



**HAL**  
open science

## **Recueil des travaux publiés de 1997 à 2017. Première partie : études sur la poésie scientifique.**

Violaine Giacomotto-Charra

### **► To cite this version:**

Violaine Giacomotto-Charra. Recueil des travaux publiés de 1997 à 2017. Première partie : études sur la poésie scientifique.. Littératures. Ecole normale Supérieur - PSL, 2017. <tel-05046116>

**HAL Id: tel-05046116**

**<https://hal.science/tel-05046116v1>**

Submitted on 24 Apr 2025

**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.



Copyright - All rights reserved

**Violaine Giacomotto-Charra**

**Dossier présenté en vue de  
l'habilitation à diriger des recherches**

**« La matière du monde est ceste cire informe » :  
voies et voix des savoirs de la nature à la Renaissance**

**Garante : Mme le Professeur Isabelle Pantin.  
École Normale Supérieure – PSL Research University.**

**VOLUME 2 : recueil des travaux publiés  
Première partie : études sur la poésie scientifique.**

**Composition du jury :**

**Mme Ann Blair**, Carl H. Pforzheimer University Professor, Histoire, Université de Harvard (rapporteur).

**M. Emmanuel Bury**, Professeur des Universités, Littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle, Université Paris-Sorbonne, (rapporteur).

**M. Pascal Duris**, Professeur des Universités, Épistémologie et histoire des sciences, Université de Bordeaux.

**M. Olivier Guerrier**, Professeur des Universités, Littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle, Université Toulouse-Jean Jaurès.

**M. Didier Kahn**, Directeur de recherche, CELLF XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>, CNRS, Paris, (rapporteur)

**Mme Isabelle Pantin**, Professeur des Universités, Littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle, École Normale Supérieure - PSL Research University (garante).

**Mme Anne-Pascale Pouey-Mounou**, Professeur des Universités, Langue française du XVI<sup>e</sup> siècle, Université Paris-Sorbonne.

**Mme Sophie Roux**, Professeur des Universités, Histoire et philosophie des sciences, École Normale Supérieure - PSL Research University.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé des travaux antérieurs.....	3
I. « Une nouvelle et bizarre methode » :.....	6
études sur la poésie philosophique et sa réception.....	6
1. Corps glorieux, corps souffrant :.....	7
2. Voir Dieu et dire le monde :.....	17
3. « Trois Parques étranges » :.....	27
4. De la lumière de la Création aux bûchers de l'Apocalypse :.....	36
5. Les visages de l'eau dans <i>La Sepmaine</i> de Du Bartas. ....	46
6. La main de Dieu et les lois de la physique :.....	54
7. Entre savoirs et imagination :.....	64
8. Un bestiaire renaissant ?.....	73
9. Qu'est-ce qu'un livre scientifique ? .....	88
10. Le savoir en questions dans la poésie philosophique de Du Bartas. ....	104
11. Le "magazin des vents" :.....	121
12. La médecine du troisième jour : .....	134
13. Le corps encyclopédique de Du Bartas. ....	146
14. Statut de la fiction et statut des savoirs dans la poésie scientifique .....	158
15. Simon Goulart et la science de <i>La Sepmaine</i> .....	171
16. Le poète aimé des savants :.....	185

## RÉSUMÉ DES TRAVAUX ANTÉRIEURS

Après une thèse de doctorat sur *L'imaginaire des éléments dans La Semaine de Du Bartas*, long poème philosophique de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, mes recherches ont porté sur les modes d'écriture des savoirs de la nature à la Renaissance, dans la poésie encyclopédique comme dans les traités et commentaires de philosophie naturelle, sur la circulation, la diffusion et la vulgarisation de ces mêmes savoirs, et enfin sur certains genres épistémiques particuliers, comme les régimes de santé.

Les travaux de recherches dont je présente ici une brève synthèse sont la traduction d'une conviction : l'idée que la séparation académique des disciplines n'est pas toujours pertinente, parce que fondamentalement anachronique, lorsque l'on étudie certaines périodes, comme la Renaissance. Elle peut constituer une entrave méthodologique à une enquête sur des textes qui n'étaient pas alors considérés comme « littéraires » ou « scientifiques », mais relevaient, pour utiliser des mots d'époque, de l'univers du « discours » et des « bonnes lettres », et dans lesquels le savant était aussi pleinement un auteur, et *vice versa*. Je ne dirais pas pour autant que la perspective méthodologique qui fonde mon travail est interdisciplinaire, parce que, précisément, je ne considère pas comme relevant de deux disciplines distinctes l'étude de l'écriture de la science telle qu'elle apparaît dans les poèmes philosophiques de la Renaissance, et l'écriture des textes pour nous plus typiquement « scientifiques » ou philosophiques que sont les commentaires aristotéliens ou les ouvrages de vulgarisation philosophique ou médicale. Je fonde mes recherches sur l'idée que l'on peut étudier l'histoire des savoirs à travers des textes qui transcendent les clivages entre science et littérature, et que l'analyse des modes d'écriture du savoir scientifique à la Renaissance peut être un champ d'étude en soi, conjointement à l'étude des théories elles-mêmes, qu'elle complète et éclaire. Ces pratiques d'écriture, en effet, donnent naissance à des textes pour lesquels l'examen du fond – le savoir scientifique – n'est souvent pas dissociable de celui de la forme. La notion de genre épistémique, théorisée récemment par Gianna Pomata, m'a été sur ce point d'une grande aide. Elle permet de nommer ce phénomène selon lequel un certain type de savoir s'écrivait alors sous une forme donnée, ce qui rend nécessaire de tenir compte des contraintes et possibilités créées par l'usage de ces formes pour interpréter correctement le savoir exposé.

Cette orientation générale ne m'est pas apparue d'emblée. Elle est le fruit du travail de doctorat, qui portait sur l'étude des quatre éléments dans *La Semaine de Du Bartas (L'imaginaire des éléments à la Renaissance : réception et réécritures des théories antiques, 2003)*. Cette thèse, typiquement, devait être une thèse littéraire, fondée sur une optique « traditionnelle » de l'étude des rapports entre science et littérature, c'est-à-dire l'étude d'un motif scientifique à l'intérieur d'une œuvre poétique, destiné à déboucher sur l'analyse d'un « imaginaire scientifique ». Le grand enseignement de la thèse a été que la notion d'imaginaire, comme la perspective consistant à étudier un thème scientifique à l'intérieur d'une œuvre poétique, n'étaient pas nécessairement infécondes, mais très certainement insuffisantes pour rendre compte des enjeux du rapport entre forme et fond dans un poème philosophique comme celui de Du Bartas. Cela m'a conduit à écarter un certain nombre de jugements traditionnels portés sur l'œuvre, considérée comme une mise en vers d'un savoir par ailleurs conventionnel et plus ou moins sclérosé, pour postuler que l'écriture de la poésie philosophique de Du Bartas entretenait au contraire des liens étroits, non seulement avec la philosophie naturelle de son temps, mais aussi et surtout avec les diverses manières d'écrire la philosophie, que le poète s'appropriait et dont il jouait dans l'écriture poétique.

Cette prise de conscience m'a permis de découvrir l'univers fécond, et encore aujourd'hui, très largement inexploré, des commentaires aristotéliens de philosophie naturelle de la Renaissance, ainsi que celui des manuels et divers traités de physique qualitative. La thèse, de ce fait, a revêtu un caractère biface : l'étude de la théorie aristotélienne des éléments dans tout un ensemble de textes de physique d'une part, l'écho de cette théorie et de ses formes d'exposition dans le poème bartasien, de l'autre. Pour la publication, il a été nécessaire de mettre de l'ordre dans un ensemble qui ouvrait un chantier plutôt qu'il ne le fermait, et avait de ce fait parfois quelque chose du labyrinthe. J'ai donc isolé la partie sur la poésie de Du Bartas, en l'étendant à une perspective plus ample que la seule étude des éléments pour embrasser les savoirs sur la nature, et l'ai publiée sous une forme très profondément remaniée sous le titre *La forme des choses. Poésie et savoirs dans La Sepmaine de Du Bartas* (P.U.M., 2009).

Progressivement, l'idée s'est imposée que l'analyse de certains textes « scientifiques » nécessitait non seulement une histoire des savoirs « savants » (« learned knowledge »), mais aussi une histoire de la transmission, de la transformation et surtout de la mise en texte de ces savoirs, incluant les différents procédés de vernacularisation, de vulgarisation et de réécriture, poétique ou prosaïque. Très rapidement, tout ce dernier aspect est devenu en lui-même un objet de recherche à part entière. En dehors de ma thèse et de l'ouvrage que j'en ai tiré sur la poésie bartasienne, les travaux dont je fais aujourd'hui la synthèse s'organisent donc en trois volets : des travaux portant sur le genre précis que constitue la poésie scientifique, des travaux portant sur les modes d'écriture du savoir et les genres épistémiques de la Renaissance, et des travaux portant sur quelques questions d'histoire des savoirs proprement dite, histoire des savoirs qui est devenue rapidement une extension logique de l'approche linguistique et discursive des textes scientifiques.

L'axe d'étude qui s'est, chronologiquement, développé en premier et a servi de matrice intellectuelle aux autres est celui de la poésie scientifique. En effet, pour comprendre l'enjeu du travail d'écriture propre aux poèmes philosophiques, il fallait pouvoir le comparer avec les théories comme avec les modes d'écriture à l'œuvre dans les textes universitaires ou de vulgarisation. J'ai de ce fait publié au fil des ans un ensemble d'articles sur la poésie bartasienne, mais aussi sur ses continuateurs ou contradicteurs (par exemple « Statut de la fiction et statut des savoirs dans la poésie scientifique : Christofle de Gamon, lecteur de du Bartas »), dans lesquels j'ai essayé de montrer comment la spécificité du travail d'écriture modifiait la signification, la valeur et la portée des théories scientifiques. Les articles qui me paraissent les plus significatifs à cet égard, dans différents domaines des savoirs de la nature, sont « Les visages de l'eau dans *La Sepmaine* de Du Bartas », « La main de Dieu et les lois de la physique : nature et providence dans la poésie bartasienne », « Le 'magazin des vents' : les enjeux de l'exposé météorologique dans *La Sepmaine* », « Le corps encyclopédique de Du Bartas », ou encore « La médecine du Troisième Jour : eaux et plantes thérapeutiques dans *La Sepmaine* de Du Bartas ». Tous vont dans un sens identique : montrer comment interagissent contenu scientifique et mise en forme poétique. J'ai poursuivi ce travail en explorant la réception scientifique de Du Bartas, par exemple dans le commentaire qu'en donne le polygraphe Simon Goulart (« Simon Goulart et la science de *La Sepmaine* »), ou, point qui me semble un révélateur, par l'analyse de l'usage que font certains médecins ou philosophes du texte bartasien, usage qui révèle que les savants considéraient pouvoir s'emparer tout à fait légitimement d'un texte poétique (« Le poète aimé des savants : la réception scientifique de Du Bartas entre 1580 et 1630 »), ou l'utiliser concurremment avec des textes universitaires (« Scipion Duplex, passeur de textes savants et poétiques »).

Travailler sur l'idée que les formes de la littérature savante avaient pu être un réservoir de ressources génériques et stylistiques pour *La Sepmaine* m'a poussée parallèlement à considérer l'univers de la connaissance comme un champ d'exploration légitime. J'ai donc appliqué le même type de

méthode à des textes dont le degré de « littérarité » est, selon les critères modernes, variables, pour essayer de caractériser l'interaction entre forme et fond dans d'autres textes que les textes poétiques (comme dans le dialogue philosophique : « Incidence de la forme dialoguée sur le traitement de la matière élémentaire dans le *Premier Curieux* de Pontus de Tyard »), pour essayer de montrer comment chaque spécialité disciplinaire conditionne et organise les modalités spécifiques de son discours (« Parler en philosophe, parler en médecin ? L'organisation des discours savants sur le sommeil au XVI<sup>e</sup> siècle »), comment évoluent les genres épistémiques (« Commenter Aristote à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : l'exemple du *De Rebus naturalibus* de Giacomo Zabarella »), comment le texte scientifique peut user de différents procédés d'écriture pour fonder et légitimer sa portée scientifique (voir en particulier les trois articles sur Cardan indiqués dans la liste des publications) ou comment encore certains sujets demandent une mise en texte particulièrement prudente (« Ambiguïtés et difficultés du discours sur les poisons naturels »). Pour ce qui regarde l'approche discursive des savoirs, j'ai également commencé à explorer les enjeux liés à la traduction et au passage d'une langue qui était la langue du savoir par excellence (le latin) vers le vernaculaire (« Entre traduction et vulgarisation : l'astronomie en français au XVI<sup>e</sup> siècle », « La formation du lexique scientifique vernaculaire : l'exemple de Claude de Boissière et l'astronomie ») et tenter de théoriser la question de la vulgarisation scientifique à la Renaissance à l'occasion de l'organisation de deux journées d'étude sur ce sujet (« Peut-on tracer les frontières de la vulgarisation? »). Dernier aspect de ces études discursives : les transformations et réécritures de motifs scientifiques anciens dans des textes littéraires comme scientifiques (« L'influence de Lucrèce sur les théories des éléments : concepts et représentations », « Le bestiaire d'Hérodote : y a-t-il un Hérodote naturaliste à la Renaissance? » ou « La clémence de la terre : histoire d'un *topos* plinien à la Renaissance »).

Étudier ce type de textes, cependant, conduit nécessairement à pratiquer l'histoire des savoirs. Sans perdre de vue la question de la forme, et conjointement à l'exploration de certains genres épistémiques comme les commentaires ou les régimes de santé, j'ai également étudié des théories précises de philosophie naturelle (« Où commence le ciel? », « Savoirs et culture scientifique au XVI<sup>e</sup> siècle », « Un aspect de la réception du *De Generatione* ») ou de médecine (« Les savoirs sur le corps féminin dans *Le Jardin de santé traduit de latin en françois* »), en particulier à travers l'exploration systématique du régime de santé intitulé *Le Pourtraict de la santé* du médecin Joseph du Chesne (je lui ai consacré cinq articles).

Enfin, j'ai commencé plus récemment à porter un regard plus théorique sur la manière même dont est analysé le savoir renaissant et dont on peut tenter de le définir. « L'épistémè foucaldienne à l'épreuve de l'histoire des sciences » et « Le creuset des écritures de la science à la fin de la Renaissance » sont à cet égard des articles importants pour moi, car ils sont le résultat d'une réflexion sur ma propre démarche épistémologique. Tout au long de ces travaux, j'ai essayé de mettre en œuvre une approche méthodologique croisée, puisant dans les études littéraires et linguistiques, l'histoire du livre et l'histoire des savoirs, pour tenter de saisir ce qu'est la connaissance des savoirs de la nature dans le monde intellectuel du XVI<sup>e</sup> siècle, comprendre comment ils s'écrivent, circulent et se transforment dans la société de la Renaissance finissante.

**I. « UNE NOUVELLE ET BIZARRE METHODE » :  
ÉTUDES SUR LA POÉSIE PHILOSOPHIQUE ET SA RÉCEPTION**

**PREMIÈRE PARTIE : ARTICLES**

« Corps glorieux, corps souffrant : création de l'homme et savoir médical dans les Semaines de du Bartas », *Eidolon* n°50, *Littérature et médecine* n°1, 1997, p. 69-81.

## 1. Corps glorieux, corps souffrant : création de l'homme et savoir médical dans les Semaines de Du Bartas.

Au regard du projet fondamental de *La Sepmaine*, qui est de rendre gloire à Dieu à travers le recensement des infinies merveilles du monde créé, le motif médical ne semble au premier abord que tout à fait accessoire. Il est d'ailleurs révélateur qu'Ambroise Paré, qui est chirurgien, fasse référence à Du Bartas pour ses qualités d'« astronome » et le définisse ainsi comme un poète dont le regard est tourné vers le ciel, et, au-delà, vers Dieu, plutôt que vers les hommes<sup>1</sup>. Or dans l'une comme l'autre *Semaines*, les références au savoir médical se distinguent en raison d'une abondance et d'une précision que l'on ne rencontre pas forcément dans les autres textes de la même veine<sup>2</sup>. Il est cependant nécessaire de reconnaître que, pas plus que dans les autres domaines scientifiques exploités par Du Bartas, son savoir n'est ici original. Le poète, n'étant pas médecin, se contente de reprendre les théories communément admises par les traités médicaux de ses contemporains et de n'en retenir que les principes généraux. Le contenu scientifique des exposés qu'il consacre au corps humain correspond par exemple, dans le domaine de la physiologie, à ce qu'explique Ambroise Paré dans son « Introduction [...] pour parvenir à la cognoissance de la chirurgie », et pour l'anatomie à ce qu'il écrit dans la préface et le premier chapitre de son *Anatomie*<sup>3</sup>. On ne retrouve donc, dans les *Semaines*, que les grands traits et les aspects les plus traditionnels<sup>4</sup> des théories

---

<sup>1</sup> « Je ne veux ny ne puis entrer plus avant au cabinet sacré de la divine majesté de Dieu. Qui en voudra savoir davantage lise Ptolémée, Pline, Aristote, Milichius, Cardan et autres astronomes, principalement le seigneur du Bartas et son interprète, qui en ont très doctement et divinement escrit au quatrieme jour de *La Sepmaine*, et confesse en avoir retiré les choses cy-dessus mentionnees, pour instruire le jeune chirurgien à la contemplation des choses celestes », A. Paré, « Des Monstres célestes », *Des Monstres et prodiges*, in *Les Œuvres de M. Ambroise Paré [...]*, Paris, Gabriel Buon, 1575.

