



HAL
open science

Du Bartas, Ronsard et le modèle de Politien

Emma Fayard

► **To cite this version:**

Emma Fayard. Du Bartas, Ronsard et le modèle de Politien. Camenae, 2018, La réception d'Ange Politien en France au XVIe siècle, 22. hal-03909230

HAL Id: hal-03909230

<https://hal.science/hal-03909230v1>

Submitted on 13 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Emma FAYARD

DU BARTAS, RONSARD ET LE MODELE DE POLITIEN

Avant d'écrire sa *Première Sepmaine de la Création du monde*, Du Bartas, c'est indéniable, a lu les *Hymnes* de Ronsard, même si c'est à travers les « lunettes de la méthode ramiste »¹ Ces verres déformants, ainsi que le profond remaniement générique qu'implique le projet hexaméral, expliquent en grande partie les infléchissements que Du Bartas apporte à la louange hymnique du Vendômois. Ils n'empêchent pas, néanmoins, la persistance dans *La Sepmaine* d'un lyrisme inspiré, « improvisatoire », qui peut rappeler celui de Ronsard². Au-delà du Vendômois, néanmoins, cette poétique ne serait-elle pas redevable à Politien ?

Tout le texte de *La Sepmaine* concourt à réaliser l'ambition d'une représentation du monde dans ses moindres détails, d'où l'importance de « tout dire ». L'hexaméron bartasien n'est pourtant pas une simple liste des créatures de Dieu ; une lecture aussi linéaire en est impossible. Le texte joue avec plusieurs modes de représentation : les exposés sous forme de liste, riches en épithètes composées³, ont pour pendant des passages qui semblent tenter d'en faire une synthèse, et mettent en jeu l'auteur lui-même ; ces passages adressés, souvent exclamatifs, sont ceux que la critique a appelés « hymnes », et qui rappellent en effet fortement les *Hymnes* de Ronsard. L'éloge de la nature s'y fait plus vif et engage davantage le poète, qui semble renoncer à son inventaire de la Création pour se tourner vers un autre mode de représentation et d'appréhension de son objet d'éloge, ce qui se manifeste par l'insertion d'un nouveau genre poétique. Ainsi, ce qui nous apparaît comme une digression ne serait en fait qu'une façon de rendre le texte plus complet⁴. Ce n'est d'ailleurs pas très surprenant, et plutôt dans le ton de ce qui se fait à l'époque : « Cette quête d'une écriture transgénérique, susceptible de "tout dire", va s'intégrer à merveille dans les préoccupations humanistes. »⁵

C'est Perrine Galand, dans son ouvrage sur les « poétiques humanistes de l'évidence », qui souligne ce lien entre transgénéricité et dévoilement. Toutefois, la phrase que nous venons de citer porte spécifiquement sur les *Silves* d'Ange Politien : ces *praelectiones*, dont le but est d'initier les jeunes Florentins à la rhétorique, sont le lieu d'une grande variété de modes d'expression, que P. Galand relie précisément à l'association entre la nature didactique des pièces et la condition de poète de leur auteur. « Discours simultanément critique et poétique, littéraire et "scientifique", narratif et mimétique, imaginaire et historique, [qui] exhalent toute l'allégresse éphémère d'un génie libéré de ses entraves, capable enfin de tout dire »⁶ : l'analyse qu'elle en fait rejoint bien le regard que l'on pourrait

¹ J. Lecoinge, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 572.

² *Ibid.*, p. 673.

³ Sur l'importance de ce stylème bartasien, voir A. E. Creore, « The Language of Du Bartas, a Summary of a Dissertation [...] of the Johns Hopkins University [...] 1939 », *Modern Language Quarterly*, I/4, 1940, p. 503-526.

⁴ On ne peut en effet nier l'existence, dans *La Sepmaine*, d'un effet de digression, que le poète doit canaliser. Pour reprendre l'analyse de G. Milhe Poutingon, « Il doit nous faire admettre que ses détours ne sont caractérisés ni par l'incongruence ni par la vanité », *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 609.

⁵ P. Galand, *Les Yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

porter sur les « discours sur discours infiniment divers » que Du Bartas prétend composer - avec, peut-être, une nuance en ce qui concerne l'allégresse. Pour trouver cette exaltation d'un « génie libéré de ses entraves », il faut en fait se tourner vers celui que Du Bartas imite et contourne en même temps : Ronsard. La poétique ronsardienne, dans les *Hymnes*, assume en effet franchement la célébration de son auteur. Le discours que le Vendômois tient sur lui-même, la construction constante de sa propre statue au sein des louanges faites à d'autres, pourraient même être considérés comme un trait propre au style des hymnes ronsardiens.

Mais on comprend que Du Bartas ait cherché à se défaire de ce trait ronsardien si caractéristique : tout comme il le fait pour la forme hymnique, le poète protestant choisit de dévoyer légèrement les pratiques de son encombrant prédécesseur, et se forge un *ethos* marqué par une certaine rigueur. Le retour à soi n'en est pas moins incessant dans *La Sepmaine*, et devient même un repère dans la progression des *Jours* ; les métaphores du texte ont été relevées en nombre, notamment par Jan Miernowski⁷ ; enfin, les commentaires métatextuels forment la structure qui permet au poète de changer, par exemple, de journée⁸.

Or ces retours à soi tiennent également une place importante dans la considération de l'écriture alexandrine, telle que la présente P. Galand : cette écriture « se montre volontiers narcissique, multipliant les métaphores du texte et les commentaires métatextuels »⁹. On n'en conclura pas pour autant à une « écriture narcissique » chez Du Bartas : certes, le « je » poétique intervient dans *La Sepmaine* plus fréquemment que dans les *Hymnes*, et l'on connaît pourtant l'importance que s'accorde Ronsard ; mais si l'on se rappelle l'attachement de Du Bartas à la clarté de la disposition, d'autres pistes d'interprétation peuvent s'ouvrir pour comprendre ces interventions de l'auteur.

