la façon dont les premières publications de Du Bellay reflètent une hésitation entre ces deux pôles sinon opposés, du moins distincts. Ils impliquent en effet, avec des choix de vie différents, des valeurs sociales et morales distinctes, voire des figures du poète assez différenciées. Plutôt que de revenir sur la diversité des « masques successifs »<sup>3</sup> adoptés par Du Bellay au cours de sa carrière poétique, nous voudrions insister sur la manière dont les postulations en question marquent les textes de ses premières publications d'une tension repérable dans la façon dont la méditation morale du poète, inspirée par des topiques disponibles, reflète également les rêves ou les angoisses de sa fantaisie.

L'itinéraire de Du Bellay au cours de l'année 1549<sup>4</sup> est bien connu. Quand il publie, au début de cette année-là, *La Deffence* ainsi que *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques*, qui comprennent le recueil des *Vers lyriques*, le poète est pour ainsi dire un inconnu, sans rapport direct avec la cour. Si son ambition est sans doute double, à la fois sociale et poétique<sup>5</sup>, la première ne peut s'appuyer que sur le

---

<sup>2</sup> Voir G. Gadoffre, *La Révolution culturelle dans la France des Humanistes*, Genève, Droz, 1997.

<sup>3</sup> Voir R. Mélançon, « Les masques de Du Bellay », *Études littéraires*, 22, hiver 1989-1990, p. 23-34.

<sup>4</sup> Sur la chronologie de ces textes, et la question de la date de *La Deffence*, voir dans l'édition des *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 1<sup>er</sup> volume (éd. Fr. Goyet), 2003, la note de la p. 373, qui prend en compte les arguments d'Y. Giraud en faveur d'une parution en 1550. Nous nous en tenons à la date traditionnelle, car il nous semble que la dédicace de *La Deffence* fait allusion aussi à la parution (simultanée, donc) de *L'Olive* et des *Vers lyriques*.

<sup>5</sup> Voir Fr. Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néo-latine du XVI<sup>e</sup> siècle (des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969, p. 202 sq.

succès éventuel de cette publication, ainsi que sur l'aide possible du célèbre cousin, le cardinal Jean Du Bellay, auquel est dédiée *La Deffence*. Mais cette dédicace n'évoque que les ambitions poétiques de Joachim, qui présente à son parent « les premiers fruictz, ou pour mieux dire les premieres fleurs du Printens » de sa plume, sans aucune allusion à une possible carrière dont le jeune homme placerait l'espoir sous la protection de son illustre homonyme. Au contraire, avec la venue d'un certain succès, et l'introduction à la cour, qui eut lieu en juin 1549, le poète n'hésite pas, dans le *Recueil de poésie*, paru à la fin de l'année, à faire état, même si c'est sur un mode allusif, des espoirs qu'il a de voir son puissant parent devenir son protecteur en vue d'une carrière sociale :

Moy jeune, & encores peu fier  
 Laissant la maison paternelle  
 Au ciel je m'oseray fier  
 Dessoubs la faveur de ton aile :  
 Aile, dont la plume dorée  
 De tout le monde est adorée.

[...]  
 Mais les dieux n'ont voulu chasser  
 De moy cet heur tant souhaitable,  
 Que d'estre tien [...] <sup>6</sup>.

C'est qu'entretiens Joachim avait été présentée à Marguerite de Valois, qui l'encouragea dans son entreprise poétique, évidemment, mais sans doute aussi en vue d'autres perspectives<sup>7</sup>. Des premières publications aux suivantes, on peut ainsi percevoir des variations dans la façon dont notre auteur envisage sa position, et évalue moralement

---

<sup>6</sup> *Œuvres complètes*, 2<sup>ème</sup> volume, (*Recueil de poésie*, « Vers lyriques », VII, v. 85 sq. et 103 sq.), Paris, Champion, 2003, p. 120.

<sup>7</sup> Voir H. Chamard, *Joachim Du Bellay 1522-1560*, 1900<sup>1</sup>, Genève, Slatkine Reprint, 1978, p. 222, et, pour l'autre ambition, V.-L. Saulnier, *Du Bellay*, Paris, Hatier, 1951, p. 12, mais qui ne mentionne pas ces vers à Jean Du Bellay.



la vocation du poète dans le cadre des activités sociales ambiantes. Dans *La Deffence*, tout à son affaire d'exalter la nouvelle mission nationale des poètes, Joachim leur assigne, et s'accorde donc à lui-même, une position héroïque, notamment au moyen d'images militaires. Il transfère ainsi les valeurs traditionnelles de la gloire aristocratique sur les nouveaux défenseurs culturels de la monarchie française, sans dénier évidemment aux représentants de sa classe leur droit et leur devoir de s'illustrer à la manière traditionnelle. Mais en tout cas *La Deffence* semble exclure, pour ceux qui veulent se vouer à la vocation poétique, une carrière dans les charges publiques. C'est à propos du « long Poëme François » que Du Bellay précise sa position à ce sujet, genre d'écrire justement consacré à la gloire des armes, mais qui représente pour le poète le maximum d'exigences littéraires en même temps qu'il promet une « gloire non vulgaire » à ceux qui y réussiront. L'auteur dessinant, au début de ce chapitre, les qualités nécessaires au poète élu, ajoute aux dons de la nature et à la culture classique le fait qu'il doit aussi être

Non ignorant des parties, et offices de la vie humaine, non de trop haulte condition, ou appelé au regime publicq', non aussi abject, et pauvre, non troublé d'affaires domestiques, mais en repoz, & tranquillité d'esprit, acquise premierement par la magnanimité de [s]on couraige, puis entretenue par [s]a prudence, et saige gouvernement [...]<sup>8</sup>.

Poète-philosophe en même temps qu'expérimenté et valeureux, noble, sinon par sa condition sociale, du moins par ses sentiments, en tout cas dégagé des soucis sociaux et matériels, cette figure idéale doit se détourner de la carrière des honneurs et des charges publiques, c'est-à-dire rester libre de toute autre ambition que la poétique. On note qu'à ce compte, une poétesse comme Marguerite de Navarre (« de trop haulte condition »), ou un poète néo-latin comme Jean Du

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, II, v, p. 56. Une note renvoie à Juvénal, *Satires*, VII, v. 57 sq., qui mentionne l'absence de souci matériel, et le cadre rustique – nous y reviendrons – qui permet la liberté correspondante.

