

Les masques de Joachim du Bellay

Robert Melançon

Volume 22, Number 3, Winter 1990

Ars poetica

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500910ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500910ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Melançon, R. (1990). Les masques de Joachim du Bellay. *Études littéraires*, 22(3), 23–34. <https://doi.org/10.7202/500910ar>

Article abstract

The classical movement in France witnessed the shattering of the ancient genre of the *ars poetica*. Insofar as new exemplars of the type are produced (for example, by Colletet and Boileau), they are dominated by an increasingly powerful tension between the idealized representation of poetry and a methodical inventory of rules. At the same time, the reflection, of which the *ars poetica* had traditionally been the genre of choice, is gradually channelled into other types of literary expression. The literary quarrels that convulsed the age fostered this transformation.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



LES MASQUES DE DU BELLAY

Robert Melançon

Ce n'est pas l'homme violent qui est hors de lui-même qui dispose de nous : c'est un avantage réservé à l'homme qui se possède.

Diderot, *Paradoxe sur le comédien*

■ À la fin de la *Deffence et illustration de la langue francoyse*, après avoir traité de « l'Origine des langues » et de l'imitation, du rapport entre le naturel et l'artifice, des genres poétiques, de l'invention de mots nouveaux, de « la rythme [...] & de quelques autres antiquitez usitées en notre Langue », de la prononciation des vers et d'autres questions techniques obligées dans un art poétique, Du Bellay propose une définition du poète en marquant clairement qu'il y résume tout son livre :

Pour conclure ce propos, saiches, Lecteur, que celui sera veritablement le poëte que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apayser, cjouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir. Voilà la vraye pierre de touche, ou il faut que tu espreuves tous poëmes, & en toutes Langues ¹.

On a pu la rapprocher de deux vers de l'*Épître aux Pisons* ainsi que de divers passages du *De Oratore*, du *Brutus* et de l'*Orator* ². D'évidence, il s'agit d'un topos : la poésie

1 Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue francoyse*, livre II, ch. xi, p. 179-180. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses dans le texte : chiffres romains en capitales pour le livre, en bas de casse pour le chapitre, et chiffres arabes pour la page.

2 « *Non satis est pulchra esse poemata : dulcia sunt / Et quocumque volent, animum auditoris agunt* » ; « Ce n'est pas assez que les poèmes soient beaux : ils doivent encore être pathétiques et conduire à leur gré les sentiments de l'auditeur » - Horace, *Ad Pisonem*, v. 99-100, dans *Épîtres*, p. 207. Je n'ai pu consulter l'édition d'Horace publiée par Josse Bade à Venise en 1536 (dans laquelle Du Bellay a sans doute lu ces vers), qui est accompagnée d'un ample commentaire ; M. A. Screech a montré à quel point les annotations de cette édition éclairent le texte de Du Bellay (*les Regrets et autres œuvres poétiques*, p. 18-23). Voir aussi Cicéron, *De Oratore*, I, viii, 30 et xii, 53 ; *Brutus*, I, 188 ; *Orator*, XXXVIII ; ces rapprochements sont signalés par H. Chamard dans son édition de la *Deffence*.

excite les passions³. Du Bellay le reprend néanmoins à son compte avec une vigueur peu commune : « saiches, Lecteur, [...] voilà la vraye pierre de touche ». Peu importe qu'il s'agisse d'un lieu commun ; il le fait sien et le reformule avec un tel brio qu'il lui redonne l'éclat d'une idée neuve. Que demande-t-il donc à la poésie ? Qu'elle prenne le gouvernement de son âme : elle « tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir⁴ ». La poésie authentique se reconnaît aux effets qu'elle produit sur son lecteur ou son auditeur. Celui-ci, à la limite, ne se possède plus : il devient le jouet du poète dont l'œuvre s'est emparé de lui. L'énumération, agencée par paires violemment contrastées, définit des extrêmes : « indigner »/« apaiser », « enjour »/« douloir », « aymer »/« hayr », « admirer »/« etonner ». Ces contrastes disent d'abord l'intensité des émotions que suscite la poésie et, du coup, sa puissance ; ils disent aussi sa variété, l'étendue de son domaine :

elle pourra « indigner » puis « apaiser » tour à tour, « ejouyr » aussi bien que « douloir », « aymer » et « hayr » à la fois, « admirer » comme « etonner ». La poésie se soumettra son lecteur, elle le tiendra en son pouvoir, absolument, sans partage, « à son plaisir ».

Par contre, la relation du poète à la poésie s'avérera beaucoup plus complexe que cette sujétion pure et simple. La définition, que Du Bellay emprunte aux *rhctorica* de Cicéron conformément au rapprochement qu'il établit entre le poète et l'orateur n'exclut pas, ailleurs, le recours à la théorie de la fureur poétique⁵. Le texte de la *Deffence et illustration* comporte des développements sur l'origine des poèmes, qui font la part belle à « cete fureur divine, qui quelquesfois agite & echaufe les esprits poétiques, & sans la quele ne fault point que nul espere faire chose qui dure » (II, xi, p. 169-170)⁶.

Faut-il lire là une contradiction, la trace d'un travail hâtif et la preuve que la *Deffence et il-*

3 C'était précisément ce que lui reprochait déjà Platon, outre de mentir : la poésie « nourrit les passions en les arrosant alors qu'il faudrait les dessécher » (*la République*, X, 606c, p. 372). Du Bellay répondra à l'accusation que les poètes mentent dans l'« Ode au Seigneur des Essars », v. 191-210 (*Inventions de l'auteur*, dans *Ceuvres poétiques*, IV, p. 173-174) ; voir aussi « la Lyre chrestienne », v. 25-56 (*ibid.*, p. 138-139).