<sup>2</sup> Stephen Bamforth en fait déjà la remarque pour ce qui concerne l'anatomie en comparant le passage de la création de l'homme, au Sixiesme Jour de *La Sepmaine*, avec les passages similaires du *Microcosme* de Scève et des *Cognoissances Necessaires* de Béroalde de Verville : « or, lorsque nous comparons cet épisode de *La Sepmaine* aux deux autres textes que nous avons sous les yeux, nous sommes frappés par le passage que Du Bartas ajoute et qui forme plus d'un tiers de notre texte. Il s'agit des quelques deux cent trente vers consacrés aux parties internes et externes du corps. Un pareil intérêt ne se trouve ni chez Scève, ni chez Béroalde (rappelons que, dans le survol de toutes les connaissances humaines présentées par Scève, ce sont la théologie et la médecine qui font totalement défaut) », « Anatomie et psychologie chez trois poètes de la création au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Du Bartas poète encyclopédique du XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 44. La remarque vaut également pour ce qui concerne la physiologie et la pathologie. Il existe néanmoins des textes spécifiquement consacrés à l'homme et dans lesquels l'inspiration médicale est fondamentale, comme *La Generation de l'homme et le temple de l'âme*, de René Bretonnayau, publié à Lyon en 1583.

<sup>3</sup> Voir *Les Œuvres de M. Ambroise Paré [...]*, « Introduction ou entrée pour parvenir à la vraye cognoissance de la chirurgie », et *Le Premier Livre de l'Anatomie de tout le corps humain [...]*, Préface, p. 43 et « Chapitre premier : division du corps humain », p. 47-48.

<sup>4</sup> Le traité de Vésale, *De Humani corporis fabrica libri septem*, paru en 1543, n'a eu que de très progressives répercussions. Pour toutes ces questions, voir M. D. Grmek, « L'Étude du corps humain » et P. Delaunay et M. D. Grmek, « L'Art de guérir », dans *La Science moderne*, première partie : *La Renaissance*, sous la direction de R. Taton, Paris, 1958 et édition PUF, Quadrige,

médicales de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, mais cette synthèse permet de dégager une image claire du corps humain. Or c'est autour de ce corps et de l'indéniable curiosité qu'il suscite en Du Bartas que se cristallise l'intérêt des références au modèle médical dans les *Semaines* : l'étude des modalités de la représentation du corps, qui soulève la question du statut de la chair, de celui des sens et de la souffrance, permet de toucher à une interrogation fondamentale tant pour la démarche scientifique que pour la dimension religieuse du texte : celle de la dignité de l'homme.

Au regard de la finalité apologétique déployée dans les *Semaines*, la place faite au corps humain est, en accord avec les données de la théologie, ambiguë par nature. En effet, la création de l'homme est considérée comme le couronnement du labeur divin : elle achève l'œuvre des Six Jours et donne son sens à l'univers. Le corps humain apparaît alors d'autant plus admirable que la métaphore anthropomorphique de la création tend à laisser penser que Dieu ne l'a pas simplement créé par l'effet du Verbe mais façonné de ses mains. Par ailleurs, le corps est bien sûr l'enveloppe grossière qui contient et retient l'âme, or c'est l'existence de cette âme qui fait que l'homme diffère du règne animal et peut être dit miroir de Dieu<sup>5</sup>. À ces deux données traditionnelles affectant la conception et la représentation du corps, il faut en ajouter une troisième qui prend une importance considérable chez Du Bartas : la question des sens. Du Bartas est un poète de la vue, qui fonde sur l'observation du monde les dimensions poétique, scientifique et religieuse de son texte, obéissant au précepte paulinien qui veut que Dieu ne soit visible que dans ses œuvres. La matérialité et la forme des choses créées, dont le corps humain est la plus parfaite, sont donc essentielles, et Du Bartas justifie son intérêt pour l'homme au « Sixiesme Jour » en invoquant les trois *topoi* de la connaissance de soi, de la *copia* et du microcosme<sup>6</sup>, abordant le corps humain comme un objet qui ouvre à la connaissance tout autant qu'à la poésie.

Le poète consacre ainsi deux grands moments de *La Sepmaine* au seul corps de l'homme. Le principal occupe environ deux cent cinquante vers et se trouve, comme il était prévisible, au « Sixiesme Jour » : il consiste en une description relativement minutieuse de ses membres et de ses

---

1995, p. 140-167. Il faut noter que si Du Bartas n'a pas pénétré très avant dans le détail des théories anatomiques ou dans l'étude des pathologies du corps humain, tel n'a pas été le cas pour Simon Goulart, qui complète le texte des *Semaines* avec une minutie pour le moins fascinante, et n'aborde curieusement que l'aspect strictement médical de tous les passages consacrés au corps. Le commentaire des vers 305 à 586 des « Furies » occupe ainsi dix-huit pages in-folio dans l'édition des *Œuvres* publiée en 1611 à Paris chez Claude Rigaud, que nous utilisons ici. Goulart s'y montre beaucoup plus au fait que Du Bartas de l'avancée des théories médicales. Renvoyant fréquemment à Paré, mais aussi à Vésale et Faloppe bien plus qu'à Galien ou Hippocrate, il entame en particulier une apologie de Fernel, dont les œuvres « mériteroient d'être mises en français, au lieu d'un infinité de livres inutiles qui ne servent aujourd'huy que de ruine aux esprits et font honte à nostre France », « Furies », *op. cit.*, p. 101.

<sup>5</sup> Cette image de Dieu, « les Antropomorphites y ont este par trop lours, de la chercher au corps humain : que leur resverie donc demeure ensevelie. Les autres y vont plus subtilement, lesquels n'imaginent pas un Dieu corporel, mais ils mettent l'image de Dieu au corps de l'homme, pource qu'en iceluy respplendit un artifice tant admirable : mais ceste opinion ne convient point avec l'Escriture. [...] Par ce mot de Semblance ou Image, est signifiée l'intégrité de toute la nature, quand Adam ayant droite intelligence avoit les sens rangez et composez a raison. [...] Ainsi le principal siège de l'image de Dieu a este comme en éminence, en l'entendement et au cœur », J. Calvin, *Commentaires sur les cinq livres de Moïse*, Genève, François Estienne, 1564, p. 9.

<sup>6</sup> « Il n'y a (comme dit l'un des Bessons de Dele) / Sous la voute du Ciel connoissance plus belle / Que celle de soy-mesme : on ne trouve argument / Plus fecond en discours que l'humain bastiment. / En nous se void le feu, l'air, la terre et l'onde : / Et bref l'homme n'est rien qu'un abrégé du monde, / Un tableau raccourci, que sur l'autre Univers / Je veux ore tirer du pinceau de mes vers », *La Sepmaine*, « Sixiesme Jour », éd. Y. Bellenger, Paris, STFM, 1992, v. 401-408.

organes<sup>7</sup>. Il est précédé par un exposé rapide de la théorie humorale<sup>8</sup> et de ses conséquences, que le poète situe plus curieusement au « Second Jour ». Il faut ajouter à ces deux extraits le long passage des « Furies » (*Seconde Sepmaine*) dans lequel Du Bartas décrit de manière précise l'ensemble des maladies susceptibles d'affecter le corps humain<sup>9</sup>. Ces trois séquences exposent ainsi chacune un aspect particulier du corps en se fondant sur une approche qui se veut scientifique, puisque l'ordre que laisse apparaître le texte est dans ses grandes lignes celui d'un traité médical : physiologie apparaît le texte est dans ses grandes lignes celui d'un traité médical : physiologie, anatomie, pathologie.

La physiologie prend place au « Second Jour », où sa présence, qui pourrait paraître paradoxale, se justifie dans la mesure où elle s'intègre dans un exposé plus large consacré à la théorie antique des quatre éléments. C'est ce développement profane qui conduit le poète à établir l'analogie attendue entre macrocosme et microcosme :

[...] Une semblable guerre  
Tient en paix notre corps, car sa terre est sa chair :  
En ses vitaux esprits gist sa flamme, et son air :  
En ses humeurs son eau. [...]  
En la masse du sang, ceste bourbeuse lie,  
Qui s'épaissit au fonds, est la melancholie,  
De terrestre vertu : l'air domine le sang,  
Qui pur, nage au milieu : l'humeur qui tient le flanc  
Est l'aquatique flegme : et l'escume legere  
Qui s'empoule dessus, c'est l'ardente colere<sup>10</sup>.

L'approche de Du Bartas est ici strictement médicale : il identifie les trois grandes entités qui composent le corps (chair, humeurs, esprits<sup>11</sup>) puis entre dans le détail de la théorie humorale en rappelant les correspondances qui unissent éléments, humeurs et tempéraments. Ni la main de Dieu ni l'existence de l'âme<sup>12</sup> ne sont mentionnées : le corps n'est présenté que comme une production de la matière, et à ce titre se définit d'abord par sa précarité. L'utilisation du thème de la *concordia discors* permet à Du Bartas de passer rapidement sur le principe de l'union des éléments au sein du corps humain, pour mieux mettre en lumière les conséquences de leur inévitable disjonction. La comparaison avec un texte médical est ici significative. En effet, exposant sa physiologie, Ambroise Paré utilise l'exemple du tison enflammé pour illustrer le « mixte » des éléments au sein des corps composés : « telle mixtion des quatre Elemens pourra estre cogneüe par la resolution d'iceux faite au bois vers bruslant : car la flambe nous représente le feu, la fumée l'air,

<sup>7</sup> « Sixiesme Jour », v. 483-708.

<sup>8</sup> « Second Jour », v. 62-144.

<sup>9</sup> *Seconde Sepmaine*, « Furies », v. 305-538.

<sup>10</sup> « Second Jour », v. 62-65 et 69-74.

<sup>11</sup> « Nous considérons au corps humain trois choses qui le font estre corps, à sçavoir les membres, les humeurs, les esprits », S. Goulart, *op. cit.*, p. 279.

<sup>12</sup> L'âme ne se confond pas avec les « vitaux esprits » ; « Esprit est une substance subtile, aeree, transparente et luisante, faite de la partie du sang la plus legere et tenue, afin que par icelle la vertu des facultés principales qui gouvernent notre corps, soit conduite et portee aux autres parties », A. Paré, « Des Esprits », *op. cit.*, p. 58.

l'humidité qui resude dudit bois ressemble à l'eau et la cendre à la terre »<sup>13</sup>. Dans un premier temps, Du Bartas utilise à son tour le même exemple aux mêmes fins :

Cela se void à l'œil dans le bruslant tison :  
 Son feu cour vers le ciel sa natale maison :  
 Son air vole en fumée : en cendre chet sa terre :  
 Son eau boult dans ses nœuds<sup>14</sup>.

Puis il reprend une image quasi-similaire, celle d'un flambeau auquel le corps humain est maintenant comparé. L'accent n'est plus alors mis sur le mixte des éléments, mais sur la consommation qui en résulte. Le corps devient :

Semblable au cler flambeau, qui peu à peu se mine,  
 Qui se paist de sa perte, et vit de sa ruine<sup>15</sup>.

Au regard de la matière, qui seule survit<sup>16</sup>, le corps apparaît donc comme une simple forme, qui change et se dissout. Les organes et les membres que Du Bartas cite dans ce passage ne sont pas étudiés en eux-mêmes mais signalés comme les lieux où s'exercent les effets du déséquilibre humoral. C'est dans l'évocation des déformations que subit ce corps, qui dès sa naissance, est condamné à s'altérer et à se consumer jusqu'à la mort que le motif des quatre humeurs trouve son unité : le « trop d'humeur » crée une « soif éternelle », le « sec excès » une « fièvre lente », le « trop de feu », une « fièvre ardente » et le « froid trop grand » éteint la « chaleur naturelle »<sup>17</sup>, tous quatre « ne laissant l'homme en paix, jusqu'à temps que ses os / Par le gelé tombeau soyent tenu en depos »<sup>18</sup>. L'utilisation de la physiologie galénique ramène donc paradoxalement le texte à l'illustration d'une image biblique, celle de l'homme rendu à la poussière, qui semble vouloir préluder à toutes les évocations ultérieures du corps, comme rappel de sa condition fondamentale.

Cependant, la manière dont le poète aborde la création de l'homme au « Sixiesme Jour » diffère radicalement de cette première approche. La représentation du corps n'est plus conditionnée par l'exposé d'une théorie scientifique profane, mais par la référence directe au texte biblique. La nature s'efface donc pour laisser place à la main de Dieu qui façonne l'homme à partir de la seule terre :

De mesme tu formas d'une terrestre masse  
 Des fragiles humains la limoneuse race.  
 [...] Tu pris de la poussière  
 La colas, la pressas, l'embellis de ta main,  
 Et d'un informe corps forma le corps humain<sup>19</sup>.

---

<sup>13</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 4.

<sup>14</sup> « Premier Jour », v. 60-62.

<sup>15</sup> « Second Jour », v. 125-126.

<sup>16</sup> *Ibid.*, v. 145-156.

<sup>17</sup> *Ibid.*, v. 113 et 118 ; 121, 129 et 137 et 142.

<sup>18</sup> *Ibid.*, v. 119-120, 127-128, 135-136, 143-144.

<sup>19</sup> « Sixiesme Jour », v. 485-486 et 490-492.

Les données du « Second Jour » s'inversent alors exactement. Au regard de la physiologie, le corps semblait réduit à n'être que le « moule »<sup>20</sup> éphémère de la matière. En tant que corps créé et non engendré, il se présente au contraire au « Sixiesme Jour » comme une forme parfaite et immuable. Du Bartas utilise alors le principe de la description anatomique pour figer l'image de ce corps en gloire. Commencant par décrire les membres extérieurs, il n'emprunte d'abord que peu d'élément au savoir médical : il s'agit beaucoup plus de louer et d'admirer la beauté du corps que d'en expliquer la structure. C'est en fonction d'analogies verticales allant de l'homme vers son créateur et du rang que lui confère sa dignité métaphysique que chaque partie du corps est ainsi examinée. La tête, tournée vers le ciel et siège de la raison, distingue traditionnellement l'homme de l'animal, les yeux<sup>21</sup> et les oreilles sont les vecteurs des sensations nobles, la bouche traduit les mouvements de l'esprit, et les mains, « singes de l'Eternel »<sup>22</sup>, permettent la création. Tous assoient la suprématie de l'homme sur le reste de la Création et témoignent de ses liens avec le divin. La différence avec l'approche du « Second Jour » s'explique donc par le fait que l'image du corps est ici le reflet de la toute-puissance divine et non le fruit d'une réflexion profane. Le corps y est en parfaite adéquation avec son âme.

Du point de vue médical, le texte devient plus intéressant lorsqu'il aborde véritablement les questions d'anatomie, et que le poète s'interroge sur la nécessité d'ouvrir le corps humain. La dissection trouve sa justification officielle dans le discours théologique et la référence à saint Paul<sup>23</sup>, mais le problème se pose en des termes moins simples pour Du Bartas, car si les organes du corps humain sont théoriquement visibles (ils appartiennent bien à l'ordre des choses créées), ils sont aussi cachés par la volonté de Dieu. Du Bartas prend donc soin d'invoquer à son tour l'argument paulinien :

Hé ! Quoy, n'est-il par temps, n'est-il pas temps de voir  
 Dans les secrets du corps le non-secret pouvoir  
 D'un si parfait ouvrier ?<sup>24</sup>

Puis il se met en scène dans la position d'un chirurgien s'appêtant à disséquer, tout en usant systématiquement de la prétérition : la soixantaine de vers consacrée à l'anatomie interne est construite sur la récurrence d'une interrogation fondamentale (vais-je contempler ce que Dieu m'a caché ?) pour finalement répondre par la négative, non sans qu'ait été énuméré l'ensemble des principaux organes et leurs fonctions :

---

<sup>20</sup> « Second Jour », v. 154.

<sup>21</sup> Basile de Césarée, dans la Onzième Homélie de son *Hexaméron*, ne s'embarasse d'aucune description médicale mais consacre cependant un exposé anatomique exceptionnellement long aux yeux, en raison de leur rôle dans la relation avec le ciel. Voir par exemple la traduction de Lambert Daneau : « Homilie onzième de S. Basile le Grand », *La Physique française [...]*, Genève, 1581, p. 393-396.

<sup>22</sup> « Sixiesme Jour », v. 625.

<sup>23</sup> Ambroise Paré n'hésite pas à affirmer que l'utilité de l'anatomie est d'abord qu'elle « nous meine à la cognoissance du Createur, comme l'effect à la cognoissance de la cause, ainsi que tesmoigne saint Paul disant que les choses invisibles de Dieu sont manifestees et cogneües par l'intelligence des choses faites et sensibles », « Premier Livre de l'Anatomie [...] », *op. cit.*, Préface, p. 44.

<sup>24</sup> « Sixiesme Jour », v. 641-643.