Il paraît dans cette perspective pertinent de mettre en regard ces trois textes : l'analyse des *Silves*, de leur variété et de leur centralisation par un auteur très présent est étonnamment appropriée à l'œuvre de Du Bartas, autant qu'à celle de Ronsard. Si la connivence qui existe entre les *Hymnes* et *La Sepmaine* éclaire la compréhension de ces deux textes, peut-être un détour par Politien, en tant que source de Ronsard - voire de Du Bartas - pourrait-il aider à saisir le rapport d'inspiration qui existe entre Ronsard et Du Bartas, mais également le lien qu'entretiennent ces deux auteurs avec l'écriture alexandrine de l'Italien. Plus encore, nous voudrions tenter ici d'étudier les *Hymnes* et *La Sepmaine* dans la perspective du modèle de fonctionnement que propose le lyrisme inspiré de Politien. Il nous semble en effet que les auteurs français reprennent aux *Silves* deux caractéristiques essentielles, dont nous espérons montrer qu'elles sont structurantes pour l'un comme pour l'autre : la transgression générique d'une part, puisque c'est par des variations formelles que passe le dévoilement d'un savoir total ; et d'autre part, le rôle joué par la voix poétique au sein du poème, puisque si Politien, Ronsard et Du Bartas ont bien un trait commun, c'est qu'ils ne se laissent pas oublier à la lecture de leurs œuvres.

TRANSGRESSIONS GÉNÉRIQUES : HEXAMÉRON, HYMNE ET SILVE

La question de la transgénéricité de nos textes se pose à quiconque étudie les « hymnes insérés » dans *La Sepmaine* à la lumière de Ronsard. L'effet d'hymne produit par plusieurs

⁷ J. Miernowski, *Dialectique et connaissance dans La Sepmaine de Du Bartas*, Genève, Droz, 1992.

⁸ Par exemple à la fin de l'hymne du ciel (II, 992-994) : « Je chanterois les loix de ton bransle divers, / S'il estoit encor temps, et ma plume esrenee / N'avoit peur d'allonger par trop ceste journée. »

⁹ P. Galand, *Les Yeux de l'éloquence*, p. 24.

passages¹⁰, que les commentateurs de Du Bartas n'hésitent pas à rapprocher des *Hymnes* ronsardiens, est la cause d'un changement de ton bien visible, mais il manque à ces passages certaines caractéristiques que l'on trouve habituellement dans un hymne, et notamment la structure tripartite, qui aurait pourtant sa pertinence : pour reprendre les mots de Nicolas Lombart, « le rituel interne de l'hymne est l'expression d'une ferveur religieuse qui passe par la parole motivée du proème (ou invocation initiale), la parole appropriée ou adéquate de la louange centrale, et la parole efficace de la prière finale »¹¹. Il semble cependant que le Gascon s'efforce de diluer dans son chant les caractéristiques du genre, si bien représenté par le recueil de Ronsard. Or cette appropriation générique semble concourir à la conception de toute *La Sepmaine* comme œuvre transgénérique.

Des critères formels : des Hymnes aux hymnes insérés

Pantaléon Thévenin, commentateur de Du Bartas, repère treize « hymnes » insérés dans *La Sepmaine*¹² ; or Ronsard, en s'appropriant le « nom d'hymne » pour ses recueils de 1555 et 1556, avait imposé ses poèmes comme la référence du genre¹³. On peut rapprocher cela de ce que P. Galand dit des silves : « les *Silves* ne sont ni un genre, ni une espèce, mais un titre »¹⁴, que Politien lui aussi s'approprie. C'est ici la désignation générique qui conditionne la lecture qui sera faite du texte. Mais à la lecture de Du Bartas se pose pleinement la question de la transgénéricité ; en effet, si Ronsard cherche à faire de *ses* hymnes *les* hymnes de référence, et se place donc dans une logique unificatrice, le Gascon, au contraire, semble mobiliser ouvertement des fragments dont la distinction générique est une fin en soi dans l'économie de son texte.

Si Thévenin, qui a également commenté Ronsard, rapproche du genre de l'hymne certains passages de l'hexaméron de Du Bartas, c'est parce que les similitudes sont à ses yeux suffisantes. Ces « hymnes insérés » sont notamment constitués d'une accumulation de qualificatifs, dont « la propriété (ou convenance) [...] est constamment soulignée par Thevenin »¹⁵ : ces passages rejoindraient donc la tradition hymnique en ce qu'ils chercheraient à évoquer leur objet par les caractérisations les plus appropriées, condensées en un point du texte et mises en liste. En réalité, si ces passages font écho à quelque chose dans les *Hymnes* de Ronsard, c'est surtout aux invocations synthétiques qui précèdent de quelques vers la prière finale, voire qui la composent¹⁶. Ce que Du Bartas reprend à l'hymne est avant tout ce qui est mis en œuvre dans ces prières finales : le dévoilement de l'objet d'éloge.

¹⁰ Voir notamment I, 483-490 et 507-518 ; II, 857-862 et 979-998 ; III, 851-876 ; IV, 497 jusqu'à la fin.

¹¹ N. Lombart, *L'Hymne dans la poésie française de la Renaissance : réinventer un « genre »*, thèse de doctorat à l'Université Montpellier III, 2004, non publiée, p. 528.

¹² La critique contemporaine en retient moins, du fait de considérations formelles ; restent donc les hymnes de la lumière et de la nuit au *Premier Jour* (I, 483-490 et 507-518), l'hymne du Ciel au *Second Jour* (II, 979-994), l'hymne de la Terre au *Troisième Jour* (III, 851-870), et celui, en deux temps, des luminaires célestes (IV, 497 jusqu'à la fin du *Quatrième Jour*).

¹³ Voir N. Lombart, *L'Hymne dans la poésie française de la Renaissance*.

¹⁴ P. Galand, introduction aux *Silves* d'A. Politien, texte traduit et commenté par P. Galand, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 20. P. Galand cite ici H. Frère, Introduction aux *Silves* de Stace, Paris, Les Belles Lettres, 1961, tome I, p. XXVIII.