4 L'image de la bride, qui ne se trouve pas dans les sources, donne à ce passage une coloration platonicienne ; elle évoque le mythe du char de l'âme, auquel sont attelés deux chevaux ailés, l'un blanc, l'autre noir (*Pbèdre*, 246a sq.). Le poète en devient ici le cocher tout-puissant et il fouette tour à tour le cheval blanc et le cheval noir, perspective qui eût à coup sûr horrifié Platon. La *Deffence et illustration* contient, comme en filigrane, une apologie de la poésie contre le plus illustre de ses détracteurs. Dans cette perspective, les considérations politiques sur la « monarchie » et sur la *translatio imperii* qui accompagne la *translatio studii*, ainsi que les « Louanges de la France » qui couronnent le livre II esquissent une utopie, plus exactement un projet politique dans lequel les poètes reprendraient le rôle d'éducateurs que leur avait dénié Platon. Sur la « monarchie », voir Gilbert Gadoffre.

5 « Ne t'esbahis, si je ne parle de l'orateur comme du poète. Car [...] les vertuz de l'un sont pour la plus grand'part communes à l'autre [...] » (I, xii, 85.) Ce rapprochement est un lieu commun ; Sébillot, de qui Du Bellay tient pourtant à se démarquer, venait d'écrire : « La Rhétorique est autant bien espandue par tout le poème, comme par toute l'oraison. Et sont l'Orateur et le Poète tant proches et conjoinz, que semblables et égauz en plusieurs choses, différent principalement en ce, que l'un est plus contraint de nombres que l'autre » (*Art poetique françois*, p. 21-22).

6 Autre lieu commun qu'on trouve aussi chez Sébillot : « Ceste estincelle du feu divin [...] aussi en l'art Poétique (me soit permis nommer art ce que plus proprement j'appelleroie divine inspiration) reluyt elle en plus apparente et plus vive splendeur. Car le Poète de vraye merque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation. Pourtant appelloit Platon les Poètes enfans dés dieuz » (*ibid.*, p. 8-9).

lustration amalgame des lectures mal assimilées, Du Bellay y faisant preuve de plus d'enthousiasme que de rigueur dans l'argumentation ? Après tout, voilà un manifeste, « le premier, dans notre langue, des manifestes modernes » (Saulnier, p. 52). Ce n'est pas un traité dont on serait en droit d'exiger une certaine cohérence logique mais un texte performatif⁷, un écrit polémique destiné à discréditer Sébillot et les marotiques attardés, un discours propre à échauffer l'enthousiasme de la Brigade de Coqueret et à proclamer l'avènement d'une poésie nouvelle en France. Peu importe, dans ces conditions, que Du Bellay soutienne tour à tour des thèses peu compatibles, qu'il en appelle ici à la fureur par laquelle les Muses s'emparent du poète et qu'ailleurs il fasse l'apologie du travail par lequel on devient patiemment auteur. Il s'agit essentiellement de proclamer l'éminente dignité de la poésie. À cette fin, tout argument sera bon. Le poète est l' élu des dieux qui lui dictent ses vers et il est en même temps l'horrible travailleur qui étudie le grec et le latin, qui consulte jour et nuit les grands auteurs de l'Antiquité, qui lime laborieusement ses œuvres. Sous l'une et l'autre de ces figures, il s'oppose à ces poètes courtisans, plus ignorants que des ânes, qui n'improvisent que des bagatelles. On peut certes interpréter ainsi la *Deffence et illustration*. Sa publication marquerait un événement en ce qu'elle annoncerait une nouvelle école poétique, la première, à vrai dire, en France ; mais on y chercherait en vain une doctrine cohérente. Elle vaudrait seu-

lement comme date dans l'histoire littéraire et il suffirait de commémorer son titre sans se préoccuper trop en détail de son contenu : une défense du français plagiée du *Dialoghe della lingua* de Speroni et sans nouveauté même en France après le *Champfleury* de Geoffroy Tory, la *Manière de bien traduire d'une langue en l'autre* d'Étienne Dolet et, surtout, l'*Art poétique françois* de Sébillot qui venait de flétrir avec autant de sévérité que Du Bellay lui-même « l'Ancienne pauvreté de nostre langue françoise, ou l'ignorance de nos majeurs » (p. 6) ; une théorie de l'imitation rapetassée d'Horace, de Quintilien et du Ciceronianus d'Érasme ; une énumération des genres poétiques « nouveaux » reprise de celle que proposait Sébillot, nettoyée seulement de ses survivances médiévales et des genres marotiques, « rondeaux, ballades, vyrelaiz, chantz royaulx, chansons, & autres telles episseries » (II, iv, p. 108). Telle était l'interprétation que proposait il y a quarante ans V. L. Saulnier :

La *Défense* est de ces écrits rares dont, quand chaque détail serait contestable en originalité ou en valeur, l'ensemble tient bon ; de ces textes où c'est le ton qui compte, plus encore que le contenu, parce qu'ils sont faits pour remuer, pour renouveler un climat (p. 52).

Il s'agissait pour l'éminent seizième de défendre l'œuvre de Du Bellay contre une critique étroitement positiviste qui, retraçant ses sources, n'y lisait plus que la somme de ses plagiats, comme Henri Chamard dans l'« Avertissement » de l'édition 1948 de la *Deffence* :

⁷ Sur le genre du manifeste, voir Jeanne Demers et Line McMurray.