[...] Prendray-je la scalpelle  
 Pour voir les cabinets de la double cervelle [...] ?  
 Pourray-je déployer sur un docte fueillet  
 Ce Dédale subtil [...] ?  
 Descriray-je du cœur les inesgaux costez [...] ?  
 Fendray-je le poulmon [...] ?  
 Fendray-je l'estomach [...] ?  
 Mais non, je ne veux pas faire une ample reveue  
 Des membres que l'ouvrier desrobe à nostre veue ?<sup>25</sup>

Cette réticence du poètes face à la dissection n'est certainement pas de pure rhétorique : après avoir expliqué qu'une véritable dissection aurait réclamé « la docte main / des deux fils d'Aesculape, et le labouré style / du disert Galien »<sup>26</sup>, Du Bartas clôt son exposé anatomique en réaffirmant la toute-puissance d'un Dieu qu'il qualifie de « vrai Prométhée », ce qui laisse à penser que l'intérêt pour les choses cachées, s'il se justifie, peut aussi s'apparenter à une tentative blasphématoire pour pénétrer les secrets du divin.

Cette réserve émise, l'étude des principaux organes s'appuie sur un vocabulaire médical précis qui décrit le rôle de chacun, ainsi que la circulation des esprits et des humeurs, et conduit le poète à donner de l'intérieur du corps une image tout aussi idéale que celle de son anatomie externe. L'analyse des données anatomiques permet alors au poète de déployer des images poétiques et donne par exemple naissance à une comparaison entre le foie et une fontaine, qui en induit une seconde, entre le sang, qui irrigue et nourrit le corps, et l'eau. Ces comparaisons permettent d'assimiler le corps à un jardin, qui peut s'apparenter au Paradis Terrestre :

Semblable, ou peu s'en faut, à la vive fontaine,  
 Qui divisant son cours en cent petit ruisseaux,  
 Humecte un beau jardin de ses esparses eaux.  
 De vray, comme ceste eau diversement conduite  
 Fait croistre ici l'œillet, là le froid aconite,  
 Ici le prunier doux, ici l'aigre meurier,  
 Ici la basse vigne, ici le haut poirier,  
 Ici la molle figue, ici la dure amande,  
 Ici l'aluine amere, et deçà la lavande,  
 Tout de même le sang est un bon aliment,  
 Par tout le corps humain courans diversement<sup>27</sup>.

L'analogie entre le corps humain et le jardin d'Éden est d'ailleurs fondamentale, car la réalité du Paradis Terrestre dans la pensée de Du Bartas s'exprime par le biais de la perception : c'est la réalité

<sup>25</sup> *Ibid.*, v. 643-644, 653-654, 661, 669, 677 et 699-700.

<sup>26</sup> *Ibid.*, v. 702-704.

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. 684-694.

du corps<sup>28</sup> qui doit permettre à l'homme de savourer les joies de la Création, et l'Éden bartasien se présente donc comme un univers de sensations (« il desire cent yeux, cent nez, et cent oreilles / pour avoir l'usufruit de si douces merveilles »<sup>29</sup>) dont la jouissance est un plaisir de tous les instants (« Tout est plus qu'admirable / Son extase est petit pour un si grand excez »<sup>30</sup>) et dans lequel le corps, tout autant que l'âme, est en contact avec Dieu<sup>31</sup>. Afin de ne pas séparer définitivement l'anatomie et la physiologie, qui servent dans son texte des représentations parfaitement contraires du corps humain, Du Bartas explique l'immortalité du corps d'Adam par une interruption, une suspension du mouvement naturel de la matière. Il attribue au fruit de l'Arbre de Vie le pouvoir de figer le mouvement des éléments, qui cause la destruction de la forme :

Ce fruict eust maintenu à jamais dans son cors  
Des contraires humeurs les parfaicts accors<sup>32</sup>.

Il apparaît donc que si les données du savoir médical fondent jusque dans ses détails la représentation de la création de l'homme, Du Bartas les utilise afin de faire apparaître la magnificence de l'œuvre divine. On peut se demander d'ailleurs si l'accent mis sur les qualités physiques et sensibles du jardin d'Éden n'est pas destiné à rendre d'autant plus terribles les conséquences du péché originel. Le châtement divin s'exprime en effet par une modification du statut du corps d'Adam. Cette modification consiste à soumettre l'homme aux lois de la nature, elle marque donc, en termes médicaux, le retour à la physiologie ordinaire évoquée au « Second Jour ». Elle passe également par une transformation profonde des données de la perception : Dieu devenu invisible au corps, l'homme se retrouve face à la seule matière. Or cette matière, et c'est là également l'enseignement du « Second Jour », renvoie à l'homme l'image non de sa perfection mais de son caractère muable et éphémère. Enfin, les sens cessent d'être le lieu d'une jouissance du monde pour devenir celui de la souffrance. L'homme déchu est d'abord un homme qui subit son corps, ce qui conduit Du Bartas à recourir de manière précise aux données de la pathologie pour incarner en l'homme l'idée même du péché.

À la description élogieuse de la beauté physique, succède dans les « Furies » une terrible allégorie de la Faim, qui, « vray miroir d'Atropos »<sup>33</sup> incarne ainsi l'idée de la mort en un corps décharné, dont la représentation, inspirée d'Ovide<sup>34</sup>, semble hésiter entre celle d'une momie et celle d'un écorché :

Son noir cuir est percé des poinctes de ses os.  
Son noir cuir est percé des poinctes de ses os.

---

<sup>28</sup> Dans « Eden », Du Bartas conteste vivement toute interprétation allégorique du paradis terrestre et du corps de l'homme avant la chute. La réalité de ce corps est pour lui essentielle, afin que le châtement qui frappe l'homme déchu soit d'abord rendu sensible par la transformation de son corps. Cf « Eden », v. 143-152.

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 329-332.

<sup>30</sup> *Ibid.*, v. 326-327.

<sup>31</sup> « Mais ce qui plus encor à nostre ayeul agréé / Est le fréquent commerce, et hantise sacrée / Que son ame et son corps avoient diversement / Avec Dieu, qui d'Eden, fait un clair firmament », *ibid.*, v. 333-336.

<sup>32</sup> *Ibid.*, v. 179-180.

<sup>33</sup> « Furies », v. 251.

<sup>34</sup> Ovide ; *Métamorphoses*, chant VIII, v. 799-813.

Elle baaille tousjours : l'œil au crane luy touche,  
 Et l'une à l'autre jouë. On voit dedans sa bouche  
 Jaunir ses claires dents : et les vuydes boyaux  
 Paroissent à travers les rides de ses peaux<sup>35</sup>.

Quant à l'homme déchu, il se réduit au strict énoncé de ses pathologies et Du Bartas apporte un soin tout particulier à classer et ordonner précisément les symptômes qu'il décrit, en suivant, comme lors de la création, un cheminement qui va de la tête aux pieds et correspond aux distinctions médicales entre les différentes facultés. Défilent ainsi d'abord les maladies qui s'en prennent à la tête (« la phrenesie, la manie, la Care, l'apoplexie, la lethargie, la paralysie, le Spasme, l'ophtalmie et sa troupe, et la Squinance ») et dont l'importance est capitale puisqu'elles affectent la raison et la vue, puis celles qui altèrent les parties vitales (« l'Asthme, le Phtise, la Peripneumonie, l'Epieme, la Pleuresie, l'Incube, la fièvre et sa suite »), suivies de celles qui affectent les facultés naturelles (« la Boulimie, l'Anorexie, la faim canine, etc. La jaunisse, l'hydropisie, les douleurs de boyaux, la dysenterie, la gravelle, le diabate, la frigidité, la Gonorrhée ». Enfin surviennent celles qui se manifestent à l'extérieur du corps, c'est-à-dire tout ce qui touche à la dermatologie (« escrouelles, chancres, feux volans, œdemes, dertres, Scirrhos, Phlegmons et Ptiriches »<sup>36</sup>), et qui importent en ce qu'elles altèrent l'aspect de la créature et défigurent l'œuvre divine. Pendant deux cents vers<sup>37</sup>, le corps d'Adam se gonfle ainsi de tumeurs, voit son sang bouillonner, ses veines parcourues de fiel et de phlegme, ses humeurs s'épaissir et « cuire » jusqu'à se solidifier et des calculs se former.

En accord avec la théorie humorale, dont il continue ainsi à décliner le motif fondamental, Du Bartas entreprend ensuite de classer les différentes maladies en fonction des climats, des âges de la vie et des saisons. Enfin, ce long exposé culmine par l'affirmation du caractère héréditaire de certains de ces maux : la condamnation à transmettre la maladie apparaît alors comme la marque même du péché et de l'œuvre de Satan, défini comme celui qui a « de lepre infecté [la] semence et [la] chair »<sup>38</sup>. Ce point est important, dans la mesure où il nous livre une vision particulièrement sombre du devenir de l'humanité, qui annule terme à terme l'enthousiasme du « Sixiesme Jour ». On a souvent souligné la dimension positive et optimiste qu'introduisent dans le texte bartasien la louange de l'esprit humain et des « artifices », la capacité de l'homme à être un *homo sapiens* et un *homo faber*. Il serait peut être plus juste de dire que l'œuvre, construite en diptyque, équilibre le sentiment aigu de la dignité de l'homme par une conscience tout aussi claire de sa misère. Cette dualité apparaît de manière frappante dans le traitement que Du Bartas réserve au thème de la « gen »ration : dans le « Sixiesme Jour », la procréation est présentée pour l'homme mortel comme une forme d'immortalité (l'homme renaît en ses fils, « vivantes médailles » et « survivants images »<sup>39</sup>), dans les « Furies » au contraire, elle apparaît comme le signe même de la malédiction, puisque c'est la transmission de la mort et non celle de la vie que veut y voir le poète.

<sup>35</sup> « Furies », v. 252-256.

<sup>36</sup> Sommaire de l'édition de 1589 des « Furies », éd. Bellenger, p. 138.

<sup>37</sup> « Furies », v. 315-515.

<sup>38</sup> « Eden », v. 604.

<sup>39</sup> « Sixiesme Jour », v. 1004 et 1016.

D'ailleurs, au terme de ce rapide inventaire de diverses utilisations du savoir médical dans les *Semaines*, il est un domaine dont l'absence est particulièrement frappante : celui de la pharmacopée. L'évocation de la maladie dans les « Furies » se clôt par une brève mise en cause de la médecine :

Art toujours chancelant, cognoissance incogneue,  
Et qui n'entre jamais qu'en la teste chenue  
Des hommes, qui cassez d'un trop ingrat labour  
En cherchant la santé d'autrui perdent la leur<sup>40</sup>.

Même si ce jugement relève du lieu commun et a été nuancé dans une édition suivante dans laquelle Du Bartas ajoute quelques vers en l'honneur des grands médecins<sup>41</sup>, l'art de guérir n'est que très rarement sollicité dans les *Semaines*. Il n'est pas mentionné au titre de la connaissance dans « Les Colomnes », et lorsque le poète loue le pouvoir des plantes médicinales au « Troisième Jour », c'est encore une fois pour glorifier la sagesse divine et non le savoir humain.

Si les données de la médecine fondent et structurent profondément l'évocation du corps humain, elles ne valent donc pas pour elles-mêmes : Du Bartas ne les exploite qu'en leur assignant une finalité particulière, qui est de révéler le pouvoir du Créateur sur sa créature. La distinction entre physiologie, anatomie et pathologie correspond à une distinction entre une approche théorique du corps au « Second Jour », sa création proprement dite au « Sixième Jour », et son devenir après la chute dans les « Furies ». Le corps est ainsi d'abord présenté, selon la théorie de la matière, comme une production de la nature, puis comme la plus parfaite réalisation du pouvoir divin, et enfin comme un corps déchu exhibant les stigmates de son péché. Il peut par ailleurs paraître étrange que Du Bartas, poète « scientifique » et chantre des « artifices », dédaigne ainsi l'art de guérir. Peut-être faut-il voir un premier élément de réponse à cette question dans la volonté délibérée de limiter la gloire humaine : si la physiologie et la pathologie encadrent l'anatomie, ouvrant et refermant l'évocation du corps par l'affirmation de la mort, c'est pour rappeler que le corps parfait initialement créé par Dieu ne devait sa plénitude qu'à son seul créateur et qu'il fut condamné à se soumettre aux lois de la nature. Loin de conduire à l'élaboration d'une thérapeutique, l'usage des théories médicales met au contraire en évidence la faiblesse d'une chair réduite à une forme éphémère et fragile.

Un second élément de réponse peut être fourni par le fait que la médecine, comme on a pu le constater lors de l'évocation de la dissection, puisse apparaître comme une manifestation de l'orgueil de l'homme et de sa volonté de remédier aux conséquences du péché. Or si la science infuse était l'apanage de l'homme avant la chute, le « désir de trop savoir »<sup>42</sup> est un péché pour la créature déchue. Dans les huit vers ajoutés par Du Bartas aux « Furies » pour louer les médecins, le poète définit les « bons, doctes et sages » médecins comme ceux « qui la crainte de Dieu portent en leurs courages », et tempère l'hommage qu'il leur rend (« Car j'honore ceux-ci ainsi qu'hommes celestes ») en prenant soin de rappeler qu'ils ne sont que les « Agents du Tout-puissant ». Il est

<sup>40</sup> « Furies », v. 573-576.

<sup>41</sup> Cf l'ajout au vers 580, « Furies », éd. Bellenger p. 191.

<sup>42</sup> « Imposture », v. 518.

intéressant de comparer ces vers avec ceux d'un autre poète, Ronsard, qui dans un sonnet placé en tête des *Œuvres complètes* d'Ambroise Paré écrit :

Tout cela que peut faire en quarante d'espace  
 Le labeur, l'artifice et le docte sçavoir,  
 Tout cela que la main, l'usage et le devoir,  
 La raison et l'esprit commandent que l'on face :

Tu peux le voir, Lecteur, compris en peu de place,  
 En ce livre qu'on doit pour divin recevoir :  
 Car c'est imiter Dieu que guarir et pouvoir  
 Soulager les malheurs de nostre humaine race.

À la louange de l'œuvre divine, la médecine oppose, ici par la voix de Ronsard, l'exaltation du génie humain, cette tentation prométhéenne que Du Bartas s'attache à refuser.

La logique profonde du poème bartasien est donc respectée : la science profane qui nourrit le poème est comme remodelée pour s'inscrire dans le cadre apologétique de l'œuvre. Et c'est au bout du compte le texte lui-même qui se donne comme le seul remède aux maux qu'il décrit, lorsque le Du Bartas précise que, de ce remède, la science est une composante, et non le principe actif : « pour faire mieux avaler les salutaires breuvages que la sainte parole presente aux esprits malades et degoustez de ce temps, j'y ai meslé le miel et le sucre des lettres humaines »<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> « Advertissement », éd. Bellenger, p. 347.

« Voir Dieu et dire le monde : la lumière « torche sainte » et « seul miroir de beauté » dans *La Sepmaine* de du Bartas », dans *Ombres et lumières de la Renaissance*, Le Puy-en-Velay, Presses de l'Imprimerie Départementale, 1998, p. 75-85.

**2. Voir Dieu et dire le monde :  
la lumière, « torche sainte » et « seul miroir de beauté »  
dans *La Sepmaine* de Du Bartas.**

*La Sepmaine* de Du Bartas se présente d'abord comme un poème de la vue. Alors que certains poètes cosmologiques de la Renaissance ont aussi célébré l'harmonieuse musique des sphères célestes, Du Bartas a choisi de regarder l'univers. Mais ce regard a, de l'aveu même du poète, deux objets : l'un est immédiat, et ses sens s'y appliquent, il s'agit du monde. L'autre est invisible, c'est Dieu, qu'il faut chercher dans une Création qui porte « peinte au vif son image »<sup>1</sup> mais qui masque en même temps le « visage » de la divinité : l'écriture de *La Sepmaine* repose ainsi tout entière sur la certitude fondamentale de l'existence d'un Dieu qui se rend « comme visible ès œuvres de ses mains »<sup>2</sup>. Si le monde est donc bien l'objet constant de la description et de la construction poétiques, c'est Dieu qui est le véritable objet de la vision. Il est celui que le texte doit découvrir peu à peu pour en rendre manifeste la révélation.

Dans ce contexte, la lumière se présente pour Du Bartas à la fois comme l'un des éléments du monde qu'il s'est donné pour but de décrire, et comme l'un des outils métaphoriques qui vont lui permettre de mener son projet à bien. Pour parler de la « visibilité » de Dieu, il dispose en effet des termes hérités de la tradition biblique et exégétique, qui voit en la lumière la manifestation la plus évidente de la toute-puissance et de la présence divines et qui utilise la métaphore paulinienne du miroir pour exprimer les liens qui unissent la Création à son Créateur. Le choix littéraire et « scientifique » opéré par Du Bartas en écrivant *La Sepmaine*, qui veut concilier enseignement biblique et connaissances profanes, lui impose donc de prendre en compte tous les aspects du thème lumineux, aussi bien physiques et cosmologiques que théologiques ou mystiques, ainsi que l'ensemble des motifs corollaires qu'il détermine, en particulier celui de la vue et les métaphores qui exploitent les théories optiques et catoptriques.