Bellay, malgré les éloges contenus dans la dédicace de *La Deffence* sur ce cardinal poète, n'auraient pas pu remplir ce cahier des charges. Le chapitre III contenait déjà le passage bien connu dans lequel l'auteur esquisse le caractère ascétique du mode de vie correspondant. C'est le moment sacrificiel et mélancolique de la vocation, qui exige d'être

mort en soymesmes suer, & trembler maintesfois : & autant que notz Poëtes Courtizans boyvent : mangent & dorment à leur oyse, endurer de faim, de soif, & de longues vigiles<sup>9</sup>,

et le chapitre V revient ensuite sur ce thème en défendant l'honneur des poètes par une attaque contre les âmes viles qui placent au-dessus de la recherche de la gloire « Les Allechementz de Venus, la gueule, & les ocieuses plumes » qui « ont chassé d'entre les Hommes tout desir de l'immortalité »<sup>10</sup>. A ces plaisirs hédonistes trouvés « aux Jeuz, aux Baings, aux Banquez, et autres telz menus plaisirs » s'oppose le renoncement du poète, qui parie sur la mémoire qu'aura de lui la postérité. De ces différents passages, ressort une typologie complexe. Les âmes d'élite qui aspirent à la gloire s'illustrent par la grandeur militaire ou politique, vocation naturelle, dans le monde moderne, des « Grands » (par là exclus de l'autre vocation), ou bien, dans le cas des poètes, par l'immortalité que leur vaut leur œuvre<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*, II, 3, p. 53 (texte emprunté à Speroni, voir note 3 p. 393 sq., et peut-être aussi inspiré d'Horace, *Art poétique*, v. 412-414).

<sup>10</sup> *Loc. cit.*, p. 59. La note 2 de la p. 399 renvoie à la source paraphrasée, Pétrarque, *Canzoniere*, sonnet VII, cependant que notre citation suivante correspond à un passage du *Pro Archia* (§ 13 et 29). Ajoutons à la référence pétrarquienne la paraphrase de celle-ci par Luigi Alamanni (*Opere toscane*, Lyon, 1532, p. 411, dans une pointe contre la France) : *Godi pur Francia, et poi che sol ti piace / Segui Vener, le piume, et l'ocio, e 'l vino, / Virtù fuggendo, et quanto al senso spiace* (« *Satira XII. et ultima* »). A la fin de cette satire (p. 417), Alamanni mentionne aussi la *gola*, à propos cette fois de la Germanie.

<sup>11</sup> Dans le *Pro Archia* de Cicéron (voir les références note précédente, et § 19), les lettres apparaissent plutôt comme moyen de délassement pratiqué par les hommes

Loin de s'opposer, même si elles s'excluent, la vie active et la vie contemplative présentent, chacune dans son registre, deux visages, un noble et un ignoble. La première, celle des Grands ou des serviteurs de la monarchie, poursuit énergiquement le bien public, mais ne permet pas à ses représentants de se consacrer à de grandes réalisations poétiques. Dans sa figure inversée et ignoble, c'est la vie oisive des courtisans, bons à rien inactifs ou faussement actifs, et elle sera incarnée par l'ambition prise en mauvaise part, ou par l'« avarice », sans parler de sa figure malheureuse en la personne de ceux qui sont victimes, comme Joachim par moment, des soucis domestiques. La vie contemplative, elle, celle des poètes, participe au même projet collectif et politique de la grandeur nationale, mais dans le registre ascétique et culturel de la création littéraire, et c'est elle qui confère aux représentants de la première sa consécration historique, au moyen de la mémoire qu'elle éternise des grands règnes. Dans sa figure inversée et ignoble, c'est la sous-catégorie particulièrement détestable des « poètes courtisans », lesquels cumulent le double défaut de se soumettre à la tyrannie de médiocres besoins, et de prostituer la poésie. Du Bellay s'efforce ainsi de combiner des topiques diverses dont il hérite, et qui proviennent à la fois de l'antiquité, notamment de Cicéron et d'Horace, ainsi que de l'humanisme italien. Mais à ces traditions qui nourrissent sa réflexion et qui soutiennent ses positions s'ajoute le fait moderne, chrétien et national, de la monarchie française. Du Bellay participe de cette réalité, dont il est solidaire, comme sujet du roi, en particulier comme membre de l'ordre de la noblesse, désireux de s'illustrer en tant que tel, dans le cadre des nouvelles réalités de la monarchie des Valois. Dans ce cadre, les différentes traditions dont Du Bellay est l'héritier se composent de manière originale, comme on le voit bien dans *La Deffence*, de façon à dessiner la figure d'un poète à la fois voué à une mission publique et nationale, et se consacrant sans réserve à l'*otium litteratum* qui permet la réalisation de cette mission. Ce sont

---

d'action, ou comme instrument de stimulation les encourageant à la vertu, grâce à la promesse d'immortalité qu'elles représentent.

donc, en dernier ressort, des rapports inédits de la vie publique et de la vie privée, ainsi que des devoirs attachés à l'une et à l'autre, qui sont formulés de manière nouvelle par notre poète dans son œuvre, mais aussi exprimés par lui sur le monde d'une tension, et non sans certaines hésitations, comme on va le voir. C'est ce que nous voudrions maintenant faire ressortir des deux premiers recueils lyriques publiés par Joachim, les *Vers lyriques* et le *Recueil de poésie*.

D'abord, une hypothèse. On sait que le poète ne fait figurer dans ses premières publications<sup>12</sup> que ses initiales I.D.B.A. (« Joachim Du Bellay Angevin »), et ne les signe que de sa devise, empruntée à un vers d'Horace, *Caelo Musa Beat*<sup>13</sup>, et cela jusqu'à la parution des recueils romains, au retour en France, en 1558<sup>14</sup>. Les privilèges accordés à l'imprimeur en 1549 et en 1550 ne mentionnent pas le nom du poète. Les critiques ont signalé<sup>15</sup> qu'il s'agit d'un faux anonymat, puisqu'il était possible, dans le cas de *La Deffence* par exemple, de rapprocher ces initiales de la mention du nom du poète dans les vers de Dorat figurant en pièce liminaire (mais il s'agit d'un texte en grec), ou, dans le cas de *L'Olive*, des pièces liminaires (latines) due à Dorat, puis à Salmon Macrin, ou encore de rapprocher ces signes du nom du dédicataire de *La Deffence*, le cardinal Jean. Plutôt que de voir dans cette fiction d'anonymat, comme le fait le polémiste Barthélemy Aneau, une autoglorification univoque de l'auteur, ne convient-il pas de déchiffrer ces signes comme une trace

---

<sup>12</sup> A l'exception du dizain isolé, « A la ville du Mans », parue dans les *Œuvres poétiques* de Peletier du Mans, en 1547, ce qui peut s'expliquer par un besoin d'identification bien compréhensible dans ce cas.

<sup>13</sup> Sur le sens de cette devise, voir *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 361 et 418.