¹⁵ N. Lombart, « La fonction des hymnes insérés dans *La Sepmaine* d'après le commentaire de Pantaléon Thévenin », *La Sepmaine de Du Bartas, ses lecteurs et la science du temps*, actes du colloque international d'Orléans (12-13 juin 2014), éd. D. Bjaï, Genève, Droz, 2015, p. 225-249, ici p. 229, n. 19. Voir aussi *ibid.*, n. 15 : « la caractérisation par enchaînement d'"epithetes" est le propre de la louange hymnique ; le terme est récurrent dans les commentaires que Thévenin consacre aux hymnes insérés ».

¹⁶ Voir par exemple chez Ronsard l'*Hymne de la Mort*, v. 337-344 ; l'*Hymne de l'Or*, v. 617-624.

Se joue pourtant dans l'hexaméron un retour à une forme moins codifiée que l'hymne ronsardien. En excluant de son poème les parties liminaires de l'hymne, Du Bartas en revient à ce qui, dans la modalité hymnique, est pour lui l'essentiel : les connaissances sur l'objet d'éloge, et leur surgissement immédiat dans l'esprit de son lecteur. On voit bien comment ces passages, avec leurs énumérations et leurs qualifications abondantes, contribuent à *saisir* un objet particulier. Le poète semble ainsi considérer l'hymne comme la forme la plus à même de dévoiler ce dont il parle : parmi les différentes formes fixes qu'il emprunte et intègre à son chant, c'est celle qu'il choisit pour exposer les objets saillants particulièrement dignes d'éloge. Cette démarche est complémentaire au savoir théorique énoncé dans *La Sepmaine*. N. Lombart considère ainsi que « l'hymne rappelle que le *savoir* sur le monde ne peut passer que par une *adhésion* au monde, une authentique mise en relation avec des objets "cachés" »¹⁷ : un approfondissement de la connaissance est en jeu dans ce nouveau rapport aux choses. L'hymne inséré permet d'ajouter une dimension, plus spirituelle, au discours bartasien sur la Création.

Transgénéricité et dévoilement de la connaissance

L'enjeu de ces passages « hymniques » se trouve dans le surcroît de connaissances qu'ils permettent de présenter au lecteur. Pour V. Giacomotto-Charra, l'hymne « fait surgir une grille de lecture qui redouble la lecture linéaire "scientifique" »¹⁸, et il nous semble que la réappropriation par Du Bartas des codes ronsardiens sert bien à imposer ce nouveau mode de lecture. Or il ne s'agit pas de la seule forme fixe insérée dans le corps du poème. On peut en effet considérer qu'existe chez Du Bartas une véritable « pratique d'inclusion »¹⁹ générique, qui fait intervenir des blasons et même une ballade inachevée, de façon suffisamment nette pour que le lecteur ne puisse pas l'ignorer. De nouveau, comme pour les hymnes, les démarcations de ces passages sont floues ou manquent, et les formes insérées sont ainsi intégrées dans le projet didascalique²⁰. On peut ici songer à la pratique provocatrice de Politien dans ses *Silves* : « la fonction pédagogique et critique du texte sera remplie, mais selon des modalités inhabituelles »²¹. La « transgression générique » apparaît en ce sens comme une façon supplémentaire de donner au texte les moyens d'atteindre son but didactique, sans que le poète renonce pour autant à mettre en valeur ses talents.

De fait, c'est bien le passage d'un genre à l'autre qui confère au texte la capacité de « tout dire », puisque l'auteur met la variété formelle au service d'un même propos. P. Galand explique ainsi que, chez Politien, « de nombreux éléments, apparemment extérieurs au sujet de la leçon [...] parsèment régulièrement la *praelectio* : contes mythologiques, interventions de l'auteur, métaphores développées jusqu'à la digression »²² ; la mise en œuvre d'une grande variété, l'effet de « digression », contribuent à donner au texte son unité, et servent avant tout à consolider le dessein du poète. Ces enclaves dans le déroulement de la leçon ne sont pas des parenthèses, mais accentuent au contraire la richesse du propos. Chez Du Bartas, selon V. Giacomotto-Charra, « chaque *opus* et chaque règne se voient attribuer sa forme textuelle propre [...]. À rebours, chaque élément du cosmos, Dieu y compris, peut

¹⁷ N. Lombart, « La fonction des hymnes insérés dans *La Sepmaine*, p. 228.

¹⁸ V. Giacomotto-Charra, *La forme des choses. Poésie et savoirs dans la Sepmaine de Du Bartas*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 225.

¹⁹ *Ibid.*, p. 223.

²⁰ *Ibid.*

²¹ P. Galand, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 486.

²² A. Politien, éd. cit., p. 56.

être considéré comme la source ou la cause d'une forme poétique particulière »²³. Ainsi, quand Du Bartas emploie une forme fixe et aisément repérable, il ne cherche pas à extraire de son chant un passage important ou à circonscrire un aspect particulier de sa parole poétique : plus qu'une juxtaposition de genres, il s'agit pour lui de puiser dans un réservoir de grilles de lectures potentielles, que l'imaginaire du genre fait surgir (ainsi de l'adhésion fervente au monde supposée par la parole hymnique) et qui viennent s'articuler autour du propos principal qu'est la louange de la Création. Il ne lui suffit pas d'exposer l'état du monde au temps de sa naissance, il faut encore que le lecteur le *voie*, et adhère à la vision proposée par le poète. Toutes les formes de savoir sont donc convoquées pour donner une image aussi complète et aussi achevée que possible. Les indices d'un savoir sous-jacent sont omniprésents, mis en relief par la variété d'un texte tendu vers des grilles de lectures extérieures qui viendraient compléter son énoncé²⁴. De même chez Politien, qui « attache, dans *Nutricia*, au nom de chaque auteur quelque trait original, quelque légende spécifique, toujours visualisés. Le célèbre Arion devient "le poète de Méthymne ramené par un dauphin" »²⁵. Il importe en effet que les auteurs fassent signe vers des connaissances préexistantes chez leur lecteur, parfois au prix de la linéarité du texte. De la « confusion » naît la profusion des savoirs : diversité et richesse semblent inextricablement liées.