L'attention portée à la lumière par le poète revêt donc dans *La Sepmaine* deux formes différentes : l'étude de la lumière proprement dite prend place, conformément à la tradition hexamérale, lors du « Premier Jour », et pose alors les problèmes spécifiquement liés à la fois aux données de l'exégèse et à celle de la physique ; l'utilisation du thème lumineux comme élément de la description ou comme outil métaphorique se déploie quant à lui dans l'ensemble du texte. Or l'évocation de la lumière au « Premier Jour » surprend par sa relative brièveté (une cinquantaine de

---

<sup>1</sup> *La Sepmaine*, « Premier Jour », éd. Y. Bellenger, Paris, STFM, 1992, v. 128.

<sup>2</sup> *Ibid.*, v. 130.

vers<sup>3</sup>), voire par sa superficialité apparente. Le poète s’y démarque sensiblement des écrits des Pères ou des théologiens en simplifiant à l’extrême les problèmes habituellement posés par l’exégèse du *fiat lux*, et en concentrant l’essentiel de son propos sur les implications esthétiques du phénomène lumineux<sup>4</sup>. Cette évocation de la lumière peut paraître réductrice : elle est cependant loin d’être univoque et elle est, de toute évidence, le fruit d’un choix. Je voudrais donc en proposer ici quelques éléments d’explication, car il me semble que la manière bien définie dont le poète aborde la question de la création de la lumière détermine, pour la suite du texte, le rôle imparti à l’ensemble des métaphores lumineuses. Elle devient alors l’un des meilleurs exemples de la façon dont Du Bartas construit conjointement les éléments de l’œuvre poétique et ceux de la révélation de la présence divine.

Les qualités esthétiques de la lumière et son action dans le monde sont principalement définies par deux vers, qui encadrent l’essentiel de la description qu’en donne le poète : la lumière est d’abord, dans l’ordre du texte, la « vive Clarté / sans qui mesme le beau semble estre sans beauté<sup>5</sup>, puis celle qui fait « que ce Tas s’achemine à sa forme parfaite »<sup>6</sup>. Du Bartas repousse donc à la fin du passage l’évocation de sa création proprement dite pour commencer par célébrer son rôle optique. Citant d’abord quatre célèbres peintres de la Grèce antique<sup>7</sup>, il rappelle que leur œuvre eût été vaine sans l’existence de la lumière, puis explique que le premier souci d’un architecte est de percer son bâtiment de fenêtres pour que, la lumière y entrant, celui-ci « face ouverte parade et de despence et d’art »<sup>8</sup>. Or ce passage soulève, du point de vue de la tradition hexamérale, plusieurs problèmes intéressants. Le poète semble d’abord y confondre volontairement la lumière du « Premier Jour » et celle émise par le Soleil au « Quatriesme »<sup>9</sup>, se refusant ainsi à distinguer par exemple ce qui serait une lumière spirituelle d’une lumière matérielle. Il ignore les problèmes posés par sa création pour n’en retenir que ce qui en apparaît à l’homme, n’exploitant vraiment ni les ressources de l’exégèse chrétienne, ni celles de la philosophie néoplatonicienne. En outre, les images qu’il emploie, celle du peintre et celle de l’architecte, ne sont pas fortuites : elles rappellent d’une part l’utilisation constante, depuis Plotin et Philon d’Alexandrie, de l’exemple du sculpteur et de l’architecte par lesquelles le néoplatonisme illustre la préexistence de l’Idée à l’œuvre<sup>10</sup>, et d’autre part les infinies variations, en particulier autour de Zeuxis et Parrhase, sur la capacité de l’art à imiter parfaitement ou à surpasser la nature. Cependant, aucun de ces exemples dont la signification

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, vers 438-490.

<sup>4</sup> I. Pantin résume parfaitement l’impression d’incomplétude que laisse ce passage : « il semblerait donc que rien d’important ne se soit passé dans l’intervalle [entre la description du Chaos au « Premier Jour » et le début du récit du « Second Jour »], et que la création de la lumière prenne l’allure d’une parenthèse décorative », « Chaos et lumière : la cosmogonie du *Premier Jour* », in *Op. cit.*, n°2, 1993, p. 39.

<sup>5</sup> « Premier Jour », v. 440-441.

<sup>6</sup> *Ibid.*, v. 480.

<sup>7</sup> Apelle, Timanthe, Parrhase et Zeuxis.

<sup>8</sup> « Premier Jour », v. 458.

<sup>9</sup> Après avoir effectivement nommé la « vive clarté » sortie la première du Chaos, il cite le Soleil et « l’œil du monde » : « ...si jamais le Soleil / N’eust pour les faire voir, sur eux jetté son œil » (*ibid.*, v. 445-446) et « ...afin que l’œil du Monde / Faisant au tour de nous chasque jour une ronde / Y darde ses rayons... » (v. 455-457).

<sup>10</sup> Sur cette question et l’histoire des exemples du sculpteur et de l’architecte, cf. Erwin Panofsky, *Idea*, Gallimard [1983], 1989, p. 40-44 et note 50.

est connue de tous n'est utilisé dans son sens originel, et seule la stricte nécessité de la lumière est ainsi affirmée.

Quelle signification attribuer alors à ce passage, si ce n'est que cette évocation de la lumière se veut, pour Du Bartas, le développement logique de son projet apologétique, et par voie de conséquence, poétique ? Ce qui intéresse le poète protestant, ce n'est pas la controverse théologique ou philosophique, dont l'utilisation de ces exemples ainsi détournés montre la vanité, c'est la présence incontestable et indispensable de la lumière, quelle qu'en soit la nature, à la source du regard qu'il pose sur le monde et qui seul lui permet la louange divine. La mise en parallèle de ces quelques vers avec ceux que le poète consacre à la justification de la création de l'homme, au « Sixiesme Jour », est à ce titre tout à fait significative. Il y reprend la métaphore architecturale du « Premier Jour »<sup>11</sup> pour conclure que le monde a été créé pour que l'homme le contemple et, à travers lui, « l'admirable artifice » du dieu créateur<sup>12</sup>. Le premier souci de l'architecte serait donc de percer son palais de fenêtre pour que l'art s'y expose, puis d'y placer un prince pour qu'il en admire la perfection. Dieu aurait agit de la même façon : la lumière lui sert à mettre en évidence cet « artifice » qui sera pour l'homme le signe de la griffe divine. L'utilisation par Du Bartas de termes et d'exemples empruntés à la tradition de la réflexion sur les rapports entre l'art et la nature transforme l'exégèse de la lumière en la source d'une rhétorique de l'évidence qui veut signifier par la présence d'une lumière universellement répandue sur la Création l'incontestable toute-puissance de son auteur.

Du Bartas ne laisse pas pour autant de côté le problème de l'ordonnement du Chaos, et la brièveté avec laquelle il l'évoque ne doit pas en masquer l'importance. Le distique :

Il n'eust pas si tost dit, la lumiere soit faite  
Que ce Tas s'achemine à sa forme parfaite<sup>13</sup>

a été précédé par une évocation du Chaos qui définit *a contrario* le rôle de la lumière (« Tout estoit sans beauté, sans règlement, sans flamme / Tout estoit sans façon, sans mouvement, sans ame »<sup>14</sup>), et fait immédiatement suite à un passage dans lequel Du Bartas examine rapidement la question de sa nature. Il y envisage quatre hypothèses différentes, sans n'en retenir aucune. Cet exercice, conformément à la tradition hexamérale, a pour fin première de signaler que l'important ne réside pas dans la manière dont Dieu a créé la lumière mais dans l'acte même qui lui donne naissance, la parole divine. Cependant, sur les quatre hypothèses envisagées, une seule fait référence à la pure omnipotence du Créateur<sup>15</sup> dégagée de toute considération des données du réel, et les trois autres essaient d'expliquer l'existence de la lumière par rapport aux apports de la physique héritée

---

<sup>11</sup> « L'ingenieux maçon d'un artifice rare / Ne change en un palais les beaux rochers de Pare, / Ne les lambrisse d'or, n'esleve jusqu'aux cieus / De ses espaisse tours le front audacieux : / Bref ne joint de tous points en un si docte ouvrage / L'usage à l'ornement, l'ornement à l'usage, / À fin que les Hibous, les Huans, les Corbeaux : / Occupent tant de murs non moins fermes que beaux : / Ains pour quelque grand Roy, dont la sagesse puisse / D'un si riche palais admirer l'artifice », « Sixiesme Jour », v. 409-418.

<sup>12</sup> « Admirer comme il faut l'admirable artifice / De celui qui parfit un si bel édifice », *ibid.*, v. 425-426.

<sup>13</sup> « Premier Jour », v. 479-480.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 243-244.

<sup>15</sup> « Soit que Dieu tout autour de la masse flottante / Pour douze heures tendist une nue luisante, / Qu'après il brunissoit [...] », *ibid.*, v. 467-469.

d'Aristote, en en faisant une partie du feu<sup>16</sup>. La manière dont Du Bartas envisage la nature de la lumière me semble traduire alors ses propres hésitations et ses difficultés à distinguer nettement lumière et feu élémentaire, ainsi qu'une volonté d'inscrire concrètement dans le déroulement de son texte l'étalement de la Création dans le temps.

Une explication possible peut être en effet que Du Bartas veut évoquer séparément les deux attributs principaux de la lumière, qui sont la clarté et la chaleur vivifiante. Même s'il utilise souvent les uns pour les autres les termes qui évoquent la flamme, le soleil et la clarté, témoignant par là de l'étroite parenté qui les unit, il prend soin également de faire la différence entre ce qui, dans le monde, relève de l'influence de l'un ou de l'autre. Le feu apparaît alors comme le doublet élémentaire de la lumière, car son éminence et sa proximité avec les cieux (en raison de sa place au sommet du monde sublunaire) lui confèrent une dignité métaphysique dont ne bénéficient pas les autres éléments. Il apparaît ainsi, dans sa forme la plus épurée<sup>17</sup>, comme la part corporelle et chaleureuse de la lumière. L'éloge du feu, au « Second Jour », emprunte d'ailleurs significativement une terminologie normalement réservée à Dieu dans la théologie chrétienne : « qui peut tout, qui fait tout »<sup>18</sup>. Cette distinction instaure alors de fait le statut particulier de la lumière, signe d'une spiritualité d'ordre divin incarnée dans l'illumination du monde, dont Du Bartas a refusé de débattre mais qu'il affirme sans discussion en lui appliquant les épithètes de « fille aînée de Dieu » et de « torche sainte »<sup>19</sup>.

Ce détour par une physique aristotélicienne simplifiée permet également de rendre compte du problème théologique des différentes étapes de la Création : la lumière est, dès le « Premier Jour », à la fois *lux*, source de lumière, et *splendor*, éclat de la lumière réfléchi par le monde. Si Du Bartas commence par évoquer cette dernière, c'est parce qu'elle est elle-même le reflet de la première lumière, la perfection de la beauté du monde pouvant être considérée comme le signe le plus évident de la perfection du Créateur. La lumière se trouve donc bien à la source de la beauté du monde, comme puissance ordonnatrice, elle en est aussi, au terme du processus de mise en forme, l'éclat. Entre les deux prennent place le feu, car dans l'ordre de la nature, ce sont les éléments qui assurent effectivement et matériellement l'ordonnement du Chaos, et le soleil, source de *lumen*, qui assure pour sa part l'ornement du monde en permettant le renouvellement éternel des créatures terrestres. À la lumière est donc impartie la splendeur de la Création, et aux éléments son harmonie. Du Bartas distingue ainsi parfaitement les trois sortes de beauté qui manquent à la Création avant

---

<sup>16</sup> La première de ces hypothèses identifie la lumière à une partie du feu que Dieu aurait lui-même différenciée du Chaos. Pour rendre plus explicite cette première possibilité, Du Bartas utilise une comparaison avec la manière dont se forme l'éclair lors des orages. Deuxième hypothèse, très proche, Dieu aurait tiré la clarté de ce même feu élémentaire, mais tout en ordonnant le Chaos, et, dernière hypothèse, Dieu aurait créé un premier Soleil, ou un autre astre équivalent, chargé d'éclairer le monde avant la création des luminaires au « Quatrièmes Jour ».

<sup>17</sup> En effet, Du Bartas établit une hiérarchie claire entre les différentes sortes de feu, qui conduit de la terre au ciel : sur terre se rencontre le feu ordinaire, mêlé d'éléments étrangers, « espaisse lumière pleine d'obscurité », puis vient le feu élémentaire, pur de toute souillure, et enfin la lumière, véritable quintessence de l'élément igné : « Autant que ces flambeaux, dont chez nous on alonge / Les jours que Capricorne en mer trop soudain plonge, / Cedent au cler Phœbus, : autant en pureté / Nostre feu cede au feu de l'Université. / Car nostre feu n'est rien qu'une espaisse lumière / Pleine d'obscurité, de crasse, de fumière, / Mais celuy de là haut, pour n'estre point souillé / Par le meslange espais d'un aliment brouillé, / Pour estre loin de nous, pour ne sentir Æole / Voisin, voisine fort la nature du alors Pole », « Second Jour », v. 876-886.

<sup>18</sup> *Ibid.*, v. 861.

<sup>19</sup> « Premier Jour », v. 487 et 483.

l'apparition de la lumière : celle du ciel, qui est la beauté conférée par la lumière au corps diaphane des sphères célestes, et la double beauté de la terre, qui doit d'abord être dégagée des eaux puis se couvrir de végétaux<sup>20</sup>. Il différencie ainsi nettement ce qui relève des œuvres de la distinction et de l'ornementation<sup>21</sup>, ces dernières se trouvant exprimées par l'ensemble des métaphores de la fécondité et de la germination.

Mais si la lumière est signe de la présence divine, Dieu lui-même ne peut être désigné que métaphoriquement : or il l'est traditionnellement comme une lumière immatérielle et intense qui échappe au regard. En qualifiant au « Premier Jour » la lumière de « seul miroir de beauté », Du Bartas opère la fusion entre le rôle ordonnateur et esthétique de la lumière, qu'il vient de définir, et le *topos* du miroir hérité de la théologie chrétienne. Il ouvre ainsi un vaste champ de correspondances à l'intérieur du poème, qui repose sur l'utilisation conjointes des métaphores du miroir, du voile et de l'étoile. Ce sont d'abord deux métaphores lumineuses qui servent au poète à définir la manière même dont il conçoit son projet apologétique et poétique. On peut en effet considérer que *La Semaine* s'ordonne en fonction de deux perspectives : l'une horizontale, le regard posé sur le monde, et l'autre verticale, le regard tourné vers les cieux. Or ces deux dimensions du poème s'expriment, pour la première, à l'aide d'une métaphore marine qui assimile la description du monde à une traversée, et pour la seconde à l'aide de la métaphore du miroir et de ses variantes. Même si toutes deux sont des *topoi* usés, la cohérence et la constance avec lesquelles Du Bartas les emploie leur rend toute leur efficacité. Il implore d'abord Dieu d'être le « fanal » ou « l'étoile »<sup>22</sup> de son projet, comme Il guida Noé lors du Déluge<sup>23</sup>. Cette métaphore, récurrente, trouve son aboutissement dans le *Dernier Jour*, lorsque le poète jette « l'ancre arrête-navire »<sup>24</sup> : toute référence au fanal disparaît alors, car l'auteur y a atteint son but et participe de la lumière divine de l'œuvre achevée : « ici ja tout nous rit »<sup>25</sup>. À cette métaphore en répond une autre, qui joue sur le même registre : le mystère théologique de la Trinité est comparé à une mer profonde, qu'il ne s'agit pas de sonder mais de traverser. C'est alors, en accord avec l'enseignement de Calvin, la Bible qui doit servir d'étoile<sup>26</sup>. Mais dans le même temps, à peine quelques vers plus loin, le savoir contenu par la Bible est qualifié de soleil éblouissant. Ainsi le mystère divin est-il tour à tour comparé à l'abîme

---

<sup>20</sup> La distinction entre ces trois types de beauté est en particulier développée par Thomas d'Aquin : « selon ce qu'on veut tirer de la lettre de la Genèse, il manquait trois espèces de beauté, et c'est pourquoi on appela « informe » la créature corporelle. Il manquait d'abord la beauté de la lumière à la totalité de ce corps diaphane que l'on nomme ciel, d'où cette phrase : « les ténèbres couvraient l'abîme ». D'autre part, il manquait à la terre une double beauté, la première est d'être dégagée des eaux ; et c'est en ce sens qu'il est dit : « la terre était déserte » ou « invisible », car elle ne pouvait se faire voir telle qu'elle est en raison des eaux qui la couvraient de toutes part. La seconde est celle qu'elle tire des végétaux et des plantes ; et c'est pourquoi il est dit qu'elle était « vide » ou, selon l'autre version, « inorganisée », *Somme théologique*, Ia Pars, question 66.

<sup>21</sup> Pour cette question également, la synthèse la plus claire se trouve chez Thomas d'Aquin : « en effet l'œuvre de création n'est pas moins différente des œuvres de distinction et d'ornementation que celles-ci ne le sont entre elles. Or certains jours sont attribués à la distinction, et d'autres à l'ornementation. [...] Il fallait en effet d'abord que soient distinguées les parties du monde, et ensuite que chacune des parties reçoive son ornement, du fait qu'elle se trouve comme remplie de ses habitants. [...] La première partie [le ciel] est donc distinguée le premier jour et ornée le quatrième ; celle du milieu [l'eau] est distinguée le deuxième jour, et ornée le cinquième, la dernière [la terre] est distinguée la troisième jour et ornée le sixième », *Somme Théologique*, Ia Pars, question 74.