J'écrivais en 1903 : « La *Deffence* est, pour un bon tiers, une mosaïque, ou, si l'on aime mieux, une marqueterie faite de morceaux de toute provenance, assemblés souvent au hasard. Je crois qu'on pourrait augmenter la somme de ces emprunts ». Je ne pensais pas si bien dire. Des collègues ou des amis m'ont signalé d'autres emprunts que ceux que j'avais découverts, et j'ai fait profiter cette édition nouvelle de leurs indications ou de leurs suggestions (p. VI)⁸.

Il faudrait aujourd'hui prolonger cette défense de la *Deffence* et, sans cesser d'y voir un manifeste, un acte décisif dans l'histoire des lettres françaises, la lire comme un art poétique et y chercher par conséquent une théorie littéraire plus cohérente sans doute qu'on ne l'a dit. On trouverait là le point de départ d'une relecture de tout l'œuvre de Du Bellay qui, d'un livre à l'autre, ne se contredit peut-être pas autant qu'il peut le sembler. Bien sûr, il fait la satire féroce du pétrarquisme qu'il avait été l'un des premiers à pratiquer en France ; il traduit les livres IV et VI de l'*Énéide* après avoir soutenu qu'on ne peut traduire les poètes ; il écrit des poèmes latins après avoir condamné avec véhémence les poètes néo-latins de son temps⁹ ; il affirme dans *les Regrets* qu'il renonce à la grande poésie, se prétendant incapable de traiter des grands

thèmes dans le style haut, mais il publie en même temps *les Antiquitez de Rome*. On pourrait facilement multiplier les exemples de telles palinodies, de retournements et de contradictions. Trop facilement. Malgré toutes ces métamorphoses, l'unité de l'œuvre s'impose à une lecture suivie. De *l'Olive* aux *Regrets*, des *Vers lyriques* aux *Discours* composés en 1559, on reconnaît un même timbre de voix. François Rigolot en a mis en évidence un élément essentiel, la « poésie du refus » (Rigolot, p. 489-502¹⁰). Du Bellay avance de négation en négation, et la contradiction est peut-être chez lui la forme essentielle de la continuité. Il n'y a pas là qu'un paradoxe :

La diversité même des chemins choisis, loin de montrer une âme toujours captive de l'instant qui passe, prouve aussi bien le parti pris de l'écrivain, attaché à construire une œuvre qui compte. Une inquiétude s'y révèle, un désir constant de se renouveler : elle fait partie de la vocation de l'écrivain autant que de l'impatience du fiévreux (Saulnier, p. 130).

On naît poète ; il faut aussi vouloir le devenir. Dans la *Deffence*, Du Bellay concède un rôle au naturel et à l'inspiration, mais il fait plus souvent, et non sans impatience, l'apologie du travail¹¹. Le poème résulte de la mise en œuvre

8 C'est Chamard qui souligne.

9 « Que pensent doncq'faire ces reblanchisseurs de murailles, qui jour et nuyt se rompent la teste à imiter ? que dy je imiter ? mais transcrire un Virgile et un Ciceron ? batissant leur poèmes des hemystiches de l'un, & jurant en leurs proses aux motz & sentences de l'autre. » (I, xi, 76-77.)

10 Voir aussi Michel Deguy, *Tombeau de Du Bellay*.

11 « Qu'on ne m'allegue point aussi que les poètes naissent, car cela s'entend de ceste ardeur & allegresse d'esprit qui naturellement excite les poètes, & sans la quele toute doctrine leur seroit manque & inutile. Certainement ce seroit chose trop facile, & pourtant contemptible, se faire eternal par renommée, si la felicité de nature donnée mesme aux plus indoctes etoit suffisante pour faire chose digne de l'immortalité. Qui veut voler par les mains & bouches des hommes, doit longuement demeurer en sa chambre : & qui desire vivre en la memoire de la posterité, doit comme mort en soy mesme suer & trembler maintesfois, & autant que notz poètes courtizans boyvent, mangent & dorment à leur oyse, endurer de faim, de soif & longues vigiles. » (II, iii, 105-106.)

de moyens précis, qui appellent telle ou telle émotion. L'énumération de ses effets sur le lecteur (« indigner, apaiser, ejoyr, douloir » et ainsi de suite) renvoie aux chapitres dans lesquels Du Bellay décrit avec minutie « quelz genres de poèmes doit elire le poète Francoys » (II, iv et v, p. 107-136). « *Elire* », ce mot marque la délibération ; c'est en adoptant un genre littéraire défini que le poète peut espérer agir sur le lecteur :

Distile avecques un style coulant & non scabreux ces pitoyables elegies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibule & d'un Properce, y entremeslant quelquesfois de ces fables anciennes, non petit ornement de poësie (II, iv, p. 111-112).