Retour à la source : imiter Politien

Ces rapprochements entre les fonctionnements de nos textes restent toutefois encore trop ténus pour qu'on puisse affirmer un rapport d'inspiration de l'un à l'autre. Nous voudrions en ajouter un de plus. Au sujet des manifestations de l'auteur dans son texte, P. Galand souligne un emprunt fait par Politien, dans la silve *Manto*, à Théocrite : il lui reprend l'image d'un bûcheron qui, devant la multitude d'arbres qui se présentent à lui – image des divers sujets d'éloge disponibles –, ne sait lequel couper. L'idée originale est donc de Théocrite, mais P. Galand précise qu'elle est largement amplifiée par Politien²⁶ dans ce passage qui précède immédiatement la *laus* de Virgile :

*Unde ego tantarum repertam primordia laudum ?
Aut qua sine sequar ? Facit ingens copia rerum
Incertum. Sic frondifera lignatori Ida
Stat dubius : vastae quae primum robora silvae
Vulneret : hinc patulam procero stipite phagum
Hic videt annosam sua pandere brachia quercum :
Illic succinctas caput exertare cupressos :
Metiturque oculis phrygie nemora alta parentis. (v. 39-46)²⁷*

²³ V. Giacomotto-Charra, *La forme des choses*, p. 227.

²⁴ Voir *ead.*, « Statut de la fiction et statut des savoirs dans la poésie scientifique : Christofle de Gamon, lecteur de Du Bartas », dans D. Boutet, J. Ducos et F. Lestringant (dir.), *Savoirs et fiction*, Paris, PUPS, 2015, p. 247-261, à propos des allusions savantes véhiculées par les épithètes des animaux.

²⁵ A. Politien, éd. cit., p. 85. Il est par ailleurs remarquable que chez Du Bartas aussi, l'histoire d'Arion soit particulièrement tributaire de la présence du dauphin dans le texte : voir VI, 421-436.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ « Par où vais-je commencer de si grandes louanges ? L'immense abondance de la matière me laisse hésitant. C'est ainsi que sur le mont Ida couvert de feuillages le bûcheron se tient incertain, sans savoir quels durs troncs il va blesser d'abord dans le bois qu'il dévaste : ici il voit le hêtre qui s'évase sur son tronc élancé, là il voit le chêne chargé d'ans qui ouvre ses bras, là encore les cyprès serrés qui dressent leur tête ; et il mesure des yeux les bois profonds de la mère phrygienne. » A. Politien, éd. cit., p. 140-141.

Regardons maintenant ces vers de la fin du proème de l'*Hymne du Treschrestien Roy de France Henry II de ce nom*, de Ronsard :

Le bucheron qui tient en ses mains la cougnée,
Entré dedans un bois pour faire sa journée,
Ne sçait où commencer : ici le tronc d'un Pin
Se presente à sa main, là celluy d'un Sapin,
Icy du coin de l'œil merque le pié d'un Chesne,
Là celluy d'un Fouteau, ici celluy d'un Fresne :
A la fin tout pensif, de toutes pars cherchant
Lequel il coupera, tourne le fer tranchant
Sur le pié d'un Ormeau, & par terre le rue,
Afin d'en charpenter quelque belle charue (v. 35-44)²⁸

Au-delà de l'imitation de Théocrite soulignée par P. Laumonier²⁹, il est évident que Ronsard emprunte sa fausse hésitation à Politien : on retrouve même le rejet de l'incertitude du bûcheron, qui chez Politien « *stat dubius* », et chez Ronsard « ne sçait où commencer ». C'est pourquoi il ne nous semble pas incohérent de considérer ce qui, dans les *Silves*, peut avoir intéressé Ronsard pour ses *Hymnes*, et les répercussions éventuelles chez Du Bartas. En effet, les quelques vers que nous venons de citer sont réemployés par Du Bartas dans sa *Sepmaine*, au *Quatrieme Jour*, dans l'hymne du soleil :

Riche ornement du Ciel, he ! di moy, par quel bout
Je doy prendre ton los ? Je semble cil qui nombre
Les cailles, qui couvrant la mer Itale d'ombre,
Pour vivre sous un Ciel plus fecond et plus doux,
Viennent par escadrons passer l'æsté chez nous,
Tandis qu'il est apres à compter une bande,
Une autre, une autre encor, une autre encor plus grande
Se presente à ses yeux : si qu'essain sur essain
Luy trouble la memoire, et rompt tout son dessein. (IV, 510-518)³⁰

Les jeux sur la figure d'hésitation sont semblables ; là où Ronsard procède à une longue énumération mimétique, Du Bartas condense l'expansion des possibilités de louange en un vers : « Une autre, une autre encor, une autre encor plus grande ». On retrouve également chez les deux poètes l'idée que les vertus de l'objet d'éloge ne sont pas difficiles à trouver. Chez Ronsard, l'une « se presente à sa main », et il en voit une autre « du coing de l'œil » ; de nouveau, Du Bartas rassemble ces expressions : la louange « se presente à ses yeux ». On peut donc penser à une synthèse, dans *La Sepmaine*, des manifestations de l'auteur dans le texte, par rapport à la répétition ronsardienne.

Cependant, par-delà l'imitation de Ronsard, il faut remarquer que ce que Du Bartas reprend au Vendômois est en fait ce que ce dernier a trouvé chez Politien, et non l'image empruntée à Théocrite. Plus encore, Du Bartas semble opérer un retour à la source de son modèle. Ronsard avait en effet évincé de son hymne les premiers vers de Politien, qui explicitent la métaphore et montrent un poète rendu hésitant par la « *copia rerum* », et les

²⁸ P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, t. VIII, éd. P. Laumonier, Paris, S.T.F.M., 1984. Nous citons Ronsard dans cette édition, en indiquant le nom de l'hymne et le numéro du vers.

²⁹ *Ibid.*, p. 8, n. 2.