<sup>22</sup> « Second Jour », v. 38.

<sup>23</sup> *Ibid.*, v. 1141-1144 : « car l'Éternel estoit son Pilote et son Nord ».

<sup>24</sup> « Sixiesme Jour », v. 714.

<sup>25</sup> *Ibid.*, v. 715.

<sup>26</sup> « Tout beau, Muse, tout beau, d'un si profond Neptune / Ne sonde point le fond [...] / Ains costoye la rive ayant la Foy pour voile, / L'Esprit saint pour nocher, la Bible pour estoile », « Premier Jour », v. 76-77, 83-84.

dans lequel le regard ne peut pénétrer et au soleil dont le regard ne peut soutenir la vue. Dans les deux cas, il s'agit donc de ce que l'œil humain ne saurait discerner. Or la métaphore spéculaire est là pour palier ce double problème : le monde est à la fois un miroir et un voile, qui médiate la lumière divine, la rendant ainsi supportable<sup>27</sup>. Du Bartas exploite les deux sens du regard indirect tel que le suppose la métaphore catoptrique, qui permet de regarder ce que l'on ne peut voir en face et qui pose l'œuvre comme un reflet de son créateur et devient donc moyen de connaissance<sup>28</sup>. Les métaphores conjointes du voile et du miroir sont reprises un peu plus loin et réunies dans l'image de la nuée, chère à Grégoire de Nysse<sup>29</sup> : « le monde est un nuage à travers qui rayonne » le « divin Phœbus »<sup>30</sup>. Entre la tentation de l'abîme et celle de l'éblouissement, la contemplation du monde sert donc à tracer une voie médiane : le rôle du poète est ainsi de trouver l'exacte et juste lumière qui lui permettra de rendre compte du monde et d'y voir Dieu, voie médiane à laquelle correspond le style moyen revendiqué par le poète<sup>31</sup>. L'homme alors éclairé par la juste contemplation du monde ainsi rendue possible est à même de percer à son tour l'opacité de la matière : « Mais celui qui la Foy reçoit pour ses lunettes, / Passe de part en part le cercles de Planettes »<sup>32</sup>. Il s'agit en fin de compte de traverser le miroir : la lumière divine surmonte l'obscurité de Babel<sup>33</sup> en rendant les choses transparentes. Le reflet offert par la Création est promesse de la vision face à face dans le monde à venir, et les images de la traversée de l'univers s'identifient ainsi à celles de la transparence des cieux.

De même que la justification de la création de l'homme répond à celle de la lumière, il faut lire les développements du thème lumineux dans *La Semaine* au regard du « Sixiesme Jour », car l'analogie entre le macrocosme et le microcosme s'y affirme, mais pas uniquement de la manière traditionnelle qui compare la structure du monde à celle du corps : c'est dans le rapport commun que l'un et l'autre entretiennent avec la lumière que la ressemblance entre la Création et la Créature prend tout son sens. Aux qualificatifs traditionnellement réservés au monde par la théologie chrétienne répondent mot pour mot les accents très nettement stoïciens<sup>34</sup> de la description de

---

<sup>27</sup> « Il me plaist bien de voir ceste ronde machine, / Comme estant un miroir de la face divine. / Il me plaist de voir Dieu : mais comme revestu / Du manteau de ce Tout tesmoin de sa vertu. / Car si les raiz aigus, que le clair soleil darde, / Esblouissent celui, qui, constant, les regarde, / Qui pourra soustenir sur les cieux les plus clers, / Du visage de Dieu les foudroyans esclers ? », « Premier Jour », v. 121-126.

<sup>28</sup> Pour une étude très précise de l'histoire des significations du miroir, cf. E. M. Jonsson, *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

<sup>29</sup> Pour l'importance du thème de la nuée, lumineuses ou ténébreuses, cf. G. Horn, « Le miroir et la nuée, deux manières de voir Dieu d'après saint Grégoire de Nysse », in *Revue d'ascétique et Mystique* n°29, Toulouse, 1927, p. 113-131.

<sup>30</sup> « Premier Jour », v. 143 et 145.

<sup>31</sup> *Ibid.*, v. 113-118.

<sup>32</sup> *Ibid.*, v. 175.

<sup>33</sup> *Ibid.*, v. 163-170 : « Pour lire là dedans il ne nous faut entendre / Cent sortes de jargons... ».

<sup>34</sup> Du Bartas écrit en effet, que l'homme, « relevant ses yeux / Vers les dorez flambeaux qui brillent dans les cieux : / Afin qu'à tous momens sa plus divine essence, Par leur nerfs contemplant le lieu de sa naissance ». Plus loin, parlant des yeux, il ajoute : « Les yeux, guides du corps, sont mis en sentinelle / au plus notable endroit de ceste citadelle / pour découvrir de loin, et garder qu'aucun mal / N'assaille au despouveu le divin animal ». (« Sixiesme Jour », v. 495-498 et 509-512). Voici, pour comparaison, ce qu'écrivait Cicéron dans le *De Natura Deorum* : les hommes « ont été créés dressés sur le sol, la taille haute et droite, de manière que, en regardant le ciel, ils pussent prendre connaissance des dieux. [...] Les sens, interprètes et messagers des choses, ont été merveilleusement créés et placés dans la tête, comme dans une citadelle, pour des fonctions indispensables : les yeux, comme des guetteurs, occupent l'endroit le plus élevé d'où ils s'acquittent de leur service en inspectant une vaste étendue », trad. E. Bréhier, *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, 1962, rééd. « Tel » Gallimard, 1997, p. 458-459.

l'homme, qui existe pour « admirer comme il faut l'admirable artifice »<sup>35</sup> divin, ce qui permet de justifier sa stature droite, signe à la fois de sa maîtrise et de son lien avec son Dieu. En l'homme, les yeux reçoivent la lumière des cieux et sont aussi miroir, puisqu'ils renvoient une image, celle de l'âme, de la même manière que le monde renvoie l'image de Dieu. Ils sont également émetteurs et s'apparentent aux astres, puisque « comme à travers deux luisantes verrières / ils dardent par moment leurs plus vives lumières »<sup>36</sup>. L'homme est lui-même, pour Du Bartas, un être de lumière : il signale que c'est en faisant les yeux que Dieu s'est surpassé<sup>37</sup>, et c'est encore la lumière qui lui sert à exprimer la manière dont Dieu à insufflé la vie en l'homme :

Ains, sans perdre le sien, d'un souffle il le rendit  
Riche de ses vertus : et puissant respandit  
Si bien ses rais sur luy, qu'encor mesme il luy reste  
Quelque lustre apparent de la clarté celeste<sup>38</sup>.

Comme le monde, et conformément à la représentation chrétienne, le corps n'est qu'un obscur réceptacle de l'âme dont les yeux ont pour mission de laisser passer la lumière tout en la voilant : à la torche sainte du commencement, médiatisée par le soleil, répond donc l'esprit de l'homme, flambeau de notre vivant, « sainte » clarté une fois libéré de sa gangue<sup>39</sup>.

Le rapport entre le traitement réservé à la lumière et le projet apologétique de Du Bartas ne se précise cependant pas uniquement dans l'utilisation systématique des métaphores optiques. Les développements poétiques qu'entraîne la description des paysages célestes apparaissent comme la conséquence directe des qualités de la lumière mises en évidence au « Premier Jour » et se présentent en outre comme l'application d'un véritable programme pédagogique, dont la théorie se trouve dans l'œuvre de Calvin. Pour Calvin en effet, la lumière universellement reçue manifeste la majesté de Dieu à tous sans exception, mais il faut savoir et l'accepter et la recevoir : la foi produit en l'homme une illumination qui rend nos yeux capables de contempler et de déchiffrer en retour la lumière divine<sup>40</sup>. Or pour discerner clairement la perfection de Dieu dans le monde, il suffit « que nous considérions le merveilleux agencement de la multitude des étoiles, qui surpasse en beauté tout ce que nous pouvons rêver »<sup>41</sup>.

C'est donc dans la beauté innée des paysages célestes que la présence divine se révèle de la manière la plus éclatante. Ces derniers se divisent en deux catégories, les cieux proprement dits, dont les astres et les planètes sont l'ornement, qui sont des paysages lumineux, et les spectacles extraordinaires constitués par le déchaînement des phénomènes atmosphériques, qui sont des paysages ignés. L'or stellaire réfléchit ainsi la sagesse et la beauté divine, alors que le feu des météores devient miroir de sa colère<sup>42</sup>. Le premier témoigne de la bonne marche de la Nature, alors

<sup>35</sup> « Sixiesme Jour », v. 425.

<sup>36</sup> *Ibid.*, v. 525-526.

<sup>37</sup> « C'est en les façonnant que ta main tant vantée, / Se semble estre à peu pres soy-mesme surmontée », *ibid.*, 513-514.

<sup>38</sup> *Ibid.*, v.718-720.

<sup>39</sup> *Ibid.*, v. 933-936.

<sup>40</sup> *Institution chrétienne*, livre I, chap. V, 13.

<sup>41</sup> *Ibid.*, livre I, chap. 14, 21.

<sup>42</sup> « Second Jour », v. 625-638 et 683-684.

que le second apparaît comme une intervention directe de la divinité pour faire signe aux hommes<sup>43</sup>. La liste des instruments de la colère divine s'égrène alors : « gouttes de feu », « trait tout ardent », « glaive flamboyant »<sup>44</sup>, faisant correspondre au spectacle de la clarté céleste celui du « feu prodigieux / Qui nous rend chaque soir effroyables les cieus »<sup>45</sup>. Le tableau qu'offre les cieus agités incarne sans conteste, dans la plus stricte conformité au texte biblique, la toute-puissance divine aux yeux du poète qui voit s'y dessiner l'image divine. Du Bartas ne renonce pas à une évocation anthropomorphique de Dieu et reconstitue très exactement le cheminement spirituel qui est le sien à la vue des phénomènes atmosphériques, qui le font passer de la croyance à l'imagination, et de l'imagination à la foi<sup>46</sup>.

Les paysages stellaires sont quant à eux longuement décrits au « Quatriesme Jour » : l'or, divin par nature, et l'azur en sont les couleurs, l'azur correspondant au feu qui compose les cieus, l'or aux concentrations de feu que sont les étoiles. D'un point de vue physique, le « Quatriesme Jour » confirme l'assimilation de la lumière avec une forme particulièrement épurée de feu : pour former les cieus, Dieu a retenu « le plus claire de la clarté »<sup>47</sup>. Les astres apparaissent alors comme l'archétype de la puissance divine telle qu'elle s'est exprimée dans la Création : ils concentrent toutes les qualités, « la grandeur, la beauté, le nombre, la puissance ». La description des paysages célestes apparaît ainsi à la fois curieusement monotone, comme enfermée dans les critères esthétiques imposés par la louange de la lumière, et d'une infinie variété au sein de cette monotonie. Le ciel est en effet présenté comme l'œuvre directe de la main divine : Dieu ne se contente pas de créer puis de laisser la nature produire les ornements nécessaires, comme sur terre : au contraire, « Immortel brodeur »<sup>48</sup>, il veille dans les cieus à chaque détail. On le voit brocher et clouer, donner l'exemple parfait de « l'art sans art ». Si Du Bartas choisit l'un des plus somptueux des animaux, le paon, comme élément de comparaison, c'est d'abord pour sa parenté esthétique avec le ciel (azur tacheté d'or). Le poète ne déploie pas le même luxe de couleurs quand il passe en revue les oiseaux du « Cinquiesme Jour ». De la même façon, le zodiaque donne naissance à une description esthétique bien plus qu'à une évocation astrologique. L'insistance avec laquelle les couleurs « azur » et « or », les mots « luire », « reluire », « raiz » et « flambeaux » reviennent, inscrit dans le texte cette évidente beauté du paysage céleste définie par Calvin. La terre même répond par l'or à la lumière céleste, en se couvrant « d'espics surdorez »<sup>49</sup> : l'or hyperbolique des cieus de *La Sepmaine* veut dont suffire à imposer la présence divine. Dans l'éclat des paysages célestes se rejoignent ainsi la lumière au sens théologique et mystique, la lumière physique et le feu profane de la fécondité, qui tous répondent à la « vive clarté » du commencement, qui selon les trois sens que l'on peut donner à l'adjectif signifie à la fois l'éclat céleste, la chaleur vivifiante et la perfection d'une représentation picturale ou poétique.

---

<sup>43</sup> « Dieu, le grand Dieu du Ciel, s'escaye quelque fois / A rompre haut et bas de Nature les loix : / Voulant que ses effects à Nature contraires / Soyent les avant-coureurs des futures miseres », *ibid.*, v. 779-783.

<sup>44</sup> *Ibid.*, v. 781, 795, 804.

<sup>45</sup> *Ibid.*, v. 824-825.

<sup>46</sup> « Si tost que j'oy tonner, je cuide ouyr la voix / Qui les pasteurs enthrône, et dethrone les rois. / Par le choc brise-tours du foudre, j'imagine / L'invincible roideur de la dextre divine. / Quand je voy que le Ciel tout s'esclate en esclers, / Je voy des yeux de Dieu les raiz saintement clers », *ibid.*, v. 751-756.

<sup>47</sup> « Quatriesme Jour », v. 63.

<sup>48</sup> *Ibid.*, v. 344.

<sup>49</sup> *Ibid.*, v. 625.

La manière dont sont représentés les paysages célestes et dont Dieu travaille à leur ornement en font un modèle de perfection qui signale leur proximité avec le divin. L'utilisation par le poète des critères esthétiques qu'ils imposent afin de rendre compte de réalités autres a donc une signification très forte : leur valeur exemplaire s'affirme de manière remarquable lors de l'évocation du phœnix. Le poète place en effet le passage consacré aux oiseaux sous le double patronage du phœnix terrestre et du phœnix céleste, qualificatif appliqué à Dieu (alors qu'il est pour des raisons compréhensibles, traditionnellement réservé au Christ dans la théologie chrétienne). Ce n'est donc pas la capacité à renaître de ses cendres que prend d'abord en compte Du Bartas : comme Dieu est l'ouvrier modèle, comme le ciel constitue le plus beau des paysages, le phœnix apparaît comme l'archétype de la créature parfaite, l'homme mis à part, parce qu'il allie une dimension métaphysique et symbolique incontestables à une apparence extraordinaire. Comme la stature droite distingue l'homme, les couleurs du phœnix signalent sa valeur de parabole. Sous la plume de Du Bartas, il est un reflet des paysages célestes : il a les yeux brillants, un astre flamboyant pour crête, le cou d'or, la queue d'azur et le dos rouge. Lumineux comme les cieux, il renaît par le feu, opérant la conjonction des différentes significations de la lumière. Le phœnix peut ainsi apparaître à son tour comme le miroir du monde aérien : les oiseaux « font la cour au phœnix, son divin chant admirent / Et dans l'or et l'azur de ses plumes se mirent »<sup>50</sup>. Le symbolisme christique du Phœnix n'est ainsi évoqué qu'à la fin du passage : l'éclatante évidence de son appartenance au monde divin rend l'explication de la parabole quasiment inutile.

Enfin, ultime utilisation de l'esthétique des cieux, Du Bartas applique à son propre poème l'ensemble des métaphores lumineuses. Les termes mêmes qui servaient à décrire la voûte céleste et ceux qui traditionnellement désignent le rapport spéculaire entre le monde et Dieu sont réunis et utilisés comme métaphore de l'œuvre poétique : « Il me plaist d'enchasser dans l'or de mon ouvrage / Un chrystal qui rapporte au vif chasque visage ». Bijoux et miroir à la fois, le poème bartasien apparaît très exactement comme une miniature, qui, signe de sa réussite, respendit tout autant de la beauté des créatures ou des paysages qu'elle évoque que de la signification de leur présence au monde. C'est ainsi que le phœnix « luit sur [le] frontispice » du « Cinquiesme Jour » et que l'aigle « dorera la fin de [son] riche édifice »<sup>51</sup>.

Au parcours de la création, de la naissance dans la lumière à la mort dans les flammes précédant l'immortalité, répondent donc très exactement la description du phœnix, archétype de la beauté temporelle et reflet de la lumière éternelle né des flammes élémentaires, et le cheminement du poète, de l'obscurité du Chaos à la lumière des paysages célestes, de l'opacité des mystères théologiques au lumineux repos du *Septième Jour*. À l'immortalité céleste répond celle du poème, écrit par l'écrivain illuminé dont la plume est, elle aussi, d'or<sup>52</sup>. Du monde miroir de Dieu que le regard éclairé peut percevoir, l'on passe à l'œuvre trompe-l'œil qui témoigne du talent non plus divin, mais humain. Ainsi se répondent deux yeux et deux lumières, l'œil divin, qui transperce<sup>53</sup> et illumine,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, v. 659-660.

<sup>51</sup> *Ibid.*, v. 911-912.

<sup>52</sup> « Cinquiesme Jour », v. 742.