Ces définitions se révèlent extrêmement précises à l'examen. Elles prescrivent une attitude de l'auteur à l'égard de son œuvre : il « distile » l'élégie mais se « jète » (p. 109) impétueusement dans l'épigramme. Elles précisent un registre stylistique « coulant & non scabreux » pour l'élégie, mais « éloigné du vulgaire, enrichy & illustré de motz propres & epithetes non oysifs, orné de graves sentences, & varié de toutes manieres de couleurs & ornementz poëtiques » (p. 114) pour l'ode. Elles indiquent la matière du poème : l'élégie est « pitoyable » mais l'épigramme est « plaisante » (p. 122). Elles énumèrent, enfin, les modèles auxquels le poète se rapportera : Ovide, Tibulle et Properce pour l'élégie, « Petrarque & quelques modernes italiens » (p. 122) pour le sonnet. Un poème ne suscite pas par hasard tel ou tel sentiment : il tient la bride des « affections » de son lecteur grâce à la mise en œuvre d'une stratégie textuelle déterminée. Le poète adopte tel genre

et s'efforce de produire tel effet qui lui est lié en employant les moyens prescrits à cette fin. Cela n'implique pas tant de froid calcul qu'il peut le sembler au premier abord, puisque ce choix est affaire d'intuition et de goût, de « naturel » :

Regarde nostre immitateur premiereement ceux qu'il voudra immiter, & ce qu'en eux il pourra, & qui se doit immiter [...]. Avant toutes choses il fault qu'il ait ce jugement de cognoitre ses forces & tenter combien ses epaules peuvent porter : qu'il sonde diligemment son naturel, & se compose à l'immitation de celuy dont il se sentira approcher de plus pres. Autrement son immitation ressembleroit celle du singe (II, iii, p. 106-107).

Entre le poète et son œuvre doit s'établir un rapport de convenance qui rende vraisemblable qu'il en soit l'auteur. La figure du poète épique se distingue autant de celle du satirique que le genre épique de la satire. Les poètes de la Pléiade qui ont pratiqué plusieurs genres ont été attentifs chaque fois à recomposer leur personnalité en fonction d'un style : le Ronsard pindarique des *Odes*, « prenant stile apart, sens apart, euvre apart » (Ronsard, I, p. 45), n'est pas le gentilhomme mélancolique des *Poèmes* et des *Elegies*, ni le philosophe érudit des *Hymnes*. Non seulement Ronsard est-il l'auteur des *Odes* et des *Amours* ; il s'est aussi inventé lui-même en « Pindare françois », en « Horace françois », en « Pétrarque françois ». Henri Weber a opposé chez lui « la sensibilité mobile » de l'homme à « l'artiste [...] plus soumis aux exigences du genre qu'il traite » (Weber, p. 399). À vrai dire, elles ne se séparent pas. Les personnalités successives de Ronsard constituent autant de rôles liés à l'évolution de son œuvre : Ronsard s'invente lui-même, il se réinvente sans cesse

et, à certains égards, son œuvre constitue une exploration, une *inventio* de sa personnalité. Comme Montaigne, il aurait pu dire : « Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait » (Montaigne, II, p. 665-c) - son livre : cette édition collective six fois remise sur le métier entre 1560 et 1584.

On peut en dire autant de Du Bellay, à cela près que sa personnalité est trop souvent et abusivement réduite, comme son œuvre, à l'image qu'on peut s'en former dans *les Regrets* et dans le *Chant* puis dans la *Complainte du désespéré*. Or, si l'œuvre de Du Bellay reste moins diverse que celle de Ronsard, elle ne se laisse pas ramener pour autant à cette seule note. Du Bellay s'est réinventé plus d'une fois et les autoportraits qu'il a tracés se révèlent, à un examen un peu attentif, composés avec le plus grand soin, élaborés comme autant de masques successifs. On connaît la très savante ouverture des *Regrets* dans laquelle, tressant les allusions à Ovide et à Horace, il impose l'illusion d'un discours sans art, « papiers journalx » et « commentaires ¹² » (sonnet 1, v. 14, p. 34). La mise en scène de la *persona* déçue et mélancolique des *Regrets* est si réussie qu'on lui ramène souvent tout Du Bellay, qui aurait trouvé là et laissé enfin s'exprimer sa vérité profonde :

Je me contenteray de simplement escrire
Ce que la passion seulement me fait dire (sonnet 4, v. 9-10, p. 59).

N'importe s'il publie en cette même année 1558 *le Premier livre des Antiquitez de Rome*, *Divers jeux rustiques* et les *Poemata*, œuvres d'un tout autre ton et qui donnent à imaginer de tout autres poètes que l'élégiaque gémissant et le satirique amer des *Regrets*. Ni qu'il se lance, dès son retour de Rome, dans la composition d'amples « discours » en vers qui le campent en conseiller du Prince et en penseur politique. Le masque des *Regrets*, à cause de la réussite éclatante de l'œuvre, à cause aussi de son pathétique et de sa trompeuse simplicité, semble adhérer à son visage. Il s'ensuit que nous ne prenons le plus souvent qu'une vue partielle de sa poésie, y compris des *Regrets* puisque nous ne mettons pas en relation la *persona* qui s'y élabore avec toutes les autres que l'œuvre porte. Autant que ses poèmes, Du Bellay se crée lui-même. Il élabore une série de personnalités successives ou, comme dans les recueils de 1558, simultanées. Ces *personae*, ces masques sont aussi des inventions, et elles donnent accès aux poèmes dont elles proposent les modes de lecture.

Dès 1550, dans la préface à la seconde édition de *l'Olive*, Du Bellay avait pris soin de livrer un autoportrait qui le campe dans son premier rôle de poète. Texte capital, qu'il faut mettre sur le même plan que l'épigramme « Ad lectorem », le poème-dédicace « À Monsieur d'Avanson » et les premiers sonnets des *Regrets* : Du Bellay s'y présente à son lecteur en même temps que son livre. C'est, autant que des

12 Voir à ce propos l'introduction de Screech (p. 18-25) et les notes aux sonnets 1, 2, 4, 6 des *Regrets*.

poèmes, un poète qui se propose à la considération.