³⁰ G. de Saluste du Bartas, *La Sepmaine (1581)*, éd. Y. Bellenger, Paris, S.T.F.M., 1994. Nous citons *La Sepmaine* dans cette édition, en indiquant le numéro du *Jour* et du vers.

avait transformés en un nouveau développement comparatif, introduit par l'adverbe « ainsi » (v. 519) qui le mettait en scène dans le palais du roi. Chez Du Bartas, le désarroi feint du poète est exprimé avant l'image de « cil qui nombre / Les cailles », et l'on retrouve l'ordre dans lequel Politien dispose son discours, mais aussi la présence explicite du « je » poétique. Ainsi, bien que l'image ne soit pas la même, le Gascon n'a en réalité fait varier que les termes, et non leur agencement ; l'attrait essentiel de l'extrait réside à ses yeux dans la *dispositio*. C'est, en somme, l'exact miroir de ce qu'Eugène Parturier voyait dans l'imitation ronsardienne de Politien, c'est-à-dire l'attachement à renouveler avant tout la *dispositio*³¹. On peut donc supposer que Du Bartas ne s'est pas contenté de reprendre fortuitement à Ronsard des passages imités de Politien ; il semble être lui-même retourné à la source, et avoir manifesté sa différence avec Ronsard jusque dans le traitement de leurs modèles.

UNE « ECRITURE NARCISSIQUE »³² : LE POÈTE AU CENTRE DE SON MONDE ?

« Tout dire » du monde passe donc par une transgénéricité dont la diversité formelle rejoint la variété de la Création ; pourtant, le texte bartasien, et *a fortiori* l'hymnaire ronsardien, échappent au risque du *tuber* et de la digression. Il nous semble que le maintien d'une forme de pertinence ordonnatrice dans le chant du monde est lié à la présence, récurrente dans les deux cas, d'une figure de poète très affirmée. Nous avons dit que dans les textes de l'Italien, les manifestations de la figure de l'auteur sont fréquentes, justifiant l'appréciation que P. Galand en fait comme d'une écriture « narcissique ». La posture de professeur dans laquelle se place Politien, soucieux de ne pas perdre l'attention de son auditoire, peut avoir intéressé aussi bien Ronsard que Du Bartas, qui se soucie lui aussi de ne pas perdre leur lecteur entre les longues énumérations de plantes ou d'animaux. Un tel volume de texte appelle nécessairement des repères, qui permettent de rattraper la leçon en cours de route, et les interventions autoriales peuvent en tenir lieu, en proposant une lecture « circulaire » qui invite à regarder l'ordonnement du texte lui-même.

Ego et dispositio

Dans le cas de Politien, P. Galand explique que l'orateur « intervient sans cesse dans son texte », voire « suggère une sorte de dialogue artificiel entre les étudiants et leur professeur »³³, dialogue empreint d'une très grande variété de tons. Il semble que la variété formelle présente le même intérêt notamment chez Du Bartas : Isabelle Pantin remarque à ce propos qu'avec le recours aux hymnes insérés dans *La Semaine*, devient évidente « l'importance accordée par Du Bartas à l'ornementation et à l'animation de son texte »³⁴. C'est bien pour animer son cours, en effet, que Politien accentue ses manifestations personnelles, créant ainsi des temps de respiration ; le retour à soi devient de ce fait un jalon dans la progression du texte.

On en trouve un équivalent chez Ronsard dans les effets de relance dont le poète parsème les *Hymnes* : outre leur fonction d'amplification de la louange, ils servent également à rendre visible le passage à un nouveau sujet d'éloge et à un nouveau moment du

³¹ E. Parturier, « Quelques sources italiennes de Ronsard », dans *Revue de la Renaissance*, 5, janv. 1905, p. 1-21, ici p. 20 : « "Qu'on ne dise pas, aurait-il pu répondre à l'accusation de plagiat, qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition est nouvelle" : la seule originalité qu'il recherchait et qu'a recherchée après lui toute son école, c'est celle-là ».

³² P. Galand, *Le Reflet des fleurs*, p. 562.

³³ A. Politien, éd. cit., p. 60.

³⁴ I. Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, Genève, Droz, 1995, p. 391.

déploiement textuel. Les interrogations oratoires comme « Que diray plus de toy ? » permettent au lecteur de savoir que le poème passe à autre chose, tandis que le texte congédie son motif précédent. Elles constituent des repères et des respirations dans l'avancée du long poème, auxquels on peut même supposer une fonction mnémotechnique. P. Galand parle ainsi à ce propos d'« éléments linguistiques » spécifiques jouant le rôle de « signaux oratoires » dans les *Silves* : « Chaque fonction du texte apparaît démarquée des autres par des mots-clés, des points d'appui rhétoriques »³⁵. Ainsi, de même que les différents passages du texte de Politien sont distincts les uns des autres, grâce à des « signaux oratoires » qui font office de marqueurs de transition, les effets de relance chez Ronsard sont les signes d'une rupture. Les manifestations de la *persona* ronsardienne apparaissent dès lors comme une synthèse de l'autorité poétique en train de composer le texte et de l'orateur soucieux de ne perdre personne, mêlant ainsi *inventio* et *dispositio*.