<sup>53</sup> « Septiesme Jour », v. 174-175

et que le poète perçoit dans l'or des paysages célestes, et l'œil humain, qui lui renvoie la lumière de la foi d'une part, et celle de la beauté imitée de l'autre. L'homme qui a su lire la création et y voir Dieu est un homme « de qui la foy comme un astre rayonne », et qui doit à son tour répandre la lumière<sup>54</sup>. La même métaphore qui avait servi à dire le parcours du poète sert maintenant à définir l'homme illuminé par Dieu :

Ainsi l'esprit touché par la vertu secrette  
D'une foy non-fardee, et jour et nuict s'arreste  
Vers l'esclatant fanal, qui sert d'Ourse en tout temps,  
Pour guider les nochers sur ceste mer flotans<sup>55</sup>.

La Sepmaine laisse donc apparaître une remarquable cohérence des images lumineuses, qui témoigne de l'étroite union du projet poétique, de la conception esthétique et des convictions religieuses et théologiques du poète. Le rôle attribué à la lumière, exprimé dans cette rhétorique de la visualité, supplée volontairement les exposés théologiques en se présentant de la même façon que se présente le monde, comme un témoin dont l'évidence aveugle et révèle à la fois. Le poète parvient ainsi à faire la synthèse des divers sens concrets et figurés de la lumière, en faisant toujours du sens métaphorique la conséquence logique des phénomènes réels : toute mystique s'incarne d'abord ici dans la réalité.

---

<sup>54</sup> « Ainsi, ou peu s'en faut, l'homme ayant dans son ame / Receu quelque rayon de la divine flamme, / Le doit faire briller aux yeux de son prochain, / N'enterrant le thrésor que Dieu luy met en main », « Septiesme Jour », v. 539-542.

<sup>55</sup> *Ibid.*, v. 547-550.

« Trois Parques étranges : modalités et enjeux de la représentation de l'Apocalypse dans la *Dernière Semaine* de Michel Quillian », *Eidolon* n° 57, *La Fin des temps*, 2000, p. 105-115.

### 3. « Trois Parques étranges » : Modalités et enjeux de la représentation de l'Apocalypse dans la *Dernière Semaine* ou consommation du monde de Michel Quillian<sup>1</sup>.

Dieu] formant l'univers, les hommes et les anges  
Les feis comme sujet à trois Parques estranges,  
Les Anges au pecher, les Hommes à mourir,  
Et le monde à se voir par la flamme perir<sup>2</sup>.

L'univers est mortel : cette croyance, depuis longtemps partagée par les hommes de la chrétienté, a revêtu, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle un caractère d'urgence : pour Michel Quillian et ses contemporains, la fin des temps semble être devenue imminente<sup>3</sup> et la pensée eschatologique, servie par de nouveaux moyens de diffusion, plus riche d'être ainsi plus certaine et plus proche. Thème favori de prédicateurs appelant au repentir, composante importante de la pensée réformée<sup>4</sup>, motif iconographique majeur répandu par la gravure, et tout particulièrement par les nombreuses reproductions de *l'Apocalypse* de Dürer<sup>5</sup>, enjeu de débats théologiques qui se sont poursuivis, au-delà des Guerres de Religion, entre catholiques et protestants<sup>6</sup> : le thème eschatologique tel qu'on peut le saisir à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre de Quillian, ou à travers les écrits nombreux et divers que d'autres lui ont consacrés, est le fruit de la confluence de prophéties bibliques ou apocryphes variées et d'images, de réécritures, d'interprétations multiples et parfois contradictoires, le fruit également de la crise religieuse violente que traverse l'Occident chrétien. Dans un tel contexte, le choix du sujet de *La Dernière Semaine* n'a rien de surprenant. Si l'auteur estime traiter un thème nouveau, c'est au seul regard de la poésie : il prévient d'éventuelles critiques en rappelant « que ce

<sup>1</sup> Édition F. Huby, Paris, 1596. Nous citerons toujours dans cette édition.

<sup>2</sup> *Dernière Semaine*, « Premier Jour », f. 1.

<sup>3</sup> Voir J. Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978, chapitre VI : « L'Attente de Dieu ».

<sup>4</sup> L'angoisse eschatologique est beaucoup plus présente dans l'œuvre de Luther que dans celle de Calvin. « Luther croyait à la proximité du Jugement dernier. Or l'imprimerie donna une telle diffusion à ses œuvres qu'il est certainement un de ceux qui ont le plus contribué à généraliser les angoisses eschatologiques, au moins dans les pays qui optèrent pour le protestantisme », J. Delumeau, *op. cit.*, p. 276.

« La naissance de la Réforme protestante se comprend mal si on ne la replace pas dans l'atmosphère de fin du monde qui régnait alors en Europe et notamment en Allemagne. Si Luther et ses disciples avaient cru à la survie de l'Église romaine, s'ils ne s'étaient pas sentis talonnés par l'imminence du dénouement final, sans doute auraient-ils été moins intransigeants vis-à-vis de la papauté ; mais pour eux aucun doute possible : les papes de l'époque étaient des incarnations successives de l'Antéchrist », *ibid.*, p. 283.

<sup>5</sup> Elle servit par exemple à illustrer la Bible de Wittenberg.

<sup>6</sup> Sur ce sujet et en particulier pour l'importance du débat autour de l'Antéchrist, voir C. G. Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1977, chapitre III.

sont choses que l'on tient communément pour vrayes »<sup>7</sup>. « Choses que l'ont tient communément pour vrayes », cela est certain, mais qui demeurent au mieux objet de débat, au pire source de pronostiques hasardeux. Or Quillian, en affirmant qu'il « ose, temeraire / Dire, non quand sera, mais comme [elle] se doit faire »<sup>8</sup>, suggère d'aborder la question de la fin du monde par des voies humaines et, paradoxalement, rationnelles. Il se fonde pour cela sur un constat tout simple : l'Apocalypse, dit-il, « peut à peine choir en nostre entendement », tant l'esprit humain est faible, « veu qu'à peine il cognoist / Cela mesme qu'il oit, gouste, sent, touche et voit »<sup>9</sup>. Il y a d'abord, à la source de la manière dont les hommes appréhendent la destruction certaine du royaume terrestre, un problème de représentation mentale. Or la conscience des fins dernières est l'une des clefs de la Rédemption : entre la parole divine et la raison humaine, Quillian propose donc de déployer un discours poétique, seul apte à décrire ce qui par essence échappe à la raison, pour livrer une version cohérente et ordonnée de l'anéantissement final. En représentant le mystère eschatologique, en illustrant l'Apocalypse, Quillian semble vouloir la rendre sensible, perceptible à défaut d'être compréhensible. Il lui faut donc, projet en cela effectivement « téméraire », substituer à la voix obscure du prophète sa voix humaine, plus claire et plus immédiate, de poète.

La fiction du songe, motif traditionnel de l'Apocalypse (au sens étymologique du terme), offre au poète la justification nécessaire à son projet, formalisation personnelle d'un imaginaire religieux par ailleurs bien défini. Conformément à la tradition, le texte apocalyptique naîtra d'une révélation qui autorise ainsi toutes les audaces. Nul ange cependant, chez Quillian, mais « l'ombre d'un vieillard qui se dit françois de nation » apparu pour lui montrer « six grandes visions de six diverses sortes »<sup>10</sup>, véritables tableaux vivants que le poète embrasse d'abord d'un seul regard, c'est là son privilège de poète, puis parcourt pour en faire la description minutieuse. Chaque « vision » se fait ainsi voyage, donnant naissance aux « Journées » successives qui composent la *Dernière Semaine* : passé le « Premier Jour », qui est celui du songe, les second, troisième et quatrième « Jours » sont respectivement consacrés aux trois signes avant-coureurs annoncés par l'*Apocalypse* de Jean, la guerre, la famine et la maladie, le « Cinquième Jour » est réservé à l'évocation de l'Antéchrist, le « Sixième » au Jugement Dernier et le « Septième », jour du Sabbat, à la révélation du monde éternel.

Ce découpage en « Journées », qui épouse le rythme de l'hexaméron enrichi d'un septième jour par la longue lignée des commentaires sur la Genèse, apparaît comme la caractéristique la plus évidente de la vision que livre Quillian du thème apocalyptique. Or la transformation de l'Apocalypse en une « Semaine » ne va pas de soi puisque la structure hexa- ou heptamérale est, dans la tradition chrétienne, celle du récit de la Création, où le travail divin lui donne seul son sens. Non seulement la notion de « jour », et le rythme régulier et ordonné qu'elle impose, ne renvoie apparemment à rien de précis dans l'ordre temporel des événements rapportés par Quillian, mais

---

<sup>7</sup> « Avertissement au lecteur par l'Auteur ».

<sup>8</sup> « Premier Jour », f. 9r°. Cf. aussi : « non quand mais bien comment », f. 1v°.

<sup>9</sup> « Premier Jour », f. 11r° et 8v°.

<sup>10</sup> « Premier Jour », f. 13v°.

elle semble vouloir contredire l'idée même du cataclysme final<sup>11</sup>, qui est d'abord, dans l'ordre matériel des choses, un retour au chaos. L'explication la plus simple de ce choix se trouve dans le lien manifeste qui unit Quillien à Du Bartas : le titre, *Dernière Semaine ou consommation du monde*, est en effet une invite explicite à lire le poème comme une continuation des deux *Sepmaines* écrites par Du Bartas et intitulées respectivement *Sepmaine ou Création du monde* et *Seconde Semaine, ou enfance du monde*. Mais il serait réducteur de ne voir dans la forme nouvelle imposée à l'Apocalypse qu'une structure creuse et arbitraire née d'une référence poétique ou de la pratique de la continuation.

Dans la *Seconde Semaine*, en effet, Du Bartas avait entrepris le récit de l'histoire du monde d'Adam au Jugement dernier, en reproduisant le rythme de la Création, structure dont il avait trouvé le modèle dans la *Cité de Dieu*<sup>12</sup>. Seuls les deux premiers jours ont été menés à leur terme. Quillien, en achevant d'une certaine façon l'œuvre de Du Bartas, inscrit ainsi son propre texte dans un mouvement qui dépasse la seule question des fins dernières pour envisager le sens de l'histoire dans son ensemble. La pensée des origines, jusque là privilégiée par les poètes, ne se conçoit pas, dans la perspective du temps chrétien, sans considération de la fin : la fin ne doit donc pas non plus être envisagée indépendamment des termes qui ont servi à décrire le commencement du monde. L'écriture d'une *Dernière Semaine* plutôt que d'une *Apocalypse* peut donc être interprétée logiquement comme une « mise en forme » de cette Apocalypse afin de présenter, dans et par le discours, le début et la fin du monde comme deux moments parfaitement symétriques, deux bornes identiques aux frontières de l'histoire des hommes. En ne se consacrant qu'à la limite finale de l'histoire, isolant du même coup la fin du monde du cycle qu'elle vient clore, Quillien rend à l'*Apocalypse* l'autonomie qu'elle perdait dans le projet de Du Bartas, mais, ce faisant, la remodèle à l'image du temps humain.

L'univers matériel obéit en effet à un devenir qui lui a été assigné par son créateur : il « reçoit commencement [...] / se parfait puis retourne au point de sa naissance »<sup>13</sup>. La *Semaine* de l'Apocalypse doit donc être, dans un souci d'équilibre, un miroir de celle de la Genèse : elle en renvoie une image fidèle mais renversée. En accord avec ce principe, La *Dernière Semaine* de Quillien peut alors elle-même se lire tout entière comme un miroir de l'œuvre de Du Bartas. Le mouvement ascendant qui était celui de la Création, du néant vers le plein et du désordre vers l'ordre, s'inverse pour ramener le monde de l'ordre naturel instauré par la *Première Semaine* et de l'ordre historique instauré par la *Seconde* vers un chaos total mais progressif, retour de la matière à son point d'origine avant la transfiguration finale.

La *Dernière Semaine* n'épouse donc pas sans raison le rythme hexaméral. Pour l'imagination des origines, l'hexaméron est avant tout un outil intellectuel, un moyen de dilater l'instant insaisissable qui a vu brutalement apparaître dans le néant un monde déjà formé. La structure en « Journées »

---

<sup>11</sup> François Roudaut remarque avec justesse que « la division choisie est d'ordre logique, et que l'emploi, en titre, du mot « jour » ne renvoie à rien dans le texte », « D'un désordre à l'autre [...] », *Du Bartas, Cahiers du Centre Jacques de Laprade*, Pau, J & D, 1994.

<sup>12</sup> Voir en tête de la *Seconde Semaine* l'« Argument [...] pris de S. Augustin, de la Cité de Dieu, livre 22, chapitre dernier » : « ... le premier aage comme le premier jour est depuis Adam jusques au deluge. Le second aage de là jusques à Abraham », puis trois âges courant chacun sur quatorze générations : « d'Abraham jusques à David une : l'autre de là jusques à la transmigracion en Babylone : la troisieme de là jusques à la nativité de Jésus Christ selon la chair. [...] Nous sommes maintenant dans la sixieme, qui ne se doit mesurer par aucun nombre de generation. [...] Après ceste ci comme au jour septieme, Dieu se reposera ».

<sup>13</sup> *Dernière Semaine*, f. 4.

permet de rendre ainsi cet instant perceptible et compréhensible : elle lui impose un rythme et une durée. La structure hexamérale appliquée à l'Apocalypse joue le même rôle : en dilatant à l'extrême l'instant qui verra finir le monde, elle permet à l'esprit de l'appréhender et au discours de le représenter. L'idée d'une semaine inversée, qui va en décroissant, permet à Quillian de projeter sur la fin du monde les images propres à la mort de l'individu en intégrant à son Apocalypse un thème cher au XVI<sup>e</sup> siècle, celui du vieillissement du monde<sup>14</sup>. L'idée d'une fin brutale est incompatible avec la sagesse d'un Dieu, qui, même perçu comme un Dieu de colère, veut laisser aux hommes le temps et la possibilité de se repentir. La fin du monde ne prendra donc pas l'homme par surprise : à l'image de la mort naturelle, elle sera le fruit de la maladie et de la vieillesse. Le temps et la nature, vigoureux en leur jeunesse, sont représentés par Quillian comme allant en s'affaiblissant : « le temps aux dents d'acier », serpent qui se mord la queue ou Saturne dévorant ses enfants, « se ronge en son train continu » : « [...] le temps s'envieillit » et « de plus en plus nature s'affoiblit »<sup>15</sup>. Si le thème n'est pas nouveau, la structure hexamérale en apparaît comme la traduction discursive et la matérialisation poétique. Elle facilite la représentation et lui confère un rythme qui semble être celui-là même de l'ordre naturel. L'idée d'une déchéance progressive partagée par l'homme et l'univers, faits et défaits l'un à l'image de l'autre, confère à la fin du monde le caractère familier qui lui permet de s'immiscer dans heurt dans l'esprit humain : l'Apocalypse a cessé, pour Quillian, d'être un mystère.

Le choix de la construction en « Journées » peut donc correspondre à l'adoption et à l'adaptation au texte apocalyptique de la méthode mise en œuvre par les premiers exégètes de la Genèse et reprise par Du Bartas, qui tous cherchent dans la nature les traces et les signes d'un travail divin qu'elle reproduit sans cesse. La tradition hexamérale repose en effet en bonne part sur la conciliation des enseignements de la Bible avec ceux de la physique profane, héritée d'Aristote et du néoplatonisme. La théorie des quatre éléments joue ainsi dans le texte de Du Bartas un rôle déterminant : placés dans la main de Dieu, ils constituent, par leur union, l'ensemble du monde créé et des créatures qui le peuplent, ils sont le matériau nécessaire à une création progressive<sup>16</sup>. Naturellement contraires, et donc ennemis, ils apparaissent d'abord dans le désordre (Chaos) avant de s'ordonner et de s'unir pour donner naissance à l'univers parfait. Ils portent donc en eux les germes de la destruction, si bien que dans la perspective du temps chrétien, Dieu, « ouvrier » du monde, est présenté comme la puissance rectrice qui les maintient malgré eux assemblés. Le ralentissement progressif du temps et l'affaiblissement parallèle des forces de la nature provoque alors logiquement et spontanément pour Quillian un relâchement continu du lien qui contraint les éléments : le retour au Chaos originel peut ainsi apparaître comme un phénomène naturel, prévisible et sensible, inscrit dans les « gènes » du monde, comme la mort l'est dans le corps de l'homme. L'Apocalypse de Quillian se prépare sans fracas de trompettes ni ouverture de sceaux, sans chevauchée fantastiques ni signes monstrueux : elle se présente simplement comme

---

<sup>14</sup> Le vieillissement moral et physique du monde est en effet une idée largement partagée, qui court tout au long du siècle dans les écrits historiques ou religieux (voir par exemple *Le Monde à l'Empire* de Pierre Viret).

<sup>15</sup> Temps « Qui porte d'une main son enfant qu'il devore, / Et de l'autre soustient une faux, et encore, / Un tortueux serpent, qui jamais ne desmord / Le long bout de sa queue en sa gueule retord », « Premier Jour », f. 6v<sup>o</sup>.