<sup>14</sup> L'histoire de ces détails, que nous ne pouvons suivre ici, est fort instructive. Voir les « progrès » des privilèges dans la désignation du poète, du recueil suivant, de 1552 (« I.D.B.A. ») à celui des recueils romains, fin 1557 (le poète, nommé, y fait l'objet d'un éloge de la part du roi en raison de sa fonction au service de la monarchie).

<sup>15</sup> Voir l'édition par J.-Ch. Monferran de *La Deffence*, Genève, Droz, 2001, p. 64.

d'hésitation, le nom se dérochant dans sa littéralité au moment même où il s'exhibe discrètement, mais dans une forme à l'antique ? Ce qui n'est pas inscrit, c'est en tout cas, comme le dit Aneau, le « surnom gentil de ta lignée », « attendu mesmement qu'il est honneste : et bien noble »<sup>16</sup>. Mais justement, dirons-nous, c'est là le problème. L'auteur ne signe pas davantage ses textes quand, en octobre 1549, il se tourne vers Marguerite de Valois pour lui dédier son *Recueil de poésie*, puis, en 1550, dans la préface « Au lecteur » de la seconde *Olive*<sup>17</sup>, dans laquelle, plus nettement encore que dans la première préface, il prend ses distances par rapport à l'activité poétique, sur le ton un peu snob d'un gentilhomme au-dessus de cela. Ses initiales, comme sa devise, spirituellement aristocratique, peuvent donc signifier également l'attitude de supériorité de qui se hausse au-dessus de sa propre origine au moyen de la poésie, de manière à inscrire son nom dans le marbre de l'éternité, ou bien le ton détaché d'un noble qui n'entend pas réduire le prestige attaché à son nom à la diffusion de poèmes sur du papier imprimé.

Les *Vers lyriques*, premier recueil<sup>18</sup> publié parallèlement à *La Deffence* et à *L'Olive*<sup>19</sup>, ne laissent, eux, aucun doute sur les valeurs morales et les choix de vie qu'y affiche le poète. Chaque pièce de ce recueil est dédié à un destinataire, singulier ou pluriel, avec deux exceptions significatives. « Le Chant du désespéré » n'a pas de dédicataire : la parole lyrique, quand elle chante la mélancolie, exclut

---

<sup>16</sup> Texte reproduit dans l'édition de J.-Ch. Monferran, *op. cit.*, p. 310.

<sup>17</sup> Voir la référence note 13.

<sup>18</sup> Voir les présentations, que nous suivons en partie, de V.-L. Saulnier, *op. cit.*, p. 38 sq. et de D. Aris et Fr. Joukovsky, dans leur édition des *Œuvres poétiques*, t. 1, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1993, p. XXXIII sq.

<sup>19</sup> Nous ne traiterons pas ici de ce *canzoniere*, d'une part en raison des contraintes génériques, très fortes, auxquelles il est soumis, et parce que son cadre fictionnel (bucolique), et les valeurs qu'il promet se rattachent de notre point de vue sans problème à ceux des *Vers lyriques*.



toute adresse<sup>20</sup>, pour signifier le repliement de la parole sur elle-même. Quant à l'épithaphe de Clément Marot, elle s'adresse, de façon topique, à un anonyme passant qui n'est mentionné que dans les vers, mais pas dans le titre. Pour les autres poèmes, qu'il s'agisse du « Fleuve de Loire », destinataire de la première pièce, ou des personnes humaines, qui n'apparaissent qu'au titre d'amis ou de relations intimes<sup>21</sup> du poète, ces diverses figures appartiennent toutes au cercle de la vie privée, de manière cohérente avec le cadre spatial des poèmes, inscrits, explicitement ou implicitement, dans un paysage rustique. Ce cadre, constamment décrit ou évoqué, signifie un désir de retraite, d'origine notamment, mais non exclusivement, épicurienne. Le poète projette même sur son ami Ronsard le comportement correspondant à ce cadre, qui implique le refus de la vie publique :

Amy, qui pour vivre  
Des ennuyz delivre,  
Que la court procure,  
T'es venu ranger  
Comme un étranger,  
En la tourbe obscure :

Ne regrete point  
L'ambicieux poinct  
De cete faveur.  
Le ciel favorable  
D'un plus honorable  
T'a fait receveur. (ode IV, v. 102 sq.)<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Mais non toute apostrophe : au vers 61 sq., la voix invoque Dieu en le suppliant de frapper de mort le poète.

<sup>21</sup> Dans le cas des pièces V, « A deux Damoyzelles », et XI, « A une Dame cruelle et inexorable ».

<sup>22</sup> *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 60.

Cette constatation précise la signification qu'il faut accorder à l'image du retrait épïcuren : elle désigne moins le choix philosophique et moral de la secte d'Épicure qu'elle ne figure une vocation exclusivement poétique, fondée, à la manière horacienne, sur le rejet du « populaire » (v. 117), impliquant le refus de la vie des courtisans (cf. *La Deffence*), et visant l'immortalité (v. 119-120). La preuve, c'est que l'amour – dénoncé comme passion par les épïcurens – est présent et même exalté dans cet univers idyllique, parce qu'évidemment il s'agit non des « Allechemenz de Venus » que dénonçait, dans le mode de vie courtisan, *La Deffence*, mais, comme c'est le cas chez Lucrèce quand le poète latin chante Vénus, d'un mode de participation au principe qui vivifie le cosmos tout entier<sup>23</sup>. De même, quand le poète français chante le vin dans des odes bacchiques du jour de l'an<sup>24</sup>, cette ivresse n'a rien à voir avec les plaisirs de « gueule » et les « banquetz » que mentionne *La Deffence* à propos des courtisans oisifs, mais elle est un élément constitutif du mode de vie idyllique : non pas basse diversion d'une vie oisive, mais à la fois moyen épïcuren d'écarter le souci, et instrument mystique qui éprend l'âme de son feu.

La topique rustique installe donc un cadre précis, mais purement symbolique. De fait, *La Deffence* laisse le choix au futur poète de ses conditions, sinon de vie, du moins de travail :

Du tens donques, & du Lieu qu'il fault elire pour la cogitation, je ne luy en bailleray autres preceptes, que ceux, que son plaisir, & sa disposition luy ordonneront. Les uns ayment les fresches umbres des Forestz, les clers Ruisselez doucement murmurans parmy les Prez ornez,

---

<sup>23</sup> Voir les odes III « Les louanges d'amour au Seigneur René d'Urvoy », dont c'est le thème (« Amour est tout bon et beau / Son flambeau / N'enflamme les vicieux », v. 73-75), V « A deux damoyzelles », qui invite celles-ci à adhérer à ce principe cosmique, et XI « A une Dame cruelle » (« Qui d'Amour blame les edictz, / Semble ces Géans, qui jadis [...] », v. 49-50). Cf. Lucrèce, au début du *De rerum natura*. Comme principe cosmique, cet amour-là n'est évidemment pas contradictoire avec l'amour néo-platonicien de *L'Olive*.