Les effets de relance employés par Ronsard restent toutefois aisément repérables, puisqu'ils sont presque systématiquement construits de la même façon. En cela, ils correspondent exactement aux définitions de « mots-clés » et de « signaux oratoires », puisqu'ils finissent par ne plus faire sens par eux-mêmes, mais par ce qu'ils supposent : le vaste champ des éloges qui s'ouvrent devant le poète, le choix que celui-ci doit faire entre eux. Plus que l'authentique manifestation de Ronsard dans son texte, ils indiquent que le chant se poursuit dans une autre direction ; ainsi, bien que Ronsard sache parfaitement laisser sa signature dans ses textes, il a été remarqué, dans l'hymne d'Henri II, que « si l'on s'en tient aux signes du lexique, Ronsard est absent de sa célébration »³⁶ : on ne trouve que très peu d'occurrences du « je ». Il en va différemment chez Du Bartas : dans les hymnes insérés, les rappels à la situation d'énonciation sont presque permanents. On trouve ainsi dans l'hymne du soleil : « si je di que... » (519), « Je veux tout sur le champ trompeter... » (531), « A peine ay-je entrepris de compasser ta face... » (547). Ces rappels du rôle du poète dans l'écriture de l'œuvre remplacent les « signaux oratoires » ronsardiens, et ouvrent chaque nouveau déploiement. Le poète assume ainsi le rôle d'ordonnateur du texte, qui justifie les changements de ton du chant, comme ici à la clôture de l'hymne du Ciel :

Je chanteroy les loix de ton bransle divers,
S'il estoit encor temps, et ma plume esrenee
N'avoit peur d'alonger par trop ceste journee. (II, 992-994)

Sans doute est-ce parce que, comme le dit J. Miernowski, « *La Sepmaine* [met] en scène un dialogue discipliné et totalement dominé par le moi poétique qui prend toujours soin de se réserver le meilleur rôle »³⁷. La *persona* du poète ne s'efface jamais devant la grandeur de l'objet de son éloge. De même que le monde est ordonné autour de l'homme et défini par lui, le texte bartasien reste agencé par son auteur. Du Bartas fait de son personnage un repère structurant : il semble par là affirmer - et confirmer - l'importance de l'hymnode dans la réussite de son propre chant.

Un lyrisme improvisé ?

Ce mouvement incessant de retour à soi est essentiel dans la composition de *La Sepmaine*. Du Bartas reste seul maître de ce qui se trouve, ou non, dans sa Création, et cela

³⁵ A. Politien, éd. cit., p. 80-81.

³⁶ D. Ménager, « L'Hymne du Treschrestien Roy de France Henry II de ce nom », *Autour des « Hymnes » de Ronsard*, éd. M. Lazard, Paris, Champion, 1984, p.161-185, ici p. 178.

³⁷ J. Miernowski, *Dialectique et connaissance dans La Sepmaine*, p. 194.

explique que la démarcation des formes fixes insérées dans le poème soit difficile à établir. V. Giacomotto-Charra relève ainsi que l'hymne du ciel, dont nous venons de citer les derniers vers, « semble se clore sur une dérobade par laquelle le poète se refuse à "chanter" les lois du ciel de peur d'allonger sa journée »³⁸. Ce terme de « dérobade » nous semble particulièrement bien choisi : en effet, Du Bartas élude la question de la conclusion de son hymne, et le problème de la parole efficace de la prière finale. L'hymne de la lumière, lui aussi, s'achève sur une parole insuffisante :

... que tu es bonne et belle,
Puis que l'œil clairvoyant de Dieu te juge telle !
Puis que ton propre ouvrier, en ses divins propos,
Ne peut, bien que modeste, assez chanter ton los ! (I, 487-490)

La fin de l'hymne des luminaires célestes³⁹ accentue encore cet évitement, en faisant de la fin du passage la fin du *Jour* lui-même. Bien sûr, les hymnes ne peuvent entraîner de véritable conclusion, et c'est pourquoi ces passages ne restent que des « hymnes insérés ». Leur contribution au chant de la Création n'implique pas un changement pragmatique tel que le poète sortirait de sa contemplation pour en venir à un souhait. Toutefois, si l'on admet que le texte doit se poursuivre après l'hymne, encore faut-il trouver une raison à l'arrêt, plus ou moins brutal, de la liste élogieuse. Or c'est Du Bartas lui-même, par ses manifestations, qui fournit cette raison. Il renvoie en effet le lecteur au temps de l'écriture et à ses propres limites de poète, en expliquant que la lumière ne peut être « assez » chantée, ou qu'il ne veut pas ennuyer son lecteur par une « journée » trop longue. La parole poétique devient alors impossible, soit parce qu'elle a épuisé ou entièrement cerné son sujet, soit parce que les contraintes formelles la rappellent à l'ordre. Les « dérobades » qui renvoient à l'impossibilité de la parole prennent de ce fait tout leur sens : ce sont toujours des « signaux oratoires », mais dont le sens est à prendre au pied de la lettre, puisqu'elles placent le poète dans une position privilégiée d'où il peut contempler ses objets d'éloge et en fournir une louange authentique. La spontanéité des réactions du poète qui est ainsi mise en avant rappelle les considérations érasmiennes sur l'immédiateté et l'authenticité⁴⁰ ; il est possible que Du Bartas, par l'effet d'immédiateté qu'il donne à sa description du monde, cherche à en accentuer la légitimité⁴¹. En justifiant la disposition de son texte par la situation d'écriture, le poète rejoint Ronsard dans la composition d'un discours qui se donne l'apparence d'une improvisation⁴² et rejoint, par là, l'idéal de l'inspiration : on peut ici songer aux *Silves* de Stace, où « chaque poème - même ceux qui relèvent d'une théorie épideictique obligée, comme les louanges à l'adresse de l'empereur - est placé sous le signe d'une émotion sincère (sympathie, admiration, gratitude), qui apparaît comme l'indispensable déclencheur de l'inspiration »⁴³. Les *Hymnes* comme *La Semaine*, deux textes dont le parcours est pourtant déterminé à l'avance, se voient conférer l'image de textes

³⁸ *Ibid.*, p. 224.

³⁹ IV, v. 497 jusqu'à la fin.

⁴⁰ Voir T. Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997, p. 152-153.

⁴¹ On peut interpréter dans cet esprit l'insistance du poète sur le fait qu'il peut *voir* les objets qu'il loue ; voir par exemple l'évocation des Anges, I, 540-556.

⁴² A. Politien, éd. cit., p. 79 : « les interventions personnelles de l'auteur contribuent à donner aux leçons un aspect spontané en les maintenant dans le cadre du langage parlé ».