<sup>16</sup> « Toy qui guides le cours du ciel porte-flambeaux, / Qui, vray Neptune, tiens le moite frein des eaux / Qui fais trembler la terre, et de qui la parole / Serre et lasche la bride aux postillons d'Aeole », *Semaine*, « Premier Jour », v. 1-4.

l'accomplissement à rebours du chemin tracé d'abord par la Genèse, et, pour Quillian, par *La Sepmaine* de Du Bartas. Les signes et les symptômes en sont présents dans le monde, de plus en plus apparents au fil des âges, et s'offrent donc à être déchiffrés.

L'image qui domine le texte de Quillian est ainsi celle de la déchéance, représentée sous toutes ses formes. La pensée du poète reste fondée sur l'analogie déterminante du microcosme et du macrocosme<sup>17</sup> et sur celle qui leur apparente également le corps social et politique<sup>18</sup>. Or le point d'expansion et de perfection maximum théoriquement atteint par l'œuvre de la Création s'incarne dans les figures édéniques et utopiques : une nature luxuriante et généreuse, féconde et clémente, qui permet l'installation d'une société humaine ordonnée et harmonieuse. Le retour au Chaos suppose donc l'anéantissement successif de l'ordre social, de la nature, de l'homme puis de la matière même. Les trois signes avant-coureurs annoncés par saint Jean, les trois Parques de Quillian, sont ainsi utilisés par le poète pour rendre compte de la destruction des trois termes de l'analogie : la guerre provoque un bouleversement irrémédiable du corps social, la faim est en réalité le fruit de la décomposition de l'ordre naturel du monde, la maladie entraîne le délabrement général du corps humain, tous trois demeurant étroitement liés et s'accomplissant à l'image les uns des autres.

Ainsi par exemple la guerre est-elle le fruit d'une réaction en chaîne initiée par la naissance même du monde, qui touche l'un après l'autre tous les maillons qui constituent le cosmos chrétien. Elle existe d'abord, par nature, entre les éléments eux-mêmes, puis entre les éléments et l'homme, avant de voir le jour entre les hommes et les hommes, entre les hommes et les bêtes. Le vieillissement du monde, en rompant le principe d'harmonie qui organisait la Genèse, laisse libre cours aux principes négatifs ou néfastes. Dotés d'un caractère spontanément belliqueux, les éléments semblent se laisser aller à leur penchant naturel : le feu attend sournoisement la nuit pour déclencher des incendies, l'air se charge de miasmes et porte des oiseaux qui pillent les récoltes et des corbeaux qui dévorent les morts, les crues engloutissent les villes et les champs, l'estomac des baleines sert de tombe aux marins, et la terre même, traditionnellement clémente à l'homme, engendre les poisons et les animaux sauvages<sup>19</sup>. La lutte se fait ensuite fratricide, d'homme à homme, de ville à ville ou d'état à état, et rompt l'ordre cohérent des relations familiales, politiques et sociales<sup>20</sup>. La figure de l'homme roi de la Création et maître des animaux se trouve par deux fois renversée, victime d'animaux qu'il ne peut plus dominer, puis bête sauvage lui-même, « cent fois pire qu'un ours » lorsqu'il s'attaque sans raison à son semblable, fourmi lorsqu'il est membre d'une armée en marche<sup>21</sup>, ainsi privé de mémoire<sup>22</sup> et de liberté.

---

<sup>17</sup> « Je diray toutesfois que ce grand bastiment / Composé de l'accord de chacun elements / Par un arrest fatal à nos sens invisible / Est tout ainsi que l'homme, en ses pars divisible / Et que non autrement que nostre foible corps / Se perd par le discord de ses premiers accordz », « Premier Jour », f. 6v<sup>o</sup>.

<sup>18</sup> « Car c'est un corps seulet que la chose publique / En trois membres party, semblant à l'homme unique / Dont le peuple sacré tenant le premier rang, / Représente le chef, et les nobles de sang / Le fort de l'estomac, et où la populace / Comme les piedz humains, tient la plus basse place », « Premier Jour », f. 2v<sup>o</sup>.

<sup>19</sup> « Deuxiesme Jour », f. 19v<sup>o</sup> ; « Soufflant ça bas mainte fievreuse peste », « Deuxiesme Jour », f. 20r<sup>o</sup> ; puis feuillets 20 et 21.

<sup>20</sup> « Les tumultes civils qui sur le dernier aage / Dissoudront l'amitié, rompront le parentage », « Deuxiesme Jour », f. 24r<sup>o</sup>.

<sup>21</sup> « Second Jour », f. 26r<sup>o</sup> et 27v<sup>o</sup>.

<sup>22</sup> « [...] Ains par la forme noire / De sa mort ja conceuë, il perd toute memoire », « Second Jour », f. 28r<sup>o</sup>.

L'inversion des thèmes de la Genèse est ainsi systématique et poussée à son terme. L'une des caractéristiques de la pensée de Quillian semble se manifester dans la mise en relation permanente du fruit de l'œuvre de Dieu et de celui de l'œuvre des hommes. Ainsi l'enjeu fondamental de la représentation de la guerre n'est-il pas tant de montrer la détérioration des rapports entre les hommes que dans faire le signe de la perversion du lien qui unit l'homme à la nature. L'homme, doté du libre arbitre, se trompe en effet sans cesse dans l'usage qu'il doit faire du monde qui lui a été offert. Quillian évoque les marchands qui se détournent de l'ivoire et du sucre offerts par les contrées exotiques pour aller chercher, dans les brumes des pays nordiques, le fer, le plomb et l'acier. Ce choix peut-être inconscient, du mal contre le bien, a pour conséquence de vicier à jamais le rapport de l'homme à la terre et à sa terre, rapport qui fonde lui même la structure du corps social. Alors,

Au bruit que ce marchand est à bord de retour,  
Le noble tout premier abandonne sa Cour,  
Le bourgeois sa Cité, la vile populace  
L'humblesse de ses toitz : bref chacun si amasse,  
Pour de luy sans demeure acheter chèrement,  
Les nuisibles outils de leur propre tourment.  
Le noble desireux de s'armer et de vivre,  
Vend sa terre au bourgeois, le bourgeois pour le suyvre  
S'en démet en un tiers, et le tiers par eux pris,  
Pour d'eux se redimer, la revend à non pris :  
Ainsi l'homme champestre amateur de licence,  
Secoue tout à coup le joug d'obeissance,  
Qu'il doibt à son seigneur, le privant de son deu,  
Tantost par felonnie, et or par desadveu,  
Afin que sans seigneur, sans contrainte et justice,  
Gendarme devenu, il puisse entrer en lice<sup>23</sup>.

Un mouvement similaire s'observe dans l'artisanat : les forgerons remettent au feu les instruments agricoles pour en faire des armes de guerre, geste qui devient la cause directe du dérèglement de la nature et de la famine qui en découle. Le paysan devenu soldat ne sait plus, s'il revient aux champs, cultiver une terre qui se refuse à lui. Son geste matricide transforme la mère nourricière en une impitoyable marâtre :

Hé ! Comment oses-tu, retourné de la guerre,  
Fendre le sein pourpré de ta mère la terre,  
Que du sang innocent de ton propre germain,  
Tu as tout fraîchement baigné de ta main ?<sup>24</sup>

et le commerce des hommes « dénature » ainsi à jamais le monde qui leur a été donné et qui leur sera, de ce fait, retiré.

---

<sup>23</sup> « Second Jour », f. 26.

<sup>24</sup> « Troisième Jour », f. 40r<sup>o</sup>.

Le texte se construit ainsi tout entier à partir du renversement systématique de tout ce que la Genèse offrait de positif, renversement provoqué à la fois par le processus naturel de l'affaiblissement de l'univers et par les actions humaines, contraires aux lois de Dieu. À l'œuvre de la distinction, qui avait fait proliférer les plantes et les animaux, s'oppose l'épuisement de la terre, qui cesse de produire les fleurs et les fruits, et le renversement des principes physiologiques (les animaux maigrissent en mangeant). À la mère nourricière s'oppose une marâtre cruelle qui ne produit plus que poisons et baies amères : les plantes médicinales disparaissent, laissant l'homme démuni face aux maladies que les saisons et les éléments, en accord avec les humeurs, s'acharnent à lui infliger<sup>25</sup>. À la classification traditionnelle des espèces s'oppose un nouvel ordre, qui sépare uniquement la proie du prédateur, tous deux appelés à disparaître quand les seconds auront fini de manger les premiers. Les lois de la physique n'ont plus de sens : « mais enfin, tout se perd, le tout devient à rien »<sup>26</sup>. Le Jugement Dernier, enfin, est un retour au Chaos qui disperse les éléments et rompt le lien premier, image fidèle de celui dépeint par Du Bartas<sup>27</sup>. Au jour du Jugement, le Dieu de Quillian reprend la main pour précipiter un monde affaibli et méconnaissable, dénaturé, défiguré et devenu indigne, dans la violence d'un embrasement brutal qui lui rendra son vrai visage, celui de l'innocence perdue, en révélant les justes et en consumant les impies.

L'un des points les plus intéressants est alors la rencontre entre cette inversion de la tradition hexamérale et l'un des éléments les plus spécifiques de l'eschatologie du XVI<sup>e</sup> siècle : la figure de l'Antéchrist. L'évocation de l'Antéchrist est en effet l'une des clefs qui, avec la référence à Du Bartas, donne son sens à l'œuvre de Quillian. Son apparition est tardive – elle n'a lieu qu'au « Cinquiesme Jour » – mais éclaire alors le texte d'une lumière différente. Conformément au projet que s'est fixé Quillian, l'Antéchrist n'est conçu ni comme un personnage particulier, ni comme une bête monstrueuse et terrifiante, même si le poète lui assigne une naissance, le dote d'un corps et en décrit les actes. Il est d'abord perçu comme une puissance néfaste, force d'opposition larvée au pouvoir divin et dont l'influence va croissant. Deux traits essentiels le caractérisent : il est la figure même du péché, les sept têtes de la tradition sont pour Quillian les sept péchés capitaux, il est l'incarnation de l'apparence trompeuse, déguisant le péché en se travestissant lui-même : « Antéchrist parfumé de musc attize-amour / Charme-sens, charme esprit et passeport de cour »<sup>28</sup>, il tend entre les hommes et Dieu un voile séduisant mais opaque qui leur cache le véritable objet de leur parcours sur terre. Les sept têtes de l'Antéchrist s'opposent aux sept jours de la Genèse, et les deux structures se rejoignent pour se résoudre à la fin des temps, la première en donnant naissance à l'enfer, organisé en fonction des sept péchés capitaux, la seconde au paradis, prolongement éternel et lumineux du Septième Jour. Il n'y a pas de Millénaire chez Quillian : la victoire sur l'Antéchrist, déjà maître du monde, précédera immédiatement le Jugement dernier.

Cette interprétation témoigne de la nature profonde de l'angoisse eschatologique partagée par Quillian et nombre de ses contemporains. Le monde qui les entoure manifeste selon lui très nettement les signes avant-coureurs qu'il a longuement définis : il donne ainsi l'impression que,

---

<sup>25</sup> Voir le « Quatriesme Jour ».

<sup>26</sup> « Troiesme Jour », f. 42r<sup>o</sup>.

<sup>27</sup> Pour cet aspect en particulier, et plus généralement pour le passage de l'ordre au désordre, voir l'étude de F. Roudaut signalée ci-dessus.

<sup>28</sup> « Cinquiesme Jour », f. 74r<sup>o</sup>.

comme le signale le ralentissement manifeste du temps<sup>29</sup>, Dieu s'est progressivement retiré de la Création pour laisser l'homme seul, en proie à des forces néfastes qui le dominent sans peine. L'incertitude de la fin est double : si la défaite de Dieu reste théologiquement impossible, la puissance du mal inquiète, et nul n'est assuré du jugement qui sera rendu. L'attente de l'Apocalypse, l'espoir et la crainte mêlés qu'elle suscite, donnent ainsi lieu, dans la *Dernière Semaine*, à une série de déplorations successives qui témoignent aussi bien de l'angoisse du passage que de la difficulté du renoncement au monde. La tradition de la littérature hexamérale sert une nouvelle fois de modèle à Quillian, qui se livre à l'évocation des merveilles de l'univers appelées à disparaître. L'Apocalypse est en effet paradoxale : la tradition hexamérale a célébré l'univers comme étant le miroir de la face divine, représentation qui en fait le contraire d'une vallée de larmes. Le Jugement Dernier est donc étrangement un renoncement à l'œuvre de Dieu, que l'on quitte pour un avenir incertain. Quillian ne cesse, tout en évoquant les malheurs de son temps, de célébrer le monde à l'image d'un paradis perdu :

Au lieu de tant d'herbiers qui foisonnent chez nous,

Dont la force est si grande, et la manger tant doux,  
Les jardins plus féconds [...]

Plaindray-je le défaut de cent diverses fleurs  
Qui repaissent nostre œil de leurs vives couleurs,  
Et nostre cerveau joyeusement confortent,  
Par leur souesve odeur que nos sens y apportent ?

Oyseaux dont le gosier plain d'un souffle m'enivre  
Et m'efeuille parfois quand je dors sur mon livre,  
J'ay regret que si tost ce rapide brasier  
Ard vos peints ailerons et vous clost le gosier<sup>30</sup>.

L'écriture d'une *Dernière Semaine* est ainsi également pour Quillian une forme de renoncement au monde, mais au monde tel que l'a célébré Du Bartas. Sa propre poésie doit en effet renoncer à renvoyer à Dieu l'image d'un monde glorieux créé à son image : le poème de Quillian ne peut-être que miroir de l'Antéchrist, d'un monde délaissé en attente du nouveau. Le regret du monde est donc peut-être aussi le regret d'une poésie qui, de la diversité de l'univers sensible, tirait l'essence unique du poème, à l'image de l'abeille dont Quillian déplore longuement la disparition :

Elles ne trouveront plus la doux flairante roze,  
Le lis espanouy, la violette ecloze,  
Le thym doux, le saffran, l'odorant serpollet,  
L'encensier romarin et le sanglant oeillet,  
Ni l'amas infiny de cent mille autres plantes<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> « [...] Alors que Phœbus empourpre le Levant / Nos cadrans compassez à l'antique mesure / Le devancent hastifs de plus d'une grosse heure ».

<sup>30</sup> « Troiesme Jour », f. 37r<sup>o</sup>, 37v<sup>o</sup> et « Sixiesme Jour », f. 92r<sup>o</sup>.

Le poème se clôt donc par une prière dans laquelle le poète demande à Dieu de bien vouloir, au jour du Jugement, l'élever en un Paradis qui reproduit fidèlement le monde merveilleux du premier Jardin. Ainsi les élus :

Ayans Dieu pour objet de leur sens non humains  
De l'œil, du nez, du goust, de l'ouye et des mains,  
Ils verront, estonnez, le Soleil de lumiere,  
Ils flaieron, joyeux, la roze printaniere,  
Ils gouteront, contents, du miel Hymettien,  
Et douillets, toucheront de l'un et l'autre pouce,  
Des plus mignardes fleurs la feuille molle et douce<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> « Troisesme Jour », f. 38r°.

<sup>32</sup> « Septiesme Jour », f. 115v° -116 r°.

« De la lumière de la Création aux bûchers de l'Apocalypse : deux aspects complémentaires de l'imaginaire du feu chez du Bartas et Michel Quillan », dans G. Peylet (dir.), *Mélanges offerts à C.G. Dubois*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 31-47.

#### **4. De la lumière de la Création aux bûchers de l'Apocalypse : Deux aspects complémentaires de l'imaginaire du feu chez Du Bartas et Michel Quillan.**

La littérature hexamérale telle qu'elle est représentée, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, par *La Sepmaine* de Du Bartas pose, au regard des études sur l'imaginaire, un problème particulier qui tient à sa définition du réel et des moyens de sa connaissance. Littérature d'abord religieuse, elle suppose en effet que son sens s'organise selon un mouvement ascendant, de l'humain vers le divin, qui s'effectue donc, dans l'ordre de la matière, de la terre vers le ciel. Poésie encyclopédique, elle a également pour but de proposer au lecteur un parcours, que l'on peut définir comme circulaire, à travers le monde créé et l'ensemble de ses richesses, dont l'objet n'est donc plus la transcendance mais une forme de recension exhaustive des productions de la nature. Forme fermée, elle semble obéir à une double quête des limites, limites matérielles qu'impose le monde clos de l'ancienne cosmologie, et limites spirituelles nées de la présence d'un Dieu qui, selon le mot de Du Bartas, « tient »<sup>1</sup> le monde et l'offre ainsi aux hommes. L'existence même de la littérature hexamérale présuppose donc celle d'un mode de pensée<sup>2</sup> et de représentation du monde aujourd'hui disparus, où la foi peut trouver une sorte de correspondant matériel dans la représentation cosmique, l'une garantissant la véracité et l'exactitude de l'autre, et *vice versa*<sup>3</sup>. La description poétique de ce que l'on pourrait appeler la réalité première, le monde créé, est donc une voie d'accès à une réalité seconde, un univers spirituel qui reste éternellement à définir. Ce principe n'a, au XVI<sup>e</sup> siècle, rien de nouveau en soi, mais soulève en revanche la double question du statut que l'on accorde à cette réalité première, définie par deux paramètres fondamentaux qui ont varié au cours de l'histoire, la

---

<sup>1</sup> Cf. les premiers vers de *La Sepmaine* : « Toy qui guides le cours du ciel porte-flambeaux / Qui, vray Neptune, tiens le moite frein des eaux / Qui fais trembler la terre, et de qui la parole / Serre et lasche la bride aux postillons d'Aeole », « Premier Jour », v. 1-4 (c'est nous qui soulignons).