<sup>24</sup> Odes VI et VII.



& tapissez de verdure. Les autres se delectent du secret des Chambres,  
& doctes Etudes. Il faut s'accommoder à la saison, & au lieu. Bien te  
veux-je avertir de chercher la solitude, & le Silence amy des Muses  
[...] <sup>25</sup>.

Dans les *Vers lyriques*, si c'est le cadre rustique qui fournit les thèmes et l'arrière-plan du discours, c'est parce que l'on n'est pas dans le registre des préceptes de la poétique, mais dans la fiction du lyrisme. Dès lors, ce thème assume, sans s'y réduire, les connotations de la « vie cachée » épicurienne, en même temps qu'il rappelle la grande tradition qui situe dans la nature la vie poétique, comme vie libre et contemplative <sup>26</sup>. Boccace, par exemple, avait à ce sujet esquissé un parallèle entre les (vrais) poètes, choisissant les solitudes, et les grands spirituels de la tradition érémitique, dans un contexte où il explique la dimension allégorique et spirituelle du discours poétique <sup>27</sup>. Or le même Boccace explique aussi que les poètes vivent à la campagne, dans les bois et les montagnes, non pas parce qu'ils seraient étrangers à l'*urbanitas* – leurs relations avec les Grands et les rois montrent exactement le contraire –, mais parce qu'ils fuient les soucis domestiques, les tempêtes de la vie urbaine et des affaires, les ambitions sociales, l'esclavage de la vie courtisane et la soumission aux plaisirs vulgaires de l'oisiveté, et afin de jouir, avec une vie modeste, du silence et de la fréquentation des livres. Du Bellay également, dans son recueil, condamne la vie urbaine, la recherche

---

<sup>25</sup> *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 70. Du Bellay suit ici Quintilien, voir la note p. 404 sq., et ce serait (nous ne suivons cependant pas Fr. Goyet sur ce point) une charge contre le poète « furieux », à la Ronsard.

<sup>26</sup> Voir par exemple *supra* note 8, la référence à Juvénal.

<sup>27</sup> *Genealogie deorum gentilium libri*, éd. V. Romano, Bari, Laterza, 1951, vol. 2, cap. XI, p. 711-714, que nous résumons ici. Sur le contexte et les implications de ce modèle humaniste, voir J. Lecoinge, *L'Idéal et la différence : La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 219 sq., 240 sq., 246 sq., 261 sq., 265 sq. et 268 sq.

des honneurs, et les soucis qui leur sont attachés<sup>28</sup>. On pourrait parler d'une existence purement esthétique, à condition de comprendre par là, sur les modèles du Pétrarque de *La vie solitaire*<sup>29</sup> et de Boccace, également la dimension sinon religieuse, du moins spirituelle, partie intégrante de cette culture aristocratique de certaines facultés supérieures de l'individu. D'autre part, la nature des relations ultérieures de notre poète avec le roi Henri, sa sœur Marguerite et d'autres membres de l'élite dirigeante s'explique en partie à la lumière de cette tradition, qui n'exclut pas la fréquentation des Grands, mais s'efforce de la placer sur un autre plan que celui où se situent les poètes courtisans. A quoi s'ajoute, dans le cas de Du Bellay, le projet politico-culturel d'illustration de la langue royale, formulé par *La Deffence* et qui inscrit malgré tout cette poésie lyrique, qui semble, ou souhaite, se détourner de la vie sociale et politique, dans l'espace monarchique français auquel participe notre poète. Mais la difficulté d'assumer les deux postulats, celle d'une vie contemplative et esthétique, et celle d'une carrière sociale, n'en subsiste pas moins ; *a fortiori* lorsque chacune des deux, quand elle est privilégiée, apparaît malgré tout comme une fausse solution.

Dans le détail du texte, bien des passages des *Vers lyriques* se comprennent mieux en fonction de cette tension, des hésitations que nous avons mises en relief plus haut, mais surtout du caractère insatisfaisant de chacun des deux modes de vie idéalement opposés.

---

<sup>28</sup> Voir en particulier toute l'ode IV, les odes VI à VIII, l'ode X, v. 40 sq. (inspiration bucolique comme indice d'une poésie sans prétention), et l'ode XIII. Sur la fuite loin des villes, voir XIII, v. 29. Notons que le conseil donné à Ronsard (ode IV, v. 125-126) de ne pas « s'enquerir du secret des dieux », comme condition du bonheur mise sur le même plan que le rejet des « soucis courtisans » (v. 122) signifie sans doute non le rejet de la contemplation des réalités célestes, mais le refus d'une ambition à la cour : les « dieux » peuvent en effet désigner, sous la plume de Du Bellay, les Grands (voir *Recueil de poésie*, III, v. 3). En écartant, dans un registre épicurien, l'approche des « dieux », le poète désignerait donc en fait le refus d'une carrière courtisane.

<sup>29</sup> Traduit du latin par P. Maréchaux, Paris, Editions Payot et Rivages, 1999.

En voici quelques exemples. Un thème très fréquent, d'origine épicurienne et horacienne, de ce recueil est celui du *souci*, de l'*ennuy*, de la *solicitude* ou du *soin*<sup>30</sup> dont il s'agit de se libérer. Mais ce souci, le poète ne semble pas pouvoir lui échapper, même dans la retraite idéale des bois et des prés. L'ode IX, « Le chant du désespéré », est l'indice d'une conscience malheureuse qu'il convient d'interpréter, à cet égard, en termes moraux et structurels, et non psychologiques. Si l'on compare cette ode avec son modèle, « Le chant du désespéré » de Peletier du Mans, on observe que Du Bellay a éliminé les motifs sociaux et psychologiques que faisait valoir son modèle pour expliquer sa mélancolie ; celle du désespéré bellayen reste sans raison<sup>31</sup>. De plus, alors que le désespéré de Peletier explique qu'il regrette, entre autres, de ne pas « estre le fils d'un bonhomme champestre », ce qui lui aurait valu une vie soumise au labeur, mais simple et dénuée de souci, celui de Du Bellay se trouve, au contraire, dans une « verdoyant' campagne », entouré de ce cadre censé faire, dans le reste du recueil, la félicité du poète contemplatif. Nous serions tenté d'interpréter cette mélancolie à la lumière de l'autre fait, signalé plus haut, et qui souligne sa singularité dans l'ensemble du recueil : n'étant adressée à personne, elle suppose une solitude absolue du désespéré, dont aucune relation sociale n'est évoquée<sup>32</sup>. Ce poème a donc, à cet égard, une double fonction,

---

<sup>30</sup> Ces termes apparaissent en IV, v. 104 et 122, VI, v. 7 et 11, VII, v. 30, 64 et 69, VIII, v. 36 et 52, XII v. 9, 44, XIII, v. 16, avec de nombreuses connotations horaciennes.