⁴³ P. Galand, F. Hallyn et J. Lecointe, dans *Poétiques de la Renaissance*, P. Galand et F. Hallyn (dir.), Genève, Droz, 2001, p. 134.

inspirés, à même de faire surgir de leur texte une image du monde, du fait de l'omniprésence de cette *persona* d'auteur particulièrement affirmée. Celle-ci n'a pas pour seule finalité de recentrer le texte autour du poète ; il s'agit également d'en donner des clés de lecture, par les « signaux » émis par l'auteur, qui renvoient à cette image d'un texte inspiré. Le « je » poétique montre alors à la fois l'ordonnancement du chant et son principe d'ordre, le poète.

La conscience de soi : orgueil et ironie

La modestie revendiquée par Du Bartas n'en est pas moins une sorte de figure imposée, pour tout poète qui veut se mesurer à un objet dont il doit faire la louange. Ainsi, « les considérations de Politien sur ses difficultés à traiter les sujets des *Silves* se situent également à mi-chemin entre le procédé rhétorique et la réflexion personnelle »⁴⁴. La scénographie de cette mise en scène de soi est, à peu de choses près, tout à fait semblable à celle que l'on trouve chez Ronsard ou Du Bartas :

Mais, ô SEIGNEUR, quel chant, ou quelle Lyre,
Ou quelle langue entreprendroit de dire
Suffisamment ta louenge, & combien
Tu nous as fait, par ta grace, de bien ? (*Hercule Chrestien*, v. 19-22)

Or tout tel que je suis, du tout j'ay destiné
Ce peu d'art et d'esprit que le ciel m'a donné
A l'honneur du grand Dieu, pour nuict et jour escrire
Des vers que sans rougir la vierge puisse lire. (II, 27-30)

À l'orée du poème dans les deux cas, sont évoqués la grandeur de l'objet dont il faut faire l'éloge (grâce aux adverbes de degré chez Ronsard, et à l'adjectif « grand » chez Du Bartas), les moyens de la louange (la lyre, la langue, l'art et l'esprit), et le dévouement total du poète à cette tâche proprement surhumaine. Cette mise en scène est nette chez Du Bartas, qui veut écrire « nuict et jour », tandis que Ronsard, comme souvent dans ses proèmes, ne l'explique pas : il est déjà en train de composer le poème dont il met en doute jusqu'à la possibilité physique. En creux, nos deux auteurs se forment en tout cas par là des postures de poètes d'exception, aussi doués que travailleurs. Ils rejoignent aussi les figures de poètes-prophètes, élus des dieux, qui ont la capacité de dévoiler le monde. Toutefois cette posture d'un poète qui n'est, en fin de compte, pas responsable de son chant, est déjà dépassée par Politien, chez qui P. Galand discerne même « une certaine ironie »⁴⁵ ; voilà qui laisse ouvertes les pistes d'interprétation quant aux manifestations de Ronsard et de Du Bartas.

Sans pour autant se dépouiller de son sens premier, l'intervention de nos deux poètes dans leurs textes reprend à Politien sa fonction signalétique. À la suite des écrits du Florentin, le « je » poétique joue bien pour Ronsard et Du Bartas un rôle *fonctionnel*. Dans le cas des *Hymnes*, on peut ainsi penser à ce qu'en a écrit Michel Dassonville : « Le poète

⁴⁴ P. Galand, introduction à A. Politien, éd. cit., p. 62-63 : « L'auteur insiste d'abord sur la grandeur de la tâche qu'il se propose et sur sa propre témérité [...]. À la difficulté de ses projets s'ajoute ensuite l'"inexpérience" de Politien [...]. Cette inexpérience trouve néanmoins une excuse dans la difficulté même de l'œuvre à accomplir [...]. Enfin si ses œuvres comportent des imperfections, le poète ne peut être vraiment incriminé car sa tentative, digne de louanges, est une entreprise presque surhumaine [...]. Lorsqu'une modestie, toute rhétorique, le pousse à avouer qu'il a été aidé par une intervention "divine", cette fausse humilité n'a bien sûr pour but que de faire ressortir ses talents de poète. »

⁴⁵ P. Galand, F. Hallyn et J. Lecoq, *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 135.

insiste si fréquemment sur l'originalité de son dessein qu'il faut bien y voir un autre trait caractéristique du genre »⁴⁶. L'ironie de Politien devient chez le Gascon une affirmation franche et directe de sa maîtrise de l'ouvrage, là où la nouveauté du projet ronsardien est tributaire de la modestie que le poète affiche à l'égard de son objet d'éloge : Ronsard, dans ses prières, fait attention à ne pas s'élever trop haut. Du Bartas, lui, tient à ce que son empreinte soit manifeste. Peuvent en témoigner dans *La Semaine* les différentes occurrences du verbe « vouloir », conjugué à la première et à la deuxième personne. Sur vingt-deux occurrences de « veux »⁴⁷, quinze sont conjuguées à la première personne, ce qui fait d'emblée prévaloir le bon vouloir du poète dans son hexaméron ; parmi celles qui sont conjuguées à la deuxième personne, trois interviennent dans des effets de dialogisme ostensiblement mis en scène par le poète. Le seul vouloir à ne pas être celui du poète, dans *La Semaine*, est celui de Dieu. Il en ressort donc l'impression que, mis à part cette puissance qui surpasse effectivement le poète, tout le texte est soumis à la volonté auctoriale. Mais cette impression a une contrepartie : puisque les manifestations du « je » poétique jouent le rôle structurant de signaux oratoires, ces occurrences de « je veux » obéissent aux mêmes règles que les autres interventions auctoriales ; ce sont des moyens d'affirmer l'existence d'un ordre du texte auquel rien n'échappe, tout comme la Création n'échappe pas à l'ordre déterminé par son auteur. *La Semaine* n'est donc pas uniquement l'espace du « caprice », selon la jolie formule de J. Lecoïnte⁴⁸ : le texte en donne l'image, comme dans les autres interventions de la *persona* bartasienne, pour imposer un ordre. Les deux visions du monde que proposent les *Hymnes* et *La Semaine* ont ainsi pour point commun d'être mises en ordre par des poètes conscients de leurs capacités, dont le regard est à l'origine de la transformation poétique de la matière de l'éloge. C'est dans cette importance accordée à l'ordre que Ronsard, et surtout Du Bartas, prennent leurs distances avec l'écriture de Politien. *La Semaine*, en effet, n'est pas un texte « narcissique » ; Du Bartas incarne un rôle démiurgique pour mieux souligner la place de chacun dans la Création, ce qui ne peut manquer de s'appliquer aussi à son humble *persona* poétique.