Une remarque préliminaire s'impose, qui n'est pas de pure forme. On désigne habituellement ce texte, à la suite de l'édition Chamard, sous le titre de « Préface à la seconde édition de *l'Olive* » - titre doublement erroné.

D'abord en ce que cette « préface » est en réalité une « épître » ou un « avertissement ». Du Bellay la désigne expressément ainsi :

Je te prie encores ne trouver mauvais cet avertissement, ou t'ennuyer de sa longueur, comme outrepasant les bornes d'une épistre (*Œuvres poétiques*, I, p. 23, lignes 261-263¹³).

Il s'adresse constamment à ce lecteur nommé au titre (3, 21, 45, 71, 90, 123, 198, 238, 258, 279) et clôt son texte sur une formule de salutation : « A DIEU, AMI LECTEUR » (300). Ce choix porte à conséquence : une « préface » serait le fait d'un homme de lettres professionnel et elle encourrait le risque du pédantisme, tandis qu'un amateur de noble extraction peut se contenter d'une épître improvisée. Du Bellay ne souhaite rien tant que de ne pas se présenter ici comme un rimeur à gages : il se campe en gentilhomme qui n'écrit que pour son plaisir et il tient même à rappeler que lorsqu'il avait

publié sa *Deffence et illustration de la langue francoyse*, l'année précédente, il ne pensait « toutefois au commencement faire plus grand œuvre qu'une épistre & petit avertissement au lecteur » (81-83). Ce manifeste fracassant avait provoqué la réponse d'un régent de collège, le *Quintil Horatian* de Barthélémy Aneau. Du Bellay tient à rappeler qu'il est, lui, un gentilhomme, que la poésie est pour lui un divertissement¹⁴, et qu'il ne s'adresse qu'à un lecteur de qualité, à un « *Ami Lecteur* » (257 et 300), pas à « un petit magister » (125).

D'autre part, cette épître n'introduit pas qu'à *l'Olive* mais aussi à la *Musægnoemachie*¹⁵. De même que, l'année précédente, il avait publié simultanément la *Deffence et illustration*, la première version de *l'Olive* et les *Vers lyriques*, Du Bellay propose un choix d'œuvres variées, un échantillon des diverses facettes de son talent¹⁶. Serait-ce solliciter le texte que de voir là le désir de ne pas se donner pour un spécialiste, mais pour un gentilhomme qui excelle dans tout ce qu'il entreprend ?

Cette épître s'ouvre sur un distique d'alexandrins à rimes plates, dissimulé dans la prose :

Combien que j'aye passé l'âge de mon enfance
& la meilleure part de mon adolescence (1-2).

13 Les références à cette « préface » seront désormais portées entre parenthèses dans le texte, par renvoi à la numérotation des lignes dans cette édition.

14 « N'ayant où passer le temps, & ne voulant du tout le perdre, je me suis volontiers appliqué à nostre poésie » (14-16).

15 « Je te fay présent de mon *Olive* augmentée de plus de la moitié, & d'une *Musægnoemachie*, c'est à dire la Guerre des Muses & de l'Ignorance » (263-266).

16 De même, en 1558, au retour de Rome, il publiera coup sur coup *les Regrets*, *les Antiquitez de Rome*, *Divers jeux rustiques*, les *Poemata*, livres divers s'il en fut jamais.

Façon d'ouvrir, mais sans y insister, par une phrase bien trempée, l'étonnant récit autobiographique qu'on va lire : mon éducation a été négligée ; j'ai vécu « entre ignorans des langues estrangeres » (6) ; j'écris en français faute de pouvoir le faire en grec et en latin¹⁷ ; en « nostre vulgaire », je me suis adonné « à l'immitation des anciens Latins & des poètes Italiens, dont j'ay entendu ce que m'en a peu apprendre la communication familiere de mes amis » (34-47). Les trois éléments principaux de ce récit sont faux. Du moins ils appellent de sérieuses retouches. L'éducation de Du Bellay n'a pas été si négligée qu'il le prétend : comme l'a fait observer Enea Balmas, il est le seul des poètes de la Pléiade à avoir fait des études universitaires¹⁸. Par ailleurs, il est devenu l'un des meilleurs poètes néo-latins du XVI^e siècle en France, et ce n'était sûrement pas faute de pouvoir le faire en latin, même avant le séjour romain, qu'il écrivait des poèmes en français¹⁹. Enfin, l'image d'un amateur que la conversation de ses amis initie vaille que vaille aux beautés des poètes latins et italiens ne cadre pas avec ce que l'on sait de l'atmosphère studieuse du

collège de Coqueret.

Ce portrait du poète en jeune cavalier, qui est sinon faux, du moins contaminé de fiction, a d'abord pour fonction de lever tout soupçon de pédantisme. Du Bellay n'est pas un de « noz rhetoriques françois » (86), non plus qu'un de « noz ineptes rimasseurs » (89). Il est de ces « gentilz espritz françois [...] qui ne dedaignent point manier & l'épée & la plume, contre la faulse persuasion de ceux qui pensent tel exercice de lettres deroger à l'estat de noblesse » (17-20). Il n'est pas devenu poète par étude mais par « naturelle inclination » (3-4) ; il a écrit « avecques mediocre labour » (29) pour « faire quelque essay de ce peu d'esprit que la Nature m'a donné » (31-32). Le « naturel » a pour fonction de repousser dans les marges toute idée d'un labour qui sentirait l'huile et le pédantisme. Le poète de la seconde *Olive* et de la *Musaegnoemachie* ne travaille pas, et Du Bellay est très attentif à multiplier les signes de ce loisir. Tout au long de cette épître, il fait preuve d'une attitude extrêmement cavalière à l'égard de la poésie, qui contraste avec le sérieux et la ferveur qui soulevaient l'année