<sup>31</sup> Voir à ce sujet les analyses de H. Weber, *La Création poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1955, p. 400 sq. Le poème de Peletier est reproduit dans notre édition de référence, p. 351 sq., où se trouvent aussi les références aux travaux modernes sur la mélancolie et la poésie de la Renaissance.

<sup>32</sup> Au contraire, le poème de liquidité euphorique qui ouvre *Les Vers lyriques*, et qui est adressé « Au fleuve de Loyre », évoque la mort (« dormir éternel ») du poète de manière conforme à l'idylle grâce à la mention des « braz amys » qui placeront le corps du poète décédé près d'une « fontaine vive / Non gueres loin de ta rive » (v. 87 et 89).

structurelle et thématique, dans l'ensemble des *Vers lyriques* : figurer sur un mode lyrique la notion de « souci », ailleurs constamment mentionnée et dont la réalité est présentée dans les autres pièces comme écartée ; d'autre part, indiquer que la solitude idéale et contemplative du poète implique, pour être heureuse, la sociabilité amicale – élément constitutif du modèle épicurien qui est également exploité – mais aussi amoureuse, caractéristique de tout le recueil. Amitié (amour), fuite de la vie publique et cadre idyllique de l'existence au contact de la nature : telles sont ici les conditions absolument nécessaires au bonheur de la retraite dans laquelle le poète élabore sa future œuvre immortelle. Nécessaires, mais peut-être pas suffisantes.

Un autre thème, celui de l'espoir, fait entendre, comme une paille dans le cristal de la solitude bienheureuse, une possible dissonance à l'intérieur de cet univers idyllique. Ainsi que l'a remarqué V.-L. Saulnier<sup>33</sup>, la tonalité d'ensemble des *Vers lyriques* est, au fond, profondément pessimiste, et l'ataraxie du sage pourrait bien n'y être qu'un fragile équilibre entre l'adhésion sans illusion à la présente existence, et l'aspiration essentielle à une autre vie, immortelle celle-là. Quoi qu'il en soit, à la question du bonheur, le poète répond par une réponse qui fait valoir le rôle de la Fortune. Celle-ci représente non pas la contingence dont doit tenir compte la prudence humaine, mais un principe hypostasié du mal, qui renvoie l'homme à son inanité, et que seule une vertu héroïque peut surmonter<sup>34</sup>. Nous sommes ici à la rencontre du stoïcisme et de l'épicurisme<sup>35</sup>, mais aussi de la sagesse désabusée de l'Ecclésiaste. Ce syncrétisme explique sans doute le caractère ambigu de l'espoir, ou de l'espérance.

L'espérance représente le moment héroïque par lequel le Sage conquiert son autonomie face aux biens externes aléatoires, quitte à

---

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

<sup>34</sup> Voir les odes II, IV, VI (« le soucy/ De Fortune insensée », v. 7-8) ; l'ode XII, v. sq., 41 sq., 51 sq.

<sup>35</sup> Comme le remarque Fr. Joukosky dans son édition, *op. cit.*, p. 327.

tenir compte du caractère cyclique de cette Fortune. Mais l'espérance présente deux visages, et le même poème développe successivement une double argumentation, illustrant, sans contradiction apparente, les deux points de vue :

O malheureux, qui batist esperance  
 Sur fondement d'incertaine assurance !  
 [...]  
 Espere, Amy, espere, dure, attens  
 Cette faveur et du Ciel et du tens<sup>36</sup>.

Dans le « Chant du désespéré », et conformément à une tradition du lyrisme médiéval, c'est finalement l'espoir de la mort qui fait vivre<sup>37</sup>. Du Bellay s'approprie donc, sur ce thème, des topiques d'origine diverse. Surtout, il prend appui sur la culture morale et politique divulguée par les emblèmes d'Alciat auprès d'un assez large public soucieux de se procurer à l'époque – phénomène de mode – des devises à tout faire, de manière à capter cette culture mondaine dans le sens de ses idéaux personnels. C'est ainsi que, dans l'ode et juste après le passage que nous venons de citer, notre poète utilise à sa façon, et pour signifier l'espérance du Sage autonome, la topique du navire en proie à la tempête, qui avait été exploitée par Alciat, dans un emblème signifiant « Esperance prochaine », comme symbole des troubles publics. Alciat<sup>38</sup> commente l'image d'une nef en proie à la tourmente des vents et des flots de la façon suivante :

---

<sup>36</sup> Ode XII, « De porter les miseres et la calumnie au Seigneur Christophe du Breil », v. 41 sq. et 73 sq.

<sup>37</sup> Ode IX, v. 59-60. Voir sur ce thème par exemple Christine de Pisan, « Cent balades », *Œuvres poétiques*, t. 1, éd. M. Roy, Paris, Didot, 1886, p. 10-11 (ballade IX).

<sup>38</sup> L'édition citée note suivante l'est pour des raisons pratiques. Du Bellay en a pu rencontrer l'image et le texte, latin ou en traduction française, dans des éditions antérieures.



Tourmentée est Republique, de tant  
 De maux, que seule esperance est restant.  
 Comme une nef en mer aux ventz tendue  
 De toutes pars par les flotz ja fendue<sup>39</sup>.

Les vers de Du Bellay :

Cet air couvert d'une obscure bruyne  
 S'esclersira, ces undes courroucées  
 Jusques au ciel par l'aquilon poussées  
 S'apaiseront, et par l'anchre jetée  
 Au port sera la navire arrestée (v. 83-86),

supposent la topique, et ses démonstratifs déictiques renvoient, autant qu'à la situation particulière de l'ami que le poète console icy (« Espere, amy, espere »), à la représentation imagée de l'emblème et à son idée. Mais ce qui était espérance liée aux aléas de la vie collective et de la politique chez Alciat devient ici le symbole d'une vertu propre au sage qui sait renoncer aux séductions et aux illusions attachées à toutes les conditions sociales, dans le cadre d'un recueil qui chante lui-même la retraite contemplative, loin de la sphère collective, et en particulier curiale.