Peut-être est-ce un artifice de commentateur que de mettre en regard nos deux œuvres et les *Silves* de Politien. Il nous semble toutefois que le fonctionnement de ces *praelectiones* peut éclairer la composition des *Hymnes* comme de *La Semaine*, qui retiennent toutes deux quelque chose de l'écriture de Politien. Il est en effet remarquable que l'influence de cette écriture alexandrine dépasse, dans l'hexaméron bartasien, le seul intertexte ronsardien : Du Bartas semble bien avoir lu directement Politien, et avoir trouvé dans les textes du Florentin une inspiration différente de celle de Ronsard. La considération de la posture auctoriale est tout particulièrement fructueuse. Les manifestations du poète, omniprésent et « narcissique », étaient justifiées chez Politien par son rôle de professeur, et par son *ethos* de poète inspiré. C'est ce dernier que Du Bartas s'approprie pleinement, faisant ainsi de sa *persona* le principe d'ordre de l'hexaméron. Conserver l'idée de cette figure auctoriale forte dans l'étude de nos deux textes permet ainsi de porter un regard différent sur les retours à eux-mêmes auxquels procèdent Ronsard et Du Bartas : plus que de simples marques d'orgueil ou des effets de relance, ce sont les signes que le long poème est un exposé

⁴⁶ M. Dassonville, « Éléments pour une définition de l'hymne ronsardien », *Autour des « Hymnes » de Ronsard*, éd. M. Lazard, Paris, Champion, 1984, p. 1-32, ici p. 18.

⁴⁷ Voir l'index de *La bibliothèque de Du Bartas*, éd. J. Dauphiné, M.-L. Demonet et G. Proust, Paris, Champion, 1994, p. 213. Nous excluons l'occurrence en VI, 334, qui est une graphie alternative de « vœux ».

⁴⁸ J. Lecoïnte, *L'Idéal et la différence*, p. 571.

ordonné et unifié, qui présente une vision étroitement liée à celui qui la met en forme. Mais de cette source qu'est Politien, nos deux poètes tirent des résultats différents. Chez Ronsard, l'omniprésence du « je » poétique souligne l'effort permanent de composer un chant approprié à l'objet d'éloge, tout en rappelant que le texte dépend intégralement de la voix du Vendômois. Chez Du Bartas en revanche, ces « signaux oratoires » servent aussi à introduire une nouvelle grille de lecture du poème, en marquant l'implication du poète dans sa louange. Le Gascon semble prendre davantage de recul par rapport à la posture démiurgique qui est celle de Ronsard : dans *La Sepmaine*, cette posture est un rôle, que la voix poétique s'attribue de la même façon qu'elle donne à chaque chose sa place dans le monde. De plus, les jeux sur les différentes façons d'appréhender le savoir que dévoile le texte demandent une grande variété formelle que Du Bartas maîtrise éminemment. Malgré les effets de digression, *La Sepmaine* ne sort en fait jamais du chemin dessiné par son auteur.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- DU BARTAS, Guillaume de Saluste, *La Sepmaine* (1581), éd. Y. Bellenger, Paris, S.T.F.M., 1994.
- POLITIEN, Ange, *Les Silves*, texte traduit et commenté par P. Galand, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, t. VIII «Les Hymnes de 1555 et 1556», éd. P. Laumonier, Paris, S.T.F.M., 1984.

Études critiques

- CAVE, T., *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997.
- CREORE, A. E., «The Language of Du Bartas, a Summary of a Dissertation [...] of the Johns Hopkins University [...] 1939», *Modern Language Quarterly*, I/4, 1940, p. 503-526.
- DASSONVILLE, M., «Éléments pour une définition de l'hymne ronsardien», in *Autour des «Hymnes» de Ronsard*, éd. M. Lazard, Paris, Champion, 1984, p. 1-32.
- DAUPHINÉ, J., DEMONET, M.-L. et PROUST, G. (éd.), *La bibliothèque de Du Bartas*, Paris, Champion, 1994.
- GALAND-HALLYN, P., *Les Yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, 1995.
- GALAND-HALLYN, P., *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- GALAND-HALLYN, P. (dir.), *Poétiques latines de la Renaissance. Le modèle italien, le monde francobourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.
- GIACOMOTTO-CHARRA, V., *La forme des choses. Poésie et savoirs dans la Sepmaine de Du Bartas*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009,
- GIACOMOTTO-CHARRA, V., «Statut de la fiction et statut des savoirs dans la poésie scientifique : Christofle de Gamon, lecteur de Du Bartas», dans D. Boutet, J. Ducos et F. Lestringant (dir.), *Savoirs et fiction*, Paris, PUPS, 2015
- LECOINTE, J., *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- LOMBART, N., *L'Hymne dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- LOMBART, N., «La fonction des hymnes insérés dans *La Sepmaine* d'après le commentaire de Pantaleon Thevenin», *La Sepmaine de Du Bartas, ses lecteurs et la science du temps*, actes du colloque international d'Orléans (12-13 juin 2014), éd. D. Bjaï, Genève, Droz, 2015, p. 225-249.
- MÉNAGER, D., «L'Hymne du Treschrestien Roy de France Henry II de ce nom», in *Autour des «Hymnes» de Ronsard*, éd. M. Lazard, Paris, Champion, 1984, p.161-185.
- MIERNOWSKI, J., *Dialectique et connaissance dans La Sepmaine de Du Bartas*, Genève, Droz, 1992.
- MILHE POUTINGON, G., *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- PANTIN, I., *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, Genève, Droz, 1995.
- PARTURIER, E., «Quelques sources italiennes de Ronsard», in *Revue de la Renaissance*, 5, janv. 1905, p. 1-21.