17 « Certainement, Lecteur, je ne pouroy' & ne voudroy' nier, que si j'eusse écrit en grec ou en latin, ce ne m'eust esté un moyen plus expedié pour aquerir quelque degré entre les doctes hommes de ce royaume : mais il fault que je confesse ce que dict Ciceron en l'oraison pour Murene : *Qui cum cytharaedi esse non possent, & ce qui s'ensuit* » (21-27). Du Bellay cite le *Pro Murena*, XIII, 29 : « *Ut aiunt in Graecis artificibus eos auloedos esse, qui citharoedi fieri non potuerint : sic nonnullos videmus, qui oratores evadere non potuerunt, eos ad juris studium devenire* » (« On dit de certains artistes grecs que, s'ils sont joueurs de flûte, c'est faute d'avoir pu devenir citharèdes ; de même nous voyons des gens qui, ne pouvant être orateurs, se tournent vers l'étude du droit. » - Cicéron, p. 48). Malgré le plaidoyer passionné de la *Deffence et illustration*, Du Bellay feint ici d'avouer qu'il n'écrit de la poésie en vulgaire que comme un pis-aller, faute de pouvoir le faire en latin.

18 « Dans cette cohorte d'autodidactes qu'est la Pléiade, où personne ne semble avoir fait d'études régulières, il est pourtant le seul à avoir fréquenté l'Université : il a suivi des cours de droit à Poitiers, car il se destinait à une carrière dans le monde (armée ou diplomatie) et c'est d'une formation adéquate que sa famille (peut-être moins nonchalante à son égard qu'on n'a tendance à le dire) avait pensé à le pourvoir. » (Enea Balmas, *la Renaissance*, p. 161.)

19 « Le néo-latin était au service de la langue vernaculaire. Bien loin de la scléroser il lui apportait des modèles de virtuosité, de liberté, de naturel aussi. Ainsi s'explique un paradoxe qui domine la vie de Du Bellay et qui donne sans doute à son œuvre néo-latine les nuances qui lui sont propres. Il a écrit dans les deux langages et semblé les préférer tour à tour. » (Alain Michel, préface aux *Œuvres poétiques*, p. 7-8.)

précédente la *Deffence et illustration*. Ici, la poésie se trouve réduite à un divertissement de gentilhomme :

N'ayant où passer le temps, & ne voulant du tout le perdre, je me suis volontiers appliqué à nostre poésie : excité & de mon propre naturel, & par l'exemple de plusieurs gentilz espritz françois, mesme de ma profession, qui ne dedaignent point manier & l'épée & la plume... (14-19.)

Elle pourrait être quittée pour une occupation plus sérieuse :

Quand à moy, n'ayant aultre pasetems de plus grand plaisir, je donneray volontiers quelques heures à la poésie. Et combien ce m'est un labeur peu laborieux & coutumier, si ce n'est ou faisant quelque voiage ou en lieu qui n'ait aultre plus joyeuse occupation, bien l'entendent ceux qui me hantent de familiarité. J'ayme la poésie, & me tire bien souvent la Muse (comme dict quelqu'un) furtivement en son œuvre : mais je n'y suis tant affecté, que facilement je ne m'en retire, si la fortune me veult presenter quelque chose, ou avecques plus grand fruit je puisse occuper mon esprit (247-257).

Du Bellay trace ici un autoportrait taillé sur le patron du courtisan de Castiglione : gentilhomme rompu aux différents exercices qui définissent l'homme accompli, il s'adonne à la poésie comme d'autres « aiment le jeu, les banquetz & aultres menus plaisirs » (245). On ne peut le confondre avec « ung tas de rymeurs à gaiges » dont la Muse est « esclave ou mercenaire » (259-260). Il est poète par loisir et sa Muse n'est « serve tant seulement de [s]on plaisir » (260-261). Il souligne cette liberté en affectant à l'égard de ses poèmes une désinvolture

qui confine à du dédain. À ceux qui voudraient le « blâmer d'avoir précipité l'édition de [s]es œuvres » (57), il répond seulement : « si j'ay fait en cet endroit quelque acte de jeunesse, je n'ay fait sinon ce que je devoys » (61-63) ; il faut comprendre sans doute que « les gentilz esprits, mesme ceulx qui suyvent la court, seule escolle ou volontiers on apprend à bien & proprement parler » (102-104), n'ont pas à se justifier de ce genre de choses. La *Deffence et illustration de la langue francoyse* a été improvisée : il ne pensait « au commencement faire plus grand œuvre qu'une epistre & petit advertissement au lecteur » (81-83). Aussi refuse-t-il de polémiquer avec ceux qui s'en sont pris à ce manifeste : « je n'y feray point de response » (146). Ce serait au-dessous de sa dignité :

Si quelques uns vouloient renouveler la farce de Marot et de Sagon, je ne suis pour les en empescher : mais il fault qu'ilz cherchent aultre badin pour jouer ce rôle avecques eux (234-237).

C'est le dédain aristocratique de celui qui ne s'abaissera pas à répondre aux écrits « d'ung petit magister, d'un conard, d'un badault, & aultres mignons de telle farine » (125-126). Enfin, sa désinvolture se manifeste en ce qu'il reconnaît pour finir qu'il ne s'est préoccupé ni de « l'orthographe, la voyant au jourdhuy aussi diverse qu'il y a de sortes d'ecrivains » (286-287), ni des « faultes en l'impression » pour la correction desquelles, basse besogne, il s'en est « rapporté à la foy d'autrui » (295-296)²⁰.