Un autre passage des *Vers lyriques* confirme cette hypothèse d'une intertextualité avec les Emblèmes d'Alciat, transformés ou détournés de leur signification. L'ode II (« Des miseres et fortunes humaines, au Seigneur Jean Proust ») exalte l'effort héroïque de celui qui choisit, comme Hercule, le chemin étroit et escarpé de la vertu, en délaissant celui, « large et facile » qui fait « desendre en l'obscur sejour »<sup>40</sup>. Les strophes qui suivent amplifient l'idée de cette difficulté, et amalgament pour cela deux mythes, celui du départ d'Astrée, figure de la Justice envolée de la terre au Ciel à la fin de

---

<sup>39</sup> *Toutes les emblemes de M. Andre Alciat...*, Lyon, G. Rouillet, 1558, Reprint Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 67.

<sup>40</sup> V. 25 sq.

l'âge d'or, et celui de Pandore, cette séductrice qui a apporté sur terre, de la part des Dieux, tous les maux dont souffrent les humains, tout en réservant l'espérance dans sa « boîte » :

Le nombre est petit de ceux ores  
 Qui sont les bien aymez des Dieux,  
 Et ceux que la Vertu encores  
 Ardente a eslevez aux Cieux.

[...]  
 Qui a veu en ce vieil poëte  
 (Et le voyant, ne pleure lors)  
 La trop tost ouverte boëte,  
 Et les vertuz volants dehors ?

L'Esperance au bord arrestée  
 Outre son gré demeure icy :  
 Puisque seule nous est prestée,  
 Gardon' qu'ell' s'en vole aussi<sup>41</sup>.

Du Bellay emprunte à Hésiode (« ce vieil poëte ») le mythe de Pandore, qui, dans le texte du poète grec<sup>42</sup>, précède de peu le récit de la succession des âges de l'humanité. La transformation que Du Bellay fait subir au mythe de Pandore<sup>43</sup> est remarquable. Il remplace

---

<sup>41</sup> V. 33-36 et 41-48.

<sup>42</sup> *Les Travaux et les jours*, v. 70 sq. (Pandore), puis 109 sq. (succession des âges, dont le premier, défini par l'absence de souci et d'organisation sociale, est évidemment retrouvé, loin de la civilisation urbaine, par Du Bellay dans le cadre idyllique). Le même poème antique mentionne aussi, indépendamment de ces deux mythes, le chemin « long et ardu » de la vertu (v. 290), écho du mythe d'Hercule à la croisée des chemins.

<sup>43</sup> Bien qu'il connaisse très certainement le texte antique, Du Bellay remplace aussi, comme l'avait fait Erasme, la jarre (*dolium*) de Pandore, présente chez Alciat, par une « boëte ». Voir sur cette substitution dans la tradition littéraire et iconographique, D. et E. Panofsky, *Pandora's Box. The changing Aspects of a Mythical Symbol*, 1956<sup>1</sup>, Princeton University Press, 1978<sup>2</sup>, chap. II ; sur Pandora



l'idée de la diffusion catastrophique des maux (calamités, maladie, etc.) sur la terre par l'envol des vertus au Ciel, thème démarqué de l'autre mythe, celui d'Astrée ; il fait de la Vertu une sorte de puissance céleste attractive, qui élève ses élus dans l'espace supra-terrestre des « Dieux » ; enfin, il mentionne l'espérance comme une figure ambivalente : seul reste de l'âge d'or parmi les hommes, cette vertu (morale, ou théologale), aiguillon de la Vertu, risque, elle aussi, de s'envoler. C'est à deux emblèmes d'Alciat que Du Bellay fait référence ici, à travers la référence hésiodienne. Alciat a utilisé le mythe de Pandore dans un de ses emblèmes qui définissent l'espérance, celui qui a pour titre *In simulachrum Spei*, « Sur l'image d'Espérance »<sup>44</sup>, qui fait suite à l'emblème de la tempête mentionné plus haut. L'image et la première partie de l'épigramme de cet emblème expliquent en partie le texte de Du Bellay. Chez Alciat, Espérance est levée et joyeuse, parce qu'elle apporte « allegeance » aux affligés<sup>45</sup>. Elle est assise « d'un vaisseau sur le bout » – ce qui correspond dans notre ode à la mention de sa position (« au bord arrêtée », v. 45) – parce que, comme elle le dit elle-même dans l'emblème, « Seulle restay tous maulx volans par tout / Comme Hesiodé a dict ». Mais alors que dans l'emblème d'Alciat le message porte sur les promesses que procure l'espérance pour le lendemain, et d'autre part sur la nécessité qu'il y a de ne pas être présomptueux et de n'espérer que « chose oportune », chez Du Bellay, son rôle est, plus mélancoliquement, celui d'une trace, peut-être illusoire, de ce qu'aurait pu être un bonheur terrestre, fragile : aussi bien l'espérance ne reste-t-elle parmi les humains que « outre son gré » (v. 46). L'autre emblème d'Alciat auquel il est fait allusion, *Illicitum non sperandum*, illustre l'idée qu'il ne faut « esperer chose illicite ». La Vengeance, déjà présente à l'arrière-plan de l'emblème précédent, accomplit ici son œuvre : on voit, dans l'image, Espérance et

---

chez Alciat, voir le chap. III.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 69-70.

<sup>45</sup> Comme dans l'ode XII mentionnée plus haut, dans la mesure où il s'agit d'un discours de consolation.

Nemesis, les deux allant de pair pour rappeler aux présomptueux le châtement d'une espérance illicite. Dans les deux emblèmes, les insignes de la mort sont présents. Dans le premier, c'est pour signifier la victoire de l'espérance sur la mort : « – Pourquoi tiens tu rompuz les traictz de mort ? – Car le vif doibt esperer : non le mort », alors que dans le deuxième, ces mêmes traits rappellent les limites morales qui seules rendent légitime, sous peine de mort, l'espérance. Or l'ode II de Du Bellay est précisément une méditation sur la mort. Mais au lieu de faire de l'espérance la vertu des vivants (et non des morts), ses strophes 1 à 6, avant l'évocation du mythe de la croisée des chemins, énumèrent diverses manières humaines de périr (guerre, suicide par le poison ou le fer, naufrage, mort dès la naissance) pour souligner le caractère universel et inéluctable de la mort, et le Jugement à venir, signifié par la mention de Minos. C'est donc la totalité de l'ode qui est une transposition des deux emblèmes d'Alciat. Elle structure son message à partir des éléments imagés de ceux-ci (Espérance posée sur le bord, Mort, Vengeance), mais dans un registre pessimiste, en ne retenant que les éléments imagés inquiétants, et en laissant tomber les éléments positifs du premier emblème : robe verte et de joie d'Espérance (devenue chez Du Bellay une exilée sur terre), ainsi que les autres figures qui accompagnent cette vertu, « Soubdain desir », « Bonne Aventure » et « Songes à plaisir ». Ce dont il est en effet question dans ce poème de Du Bellay, ce n'est pas de l'espoir comme aiguillon des affligés encore en vie, consolant et stimulant ceux-ci dans les épreuves apportées par les vicissitudes de la fortune, mais de l'espérance comme vertu héroïque, assurant la victoire sur le principe universel de la mort grâce à l'immortalité à laquelle elle s'élève, ou encore comme signe mondain des réalités supra-terrestres et invisibles.

Si nous nous tournons vers le second recueil lyrique publié par Du Bellay, son *Recueil de poésie* de la fin de 1549, nous y trouvons une confirmation de l'inquiétude morale et poétique que nous avons examinée jusqu'ici. Pourtant, ce recueil est, nous l'avons rappelé plus haut, celui d'un poète, sinon devenu courtisan, du moins qui fait sa

cour, d'un poète qui chante les grandeurs de ce monde, avec l'espoir d'y commencer prochainement une carrière prometteuse. Rappelons rapidement les éléments qui semblent illustrer cette conversion du poète et de sa poésie au « monde ». Le contraste avec les *Vers lyriques* est saisissant. On y trouve d'abord des pièces qui chantent les événements contemporains de la monarchie, comme l'entrée du roi Henri à Paris (« Prosphonématique ») ou le « voyage de Boulogne ». Les pièces suivantes sont adressées à des Grands, ce qui souligne le contraste avec le groupe exclusivement privé des amis des *Vers lyriques*. Le poète de cour Mellin de Saint Gelais, réconciliation oblige, figure parmi ces destinataires, entre deux poèmes dédiés à Marguerite de Valois. La figure d'Astrée est désormais évoquée, dans le « Prosphonématique », comme revenue sur terre à la faveur du règne de François I<sup>er</sup>, etc. C'est seulement ensuite que viennent des pièces qui font entendre, par moment, une autre tonalité, où nous retrouvons certains accents<sup>46</sup> des *Vers lyriques*. La pièce VIII, « Contre les avaritieux », suscite, au moyen de cette catégorie morale définie par un rapport obsessionnel avec l'argent, l'évocation de son contre-modèle topique, celui d'une vie modeste et rustique, éloignée des fausses promesses d'une existence vouée à la poursuite des biens économiques et sociaux :

Pourquoy hausseray-je les voiles  
Dessoubz la faveur des estoiles ?<sup>47</sup>

Mais le même poème, et sa topique d'inspiration horacienne, s'achève par une solution que n'envisageaient pas les *Vers lyriques*. A celui qui se fuit lui-même dans l'aliénation économique, le poète oppose en effet ainsi sa propre mission personnelle

---

<sup>46</sup> Parmi eux, le thème de la croisée des chemins (V, v ; 1 sq.), et l'exaltation de la vertu qui « ouvre le ciel » loin de la foule ignorante (« Chant triomphal », v. 69 sq.).

<sup>47</sup> V. 57-58. Voir, pour les sources horaciennes, l'annotation correspondante dans l'édition de référence, *op. cit.*, p. 404.

Moy, que la Muse veult aimer  
 Par les vents je feray semer  
 Tout le soucy, qui me fait guerre,  
 Desus l'ennemie Angleterre<sup>48</sup>,

c'est-à-dire que le « souci » qu'il s'agit toujours d'écartier le sera au moyen de l'entreprise poétique placée au service de la gloire du monarque en conflit avec l'Angleterre. D'un côté le monde social ordinaire, toujours placé sous le signe de l'aliénation, de l'autre le poète, non plus à l'écart avec ses amis, comme dans les *Vers lyriques*, mais face à son roi. Le poème suivant, l'ode IX dédiée à Bouju (« Les conditions du vray poète »), reprend des thèmes de l'ode qui avait le même destinataire dans les *Vers lyriques*. Le poète y dénonce « l'espoir qui nous abuse » (v. 3), dans la mesure où il s'agit de celui de l'ambition sociale, attachée à la cour des Grands et à la vie urbaine, et il oppose à cet « espoir » – illicite, et dénoncé par l'emblème d'Alciat réinterprété par Du Bellay, comme on l'a vu, dans un sens ascétique et héroïque – la vocation poétique, située une fois de plus dans le cadre idyllique et fraternel de l'amitié, libre des « ennuyts », et qui n'exclut pas l'amour<sup>49</sup>. Curieusement, d'ailleurs, le texte évoque comme « biens que nous admirons » (v. 10) les faux biens opposés, comme si le poète se comptait lui-même, un moment, et à l'occasion de ce recueil largement courtisan, parmi les aliénés qu'il dénonce et dont il se distancie par ailleurs dans ce poème. En tout cas, comme dans la pièce précédente, le poète rattache maintenant sa vocation personnelle à une figure royale, celle de Marguerite cette fois. Tenté de rejoindre son ami Bouju dans l'idylle :

---

<sup>48</sup> V. 75 sq. L'originalité de Du Bellay, et son accent personnel, résident dans la façon dont il combine ici les *topoi* : « souci » illusoire du « marchand » (Horace, *Carmina*, III, 1, et II, 16), et quête de l'oubli du souci dans la poésie d'éloge (du roi, ici, alors que chez Horace, I, 26, il s'agit de louer un ami inconnu).

<sup>49</sup> Lui-même défini par opposition à la « volupté oysive » (v. 17-20) : on reconnaît le schéma antithétique signalé plus haut.

O que ma Muse a d'envye  
 D'ouyr (te suyvant de pres)  
 La tienne [...] (v. 49-51),

il n'en fera rien. Le poème, qui repose sur la tension entre nos trois termes – refus de l'ambition sociale ordinaire, vie contemplative, et consécration à la monarchie – s'achève de manière peut-être significative, par une apostrophe qui entraîne le poète dans sa propre fiction :

Où me guidez vous, Pucelles,  
 Race du pere des Dieux ?  
 Où me guidez vous, les belles,  
 Et vous Nymphes aux beaux yeux ?