20 Cette négligence n'est pas la règle à l'époque. Voir la note d'Yvonne Bellenger dans l'appendice, p. 159-160.

Paradoxalement, ces négligences et cette affectation de détachement font partie d'une nouvelle défense de la poésie. Tout au long de cette épître court l'idée que la vraie poésie a quelque chose d'aristocratique ; qu'elle est, au même titre que les armes et le service du Prince, l'apanage des « gentilz espritz ». Un long parallèle contrasté entre la poésie française et la poésie italienne permet de comprendre que, loin de rabaisser la poésie, Du Bellay ne l'exalte pas moins ici que dans la *Deffence et illustration* :

Les gentilz espriz, mesme ceulx qui suyvent la court, seule escolle ou voluntiers on apprend à bien & proprement parler, devroient vouloir pour l'enrichissement de nostre langue, & pour l'honneur des espriz françois, que telz poètes barbares, ou feussent fouettez à la cuisine, juste punition de ceulx qui abusent de la pacience des princes & grands seigneurs par la lecture de leurs ineptes œuvres : ou (si on les vouloit plus doucement traicter) qu'on leur donnast argent pour se taire, suyvant l'exemple du grand Alexandre, qui usa de semblable liberalité en l'endroit de Cherville, poète ignorant. Certes j'ay grand'honte, quand je voy le peu d'estime que font les Italiens de nostre poésie en comparaison de la leur : & ne le treuve beaucoup estrange, quand je considere que voluntiers ceulx qui ecrivent en la langue toscane sont tous personnaiges de grand'erudition : voire jusques aux cardinaux mesmes & aultres seigneurs de renom qui daignent bien prendre la peine d'enrichir leur vulgaire par une infinité de beaux ecriz : usant en cela de la diligence & discretion familiere à ceulx qui legerement n'exposent leurs conceptions au publique jugement des hommes. Pense donques, je te prie, Lecteur, quel prix doivent avoir, en l'endroit de celle tant docte & ingenieuse nation italienne, les ecriz d'ung petit magister, d'un conard, d'un badault, & aultres mignons de telle farine,

dont les oreilles de nostre peuple sont si abbreuvéés, qu'elles ne veulent aujourd'huy recevoir aultre chose (102-129).

Le mouvement est le même que dans le passage fameux de la *Deffence et illustration*, où étaient opposés aux « vieilles poésies Francoyses [...] comme rondeaux, ballades, virelaiz, chantz royaulx, chansons, & autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre langue » (II, iv, p. 108), les genres poétiques nouveaux empruntés des Latins et des Italiens. À ces genres nouveaux correspond un poète nouveau dont les modèles se trouvent également en Italie : « personnaiges de grand'erudition : voire jusques aux cardinaux mesmes & aultres seigneurs de renom ». Dans cette épître autobiographique, Du Bellay illustre par l'exemple le type de ce poète nouveau dont il appelle l'apparition en France. La polémique suscitée par la *Deffence et illustration* l'amène à porter le masque du poète-gentilhomme et à devenir, face à Barthélémy Aneau, une « personne » qui contraste autant que faire se peut avec celle du critique pédant et renfrogné que désigne le titre-pseudonyme de *Quintil Horatian*²¹. Mais il faut dépasser ce contexte polémique et voir que le poète de la Renaissance se comporte toujours comme un acteur : qu'il crée, en même temps que son œuvre, le personnage de l'auteur de cette œuvre. Plus précisément, l'œuvre et le poète s'inventent concurremment ; celui-ci est le premier lecteur de ce qu'il écrit, lecteur qui subit le premier la puissance

21 Sur le concept de « personne » ou *persona*, voir l'introduction de Goyet aux *Traitéz de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 33-34.

du poème. Il est le premier que le poème fait « indigné, apaiser, ejoyr, douloir, aymé, hayr, admirer, etonner ». Ronsard, dans la longue et superbe « Preface sur la Franciade touchant le Poème Heroïque », fond l'un à l'autre le lecteur et l'auteur. À lire ce texte qui dit plus fortement que tout autre peut-être le pouvoir de la poésie, on ne sait plus toujours si le « lecteur apprentif » auquel s'adresse ce texte n'est pas, finalement, l'auteur lui-même, entraîné par l'écriture :

Tu seras industrieux à esmouvoir les passions et affections de l'âme, car c'est la meilleure partie de ton mestier, par des carmes qui t'esmouvent le premier, soit à rire ou à pleurer, afin que les lecteurs en fassent autant après toy. (Ronsard, XIV, p. 344-345).

Cette puissance de l'œuvre sur son auteur pourra être ressentie, à la limite, comme un asservissement intolérable. Jodelle, pour avoir joué le poète amoureux, devient la première victime de ses sonnets, subjugué par les puissances que, tel l'apprenti sorcier, il a déclenchées. D'où le mouvement de révolte des *Contr'Amours*, si étrange à nos yeux dans sa violence même :

O traistres vers, trop traistres contre moy,
Qui souffle en vous une immortelle vie,
Vous m'apastez et croissez mon envie,
Me déguisant tout ce que j'apperçoy.

Je ne voy rien dedans elle pourquoy
À l'aimer tant ma rage me convie :
Mais nonobstant ma pauvre ame asservie
Ne me la feint telle que je la voy.