Fuyez l'ennemi rivaige,  
 Gagnez le voisin rocher :  
 Je voys de ce boys sauvaige  
 Les Satyres approcher. (v. 69-76)

Sur un mode humoristique, et au moment où il s'y croit lui-même, le poète identifie, au moyen de cette plaisante mise en garde, la tentation que contient la vie retirée et contemplative : l'espace sauvage, l'absence de toute participation au monde social ordinaire, et le vertige qu'engendre le moment négatif du retrait s'expriment ici, à travers un registre conventionnel, comme danger, angoisse de s'égarer. Loin de conclure le poème, ces derniers vers font ainsi affleurer, avec des questions non résolues, les hésitations et les contradictions du poète. Chez Horace, imité dans ce passage<sup>50</sup>, le poète situait son inspiration poétique, mise au service de César, dans le cadre rustique et sacré des bois, mais il n'y avait aucune trace de dualité sociale et morale entre les deux sphères, et donc d'hésitation ou de doute. Le problème ne s'y pose pas, alors qu'il constitue le

---

<sup>50</sup> *Carmina* III, 25, v. 1 (*Quo me rapis*), il s'agit de Bacchus, et la question ouvre le poème.



thème même de l'ode de Du Bellay. Ce *Recueil de poésie* juxtapose donc, et, par moment, tente la synthèse, de ce que les *Vers lyriques* opposaient. Un exemple en est la dédicace à Marguerite, qui dénonce, en écho à *La Deffence* et en annonce de la future « Musagnœomachie » de 1550, « l'ambition, l'avarice, & l'ocieuse volupté, pestes bons esprits, qui ont chassé d'entre nous ce tant honneste desir de l'immortalité »<sup>51</sup>, au moment le poète se félicite d'avoir été introduit à la cour. Un autre exemple, la première pièce « A sa lyre », qui est un envoi poétique de l'œuvre à Marguerite. L'évocation du « lieu » où se trouve la princesse rappelle certains traits de l'univers idyllique, voire épicurien, la nature en moins : « table docte », présence d'un « amy » qui acceptera de lire les vers du poète, et, effet de cette lecture, le « resjouir ». Mais ce lieu est un « temple »<sup>52</sup>. Cette idée du temple a l'avantage de figurer les relations du poète avec la cour à travers l'image d'un lieu sacré, participant, grâce au culte qu'on est supposé y rendre à des divinités, d'une nature cosmique en même temps qu'il est l'expression d'une civilisation luxueuse en quelque sorte naturalisée. A la fin de la « Musagnœomachie », le poète imagine qu'il dresse lui-même le « temple » dédié simultanément aux deux groupes que chante ce poème, les poètes inspirés et savants de la nouvelle génération, et les membres de la famille royale qui les favorisent. Dans les vers conclusifs de ce poème, il rappelle encore une fois les termes que nous avons repérés jusqu'ici comme définissant les deux registres de valeurs en question :

En ton nectar adoucy  
 Muse, enyvre ton eponge  
 Pour desaignir le souci  
 Qui la poitrine me ronge.  
 Retien l'ame qui se plonge  
 Au gouffre tempestueux

---

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 87.

<sup>52</sup> « C'est que les choses qu'on dedie / Au temple, sont de plus grand prix » (*op. cit.*, p. 89, v. 14-15).

Du Palais tumultueux.  
 Encre icy ma nef captive  
 Affin que desus ta rive  
 Dedans ton temple immortel  
 Des rameaux de mon OLIVE  
 J'encourtine ton autel<sup>53</sup>.

Rejet, mais aussi angoisse obsessionnelle du « souci » lié à la vie politico-sociale (« Du palais tumultueux »<sup>54</sup>), références ponctuelles à l'univers idyllique de la poésie (« nectar », « Muse », « rive », « rameaux »), et « temple » de la poésie qui est aussi celui de la monarchie. Mais les deux registres opposés, et le troisième point de référence que représente le « temple » – sortie par le haut hors de la contradiction opposant les deux premiers –, sont pris dans un effet de vertige (« l'ame qui se plonge/ Au gouffre tempestueux »), lié à une souffrance indicible, et qui fait entendre une étrange dissonance individuelle en conclusion de ce poème héroïque.

En 1550, dans la seconde préface de *L'Olive*, Du Bellay cherchera à corriger certaines positions extrémistes de *La Deffence* et des *Vers lyriques*. Affichant désormais explicitement une ambition sociale, et pas seulement poétique, il minimise le caractère radical et exclusif de la vocation poétique (« passe-temps », « labeur peu laborieux »<sup>55</sup>), au nom des valeurs de la noblesse à laquelle il appartient. Parallèlement, il met en valeur la cour comme lieu socio-culturel.

---

<sup>53</sup> V. 505 sq., *op. cit.*, p. 235

<sup>54</sup> Depuis Chamard, on explique ce vers comme une confidence, et une allusion aux démêlés du poète avec la gestion judiciaire (« Palais ») de ses affaires domestiques. C'est possible. Mais l'effet poétique subsiste d'une reprise de la topique horacienne. Le poète latin oppose en effet à la tranquillité nécessaire à la création poétique les « tempêtes » liées à la vie civique et urbaine (*hic ego rerum / Fluctibus in mediis et tempestatibus urbis / verba lyrae motura sonum conectere digner ?* *Epîtres* I, 2, v. 85 sq. ; cf. les v. 65 et 77 sq. de cette même épître, qui oppose aussi le cadre rustique de la poésie aux embarras de la ville).

<sup>55</sup> *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 157.



Cette « conversion » repose cependant sur une continuité. Le mépris des « petiz Rimeurs » « à gaige » lui permet de se démarquer, une fois de plus, des poètes courtisans, entendons par là ravalés à leur position sociale ignoble en même temps qu'à leur manque d'ambition poétique. D'autre part, le rejet du « jeu », des « banquetz et aultres menuz plaisirs » fait encore entendre un accent vertueux, voire héroïque, qui ne messied ni à un gentilhomme au service de son roi ni à un humaniste lettré voué à des activités spirituelles supérieures. Par rapport à 1549, la balance a changé de position, certes, mais dans les limites d'un cadre précis, où les mêmes hésitations continuent de se faire entendre, dans une direction maintenant opposée. La tension que ces hésitations laissent percevoir ne se résoudra, en partie, que dans la polyphonie poétique des recueils romains, notamment des *Regrets*. Ce recueil compose en effet entre eux, comme autant de « masques » distincts, les rôles que notre poète avait précédemment adoptés. Il les combine, à travers les parties successives du recueil, en utilisant notamment un registre absent des premiers recueils, celui de la satire. Celle-ci engagera un ton humoristique, vis-à-vis de soi et du monde, qui permet une liberté de jeu indécelable dans les premières publications de 1549-1550. Celles-ci sont encore partagées entre des postures sociales, des valeurs morales et des registres poétiques qui ne font pas l'objet d'une conciliation. Mais ces dissonances, au-delà de l'intérêt des innovations humanistes, formelles et thématiques, de cette jeune poésie, confèrent à l'ambition de celle-ci un ton tout personnel.

Olivier MILLET  
*Université de Bâle*