C'est donc par vous, c'est par vous traistres carmes,
Qui me liez moymesme dans mes charmes,
Vous son seul fard, vous son seul ornement,

Ja si long temps faisant d'un Diable un Ange,
Vous m'ouvrez l'œil en l'injuste louange,
Et m'aveuglez en l'injuste tourment (Jodelle, p. 425).

C'est que la constitution de la *persona* du poète ne procède pas d'une fabrication à froid étrangère au moi authentique. Selon l'heureuse formule de Francis Goyet, elle « est et n'est pas sincère : c'est d'abord un style, le rôle d'une *personne* » (p. 34). La poésie appelle, autant qu'un travail sur la langue et sur les formes qu'énumèrent les arts poétiques, un travail sur soi dont les prologues des mêmes arts poétiques font état en des pages qu'on prendrait à tort pour de la rhétorique creuse. Les premières de l'*Abbrégé de l'art poétique françois* de Ronsard sont fort significatives sous ce rapport. Avant d'aborder les questions techniques qui feront l'essentiel de son opuscule – l'invention, la disposition, l'élocution, la rime, la voyelle *e*, l'*b* aspiré, les diverses espèces de vers, les personnes des verbes français et l'orthographe —, Ronsard enjoint à l'apprenti poète auquel il s'adresse d'adopter une attitude à l'égard de la poésie et un style de vie qui prennent valeur de véritable conversion :

Sur toutes choses tu auras les Muses en reverence, voire en singuliere veneration, & ne les feras jamais servir à choses deshonnètes, à risées, ny à libelles injurieus, mais les tiendras cheres & sacrées, comme les filles de Juppiter, c'est à dire de Dieu, qui de sa sainte grâce a premierement par elles fait cognoistre aux peuples ignorans les excellences de sa majesté. [...] Or, pource que les Muses ne veulent loger en une ame, si elle n'est bonne, sainte, & vertueuse, tu seras de bonne nature, non meschant, renfronné, ne chagrin : mais animé d'un gentil esprit, ne laisseras rien entrer en ton entendement qui ne soit sur-humain & divin (Ronsard, XIV, p. 4-5).

Autant que l'œuvre, la personne du poète est à inventer. Aux lecteurs, elle présentera un masque qui ne sera certes pas sincère si, par sincérité, il faut entendre platement l'expression directe, sans apprêt, d'un moi brut, non construit, non élaboré par les Muses. Mais sincère, ce masque le sera pleinement si la sincérité désigne cette adéquation persuasive, vraisemblable, entre le poème et la personne de son

auteur qui se créent réciproquement et simultanément. En ce sens, Du Bellay n'est pas plus sincère lorsqu'il se fait l'élégiaque des *Regrets* que lorsqu'il pétrarquise dans *l'Olive* ou vaticine dans *les Antiquitez de Rome*. Chaque fois, il s'invente, c'est-à-dire, conformément au sens latin d'*inventio*, il se trouve. Ses masques affichent sa vérité.

Références

- BALMAS, Enea, *la Renaissance*, II, 1548-1570, Paris, Arthaud, 1974.
- CICÉRON, *Discours*, XI, *Pro Murena, Pro Sulla*, texte établi et traduit par A. Boulanger, Paris, OUF (les Belles Lettres), 1957.
- DEGUY, Michel, *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, 1973.
- DEMERS, Jeanne et Lync McMurray, *l'Enjeu du manifeste/le Manifeste en jeu*, Longueuil, Prémambule (l'Univers des discours), 1986.
- DU BELLAY, Joachim, *Deffence et illustration de la langue francoyse*, H. Chamard éd., Paris, Société des textes français modernes, 1948 (1549).
- - - - - -, *Œuvres poétiques*, I, éd. critique par H. Chamard (mise à jour et complétée par Y. Bellenger), Paris, STFM, 1982.
- - - - - -, *Œuvres poétiques*, IV, H. Chamard éd., Paris, STFM, 1983.
- - - - - -, *Œuvres poétiques*, VII, *Œuvres latines. Poemata*, texte présenté, établi, traduit et annoté par Geneviève Demerson, Paris, STFM, 1984.
- - - - - -, *les Regrets et autres œuvres poétiques*, J. Jolliffe et M.A. Screech éd., Genève, Droz (Textes littéraires français), 1966 (1558).
- GADOFFRE, Gilbert, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1978.
- GOYET, Francis, « Introduction » aux *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, le Livre de poche classique, 1990, p. 33-34.
- HORACE, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, OUF (les Belles Lettres), 1961, p. 207.
- JODELLE, Étienne, *Œuvres complètes*, Enea Balmas éd., Paris, Gallimard, 1968.
- MICHEL, Alain, préface à Du Bellay, *Œuvres poétiques*, VII.
- MONTAIGNE, *Essais*, Pierre Villey éd., Paris, PUF, 1965.
- PLATON, *la République*, traduction de Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- RIGOLOT, FRANÇOIS, « Du Bellay et la poésie du refus », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVI, 3 (1974), p. 489-502.
- RONSARD, *Œuvres complètes*, Laumonier éd., Paris, STFM, 1914.
- SAULNIER, V. L., *Du Bellay*, Paris, Hatier, 1968 (1951).
- SÉBILLET, Thomas, *l'Art poétique françois*, éd. critique par F. Gaiffe (mise à jour par F. Goyet), Paris, STFM, 1988 (1548).
- WEBER, Henri, *la Création poétique au XVI^e siècle en France*, Paris, Nizet, 1955.