<sup>2</sup> La notion de « mode de pensée » est ici très importante. Dans son introduction aux actes du colloque *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge*, Dominique Boutet explique qu'il est nécessaire de saisir, dans le cadre des études littéraires, « les mécanismes, les modes de pensée qui président au dynamisme de l'écriture, à tous les niveaux, et par conséquent aux constructions sémantiques que celui-ci élabore et aux structures sur lesquelles il s'appuie, ainsi qu'au fonctionnement des projets littéraires », puis il définit la notion de « mode de pensée » comme étant « ce qui gouverne la *représentation* de relations entre les choses, entre les parties et le tout ; les principes qui régissent l'organisation intellectuelle. Un mode de pensée, c'est donc un ensemble de moyens d'analyse (et par conséquent de restitution dans et par le discours) du réel et des structures qui président à l'organisation de l'imaginaire », D. Boutet, *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses de l'E. N. S., 1993, « Introduction », p. 8.

<sup>3</sup> Du Bartas est en cela en plein accord avec la longue lignée des écrits patristiques sur la question, mais aussi et surtout avec la pensée de Calvin, au point que les principes exploités tout au long de la *Sepmaine* apparaissent bien souvent comme une véritable illustration de ceux exposés dans le premier livre de *L'Institution Chrétienne*. Cf. en particulier les chapitres consacrés à la connaissance de Dieu et à la Création.

conception de la structure du monde et celle de la structure du temps, et de la manière dont elle conditionne alors la représentation de la réalité seconde.

Or la conception géocentrique du cosmos qui prévaut encore à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle est en elle-même une construction imaginaire et non scientifique au sens ou nous l'entendrions aujourd'hui, tributaire d'une pensée réfléchie de type analogique<sup>4</sup> et d'un subconscient collectif qui tous deux prennent l'homme pour point de repère et centre d'un univers créé à son intention. La connaissance « scientifique » comme la quête du sens spirituel sont donc des voies d'accès à un réel qui se révèle, dans les deux cas, fantasmé. C'est en outre une source essentiellement livresque, doublée d'une mythologie de la parole et de l'écriture inhérente à la religion chrétienne, que place la structure du savoir à l'origine d'une production littéraire elle-même présentée comme une copie du réel. Comment, sinon sous l'angle de l'imaginaire, aborder alors un discours qui tente de faire naître une impossible vérité dans une tension perpétuelle entre sacré et profane, révélation et intellection, foi et rationalité, mais ne peut relever au bout du compte que d'une savante construction intellectuelle ?

La conception chrétienne d'un temps fini impose pour sa part à l'univers d'avoir un début et une fin. Elle ouvre ainsi aux poètes cosmologiques deux extraordinaires espaces de liberté en suscitant le désir de décrire ces moments suspendus entre l'éternité et le devenir, le néant et le monde organisé, qui échappent par définition à toute perception. Ces évocations, en essayant de décomposer les étapes de la création et celles, parallèles, de l'anéantissement du monde, inscrivent dans la peinture du réel visible, présent, un passé et un avenir supposés, une origine et une fin, qu'on ne peut qu'extrapoler à partir du réel mais qui en conditionnent pourtant étroitement la définition.

La croyance en l'existence du cosmos chrétien induit donc l'existence d'un mode de pensée conçu comme rationnel, qui ne se reconnaît pas comme imaginaire, mais ne peut trouver à se développer et à se formaliser en dehors d'une activité créatrice fondée sur des images et des métaphores dont les sources relèvent elles-mêmes aujourd'hui de l'imaginaire. Celui-ci prend donc paradoxalement naissance dans le désir de calquer le réel, mais un réel « mis à plat », d'où la double dimension du temps et du mystère serait abolie, un réel qui révélerait à la fois ce qu'il est et ce qu'il a été, ce qu'il dévoile et ce qu'il dissimule (d'où la reconstitution du Chaos ou de l'Apocalypse et les évocations des profondeurs et des choses enfouies, sous terre ou sous la mer). De cette forme d'activité intellectuelle et poétique, *La Semaine* de Du Bartas peut être considérée comme un des exemples les plus caractéristiques. C'est bien en effet le statut particulier d'un réel dans lequel la

---

<sup>4</sup> Or cette pensée de type analogique qui nous semble constitutive aujourd'hui de l'imaginaire de la Renaissance est au contraire d'abord pour les esprits de l'époque, un gage de rationalité. Les remarques de Gérard Simon au sujet de l'optique antique sont parfaitement valables pour l'ensemble du processus analogique appliqué aux quatre éléments : « nous ne saisissons plus combien était contraignante l'exigence *rationnelle*, constante durant toute l'Antiquité et qui se maintint jusqu'à l'âge classique, de ce qu'il faut bien appeler une causalité analogique. [...] Le flux visuel n'est pas seulement intransportable dans notre culture ; par ses conséquences, il y est même *impensable*, à moins d'un effort de reconstitution quasi ethnologique », *Le Regard, l'être, l'apparence*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 30-31. Les analyses de C. G. Dubois vont dans le même sens : « le discours par analogie qui nous paraît aujourd'hui intrusion de l'imaginaire dans le langage, par référence à une conception spéculaire et imitative de la production, était considéré au XVI<sup>e</sup> siècle comme un type de raisonnement valide et conforme à l'ordre de la réalité », *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1985, p. 54.

perspective synchronique parvient à intégrer la perspective diachronique et l'axe qui oppose le visible à l'invisible qui fonde l'originalité de son texte, malgré une forme et un contenu au premier abord convenus. Le désir mimétique<sup>5</sup> explicite (cf. le thème récurrent du miroir) s'y double d'une tentative d'accès à un réel autre, ni substantiel, ni matériel, et pourtant présenté comme plus réel que le visible prétendument accessible. Il ne s'agit pas véritablement d'un « manque, d'une impossibilité d'accès au réel »<sup>6</sup> mais de la mise en évidence de ce que le réel immédiat n'est lui-même que l'image d'un autre, qui ne peut être révélé sans être médiatisé ou reflété<sup>7</sup>. L'activité mimétique est elle-même « imageante » et se constitue en mode de signification. Sa particularité est que son statut mimétique ne s'abolit par pour devenir symbolique mais se redouble ou se dédouble. Le sens naît de l'imitation, qui repose sur une confusion volontaire entre la valeur concrète de certains objets du réel et leur charge symbolique. La mise en œuvre de ces principes, consciente ou inconsciente, se manifeste ainsi tout particulièrement, dans *La Sepmaine*, dans le traitement que Du Bartas réserve au thème des quatre éléments et parmi eux plus particulièrement au feu.

Matière même du monde créé, donc matériau concret, les éléments sont aussi pour un poète du XVI<sup>e</sup> siècle un inépuisable répertoire d'images encore loin de s'être désémantisées. Or la façon dont Du Bartas exploite les différentes possibilités offertes par la nature du feu et les métaphores qu'elle engendre, non sans les avoir soigneusement sélectionnées et ordonnées, apparaît comme particulièrement représentative de la manière dont sa pratique poétique structure ce qu'il présente comme le réel pour en exhumer le sens caché et le transformer en une grille de lecture. Si l'on en revient à la définition d'un projet à la fois circulaire (l'encyclopédisme) et vertical (la révélation) mis en œuvre dans la perspective particulière de la Création du monde, on s'aperçoit que le régime des images du feu obéit à une structure étroitement dépendante, voire mimétique, des modes mêmes de la connaissance. Le schéma bien connu des quatre éléments a souvent été décrit et analysé tant du point de vue physique ou médical que symbolique et l'une de ses caractéristiques principales en est la circularité et le nécessaire équilibre des parties qui le composent. Or l'étude du feu dans *La Sepmaine* permet de faire apparaître un certain nombre de déséquilibres qui perturbent, semble-t-il à dessein, le schéma initial des éléments, en particulier par la valorisation du feu aux dépens des

---

<sup>5</sup> Nous renvoyons ici à l'ensemble des définitions liminaires établies par Claude Dubois, *op. cit.*, p. 17 sq., et en particulier celle-ci : « nous appellerons imaginaire le résultat visible d'une énergie psychique formalisée au niveau individuel comme au niveau collectif. Cette formalisation doit être mise en rapport d'une part avec la démarche mimétique qui considère l'œuvre comme la reproduction d'une production première qui est à la fois le réel et le modèle ».

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>7</sup> C'est là une des fonctions réelle comme symbolique particulièrement intéressante du miroir, fonction qui informe directement la métaphore du livre miroir du monde. Cf. sur ce sujet E. M. Jonsson, *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, qui montre en particulier comment le miroir permet à la fois la restitution de l'image (pour laquelle se pose alors la question de la vérité et du mensonge) et la « vision indirecte », qui comporte trois applications majeures : on peut voir « à travers » le miroir, pour voir ce que l'on ne peut d'habitude regarder en face (le soleil dans un liquide sombre, ou le visage de Gorgone sur le bouclier de Persée), on peut voir ce qui est caché, par un jeu de reflet (miroir espion), on peut enfin créer de toutes pièces des visions fantastiques. Le symbolisme de la vision indirecte se manifeste essentiellement dans deux domaines : pour rendre compte de l'idée que les actes d'un homme sont censés révéler son âme et que la création nous permet d'en voir le créateur, « comme dans un miroir ». Au terme de l'évolution du thème, en particulier dans la pensée chrétienne, le miroir est ainsi considéré comme la frontière entre le monde sensible et matériel et le monde immatériel de Dieu. Le miroir est donc aussi un lieu de passage, d'appréhension du divin, ainsi que la limite entre le subjectif et l'objectif.

autres éléments et par la rupture du cercle élémentaire en fonction d'un principe analogique non plus circulaire mais vertical, ou « assurrectionnel »<sup>8</sup>, qui lie le feu à la lumière.

Considérant d'abord la matière du monde, Du Bartas identifie en effet plusieurs formes de feu. Ce dernier n'est d'abord qu'un simple élément, étroitement dépendant de la chaîne qui le lie aux trois autres<sup>9</sup>. Il est parfaitement intégré dans le système analogique qui unit microcosme et macrocosme et détermine le schéma quadripartite<sup>10</sup> qui organise l'univers. Les éléments « fils jumeaux »<sup>11</sup> mais aussi « fils et Peres d'eux mesme »<sup>12</sup>, issus du « corps fécond » qu'est le Chaos du Premier Jour, confondent leur substance « comme la viande et la boisson subtile / Chez nous se vont meslant pour se muer en chile »<sup>13</sup>. Ce principe premier fonde le cycle qui organise la vie, « si bien qu'avec le temps le jus vertement aigre / Se fait mous, le mous vin, et le bon vin vinaigre »<sup>14</sup>. Cependant, de la même manière que les éléments s'unissent en une ronde théorique mais sont disposés hiérarchiquement, en cercles concentriques, pour constituer le monde sublunaire, le cosmos dans son ensemble peut être figuré comme une série de strates successives déterminées chacune par une certaine « idée » du feu, ordonnées sur la base de valeurs et de connotations spirituelles et morales. L'étroite intrication de la forme et du sens qui fait que l'ordre cosmique délivre un message continu à celui qui sait le lire est en effet alors particulièrement patente. Si par exemple Du Bartas qualifie le feu d'élément « plus haut »<sup>15</sup>, c'est bien parce qu'il occupe la plus extérieure des sphères concentriques du monde sublunaire, mais aussi parce qu'il se trouve ainsi placé plus près de Dieu, donc doté de qualités qui l'apparentent, plus que les autres, à un principe divin : il devient ainsi significativement « le meilleur Element »<sup>16</sup>. Il ne joue plus alors le rôle d'un véritable élément, caractérisé par ses qualités (chaleur et sécheresse), mais s'incarne sous forme de manifestations ignées dont la définition repose sur des séries de distinctions théoriques, aussi bien physiques que théologiques. On peut ainsi opposer les formes naturelles (ou divines) et les formes artificielles. Pour les formes naturelles, outre le feu élémentaire, il faut alors recenser le principe vital qui se trouve dans le corps humain et lui donne la vie : c'est la « chaleur humaine », considérée par la médecine comme une manifestation ignée à part entière, et qui prend place, physiquement comme symboliquement, « sous » le feu élémentaire. « Au-dessus » de ce dernier se range une sorte de manifestation épurée de lui-même, qui constitue la matière des cieux et des astres<sup>17</sup>, et sous une

---

<sup>8</sup> Le terme d'assurrection, qu'utilise en particulier Charles de Bovelles, désigne une analogie qui s'exerce sur le mode vertical, unissant des éléments non pas égaux mais hiérarchisés.

<sup>9</sup> On trouve également dans la Sepmaine une très belle image de la ronde des éléments, qui tiennent les uns aux autres « [...] Comme les pastourelles, / Qui d'un pies trepignant foulent les fleurs nouvelles, / Et mariant leurs bons au son du chalumeau, / Gayes, balent en rond sous les bras d'un ormeau, / Se tiennent main à main, si bien que la premiere / Par celles du milieu se joint à la derniere », « Second Jour », v. 309-314. Cette image du bal des éléments doit être mise en rapport avec celle, très courante à la Renaissance, du « bal mesuré » des astres.

<sup>10</sup> « Quatre vents », « quatre coins » à l'univers, « Quatre temps, quatre humeurs, quatre elemens, quatre aages » étroitement liés les uns aux autres : « cil qui naît chez l'Aurore imite en qualité / L'aage tendre, le feu, la cholere, l'esté », etc., « Second Jour », v. 571, 572 et 574-577.

<sup>11</sup> *Ibid.*, v. 47.

<sup>12</sup> *Ibid.*, v. 231.

<sup>13</sup> *Ibid.*, v. 45 et 57-58

<sup>14</sup> *Ibid.*, v. 89-90.

<sup>15</sup> Par exemple, « Second Jour », v. 308 et « Quatriesme Jour », v. 84.

<sup>16</sup> Par exemple, « Second Jour », v. 856.

<sup>17</sup> Ainsi les astres sont-ils « de feu, non de ce feu qui dure / Seulement tant qu'il prend grossier nourriture » (Second Jour, 85-86). Ils sont en outre « du Ciel la part la plus espaisse » (*ibid.*, v. 82), ce qui suppose que le Ciel est bien constitué d'une

forme purement spirituelle, peut-être celle du Ciel Empyrée. Le feu artificiel est pratiquement absent du texte de *La Sepmaine* : il n'est, comme les formes mélangées nées de la foudre par exemple, qu'un avatar du feu élémentaire, souillé par la génération et la corruption, même s'il peut, comme lui, mais plus modestement, éclairer ou réchauffer. Le feu terrestre, forme la plus dégradée de l'élément premier, est ainsi par définition un feu mélangé. On peut alors faire correspondre ces différentes catégories avec les principes mêmes qui organisent la représentation de la matière et les voies de la connaissance, dont elles apparaissent comme une sorte de formalisation imagée. De l'expérience des formes mélangées à la révélation des principes spirituels, en passant par l'intellection des formes pures, les formes réelles ou supposées du feu dessinent un monde qui manifeste l'opposition entre le pur et l'impur, l'éternel et le temporel (ou le temporaire), la superposition des différentes formes ignées montrant le chemin qui permet de passer des seconds aux premiers.

L'importance du motif igné est également liée au grand nombre d'images et de métaphores qu'il engendre, et qui sont elles-mêmes indissociables d'une distinction très ancienne entre le feu qui éclaire, principe spirituel, et le feu qui réchauffe, principe vital. De manière tout à fait significative, on retrouve alors les catégories mises en évidence par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. G. Durand sépare en effet « régime diurne » et « régime nocturne » de l'image du feu en s'appuyant d'abord sur l'observation du geste humain. Constatant qu'il « y a deux manières essentielles manifestement antithétiques d'obtenir du feu : par percussion et par frottement »<sup>18</sup>, il rattache la première aux images du feu purificateur, « psychologiquement parent de la flèche ignée, du coup céleste et flamboyant que constitue l'éclair », feu céleste qu'il identifie ensuite comme un « prolongement igné de la lumière ». Ce feu est directement lié à l'intellect ainsi qu'aux manifestations de la divinité : « spiritualisation » et « sublimation », il est « l'étape la plus importante de l'intellectualisation » du cosmos et « éloigne de plus en plus l'homme de la condition animale »<sup>19</sup>. Le feu produit par friction est quant à lui rattaché à des valeurs sexuelles, examinées séparément, dans l'un des passages consacrés au « régime nocturne de l'image », qu'il conclut en ces termes : « nous voyons donc finalement que toutes les rêveries cycliques relatives à la cosmologie, aux saisons, à la production xylique du feu, au système musical et rythmique, ne sont que des épiphanies de la rythmique sexuelle »<sup>20</sup>. Or Du Bartas utilise le régime nocturne pour rendre compte du feu qui « réchauffe » et constitue, au sein du cycle élémentaire, le principe vital qui anime l'univers, feu qui est donc considéré comme matériel, alors que le régime diurne est réservé à l'ensemble des manifestations liées d'une manière ou d'une autre, comme matière ou instrument<sup>21</sup>, à la divinité, est donc à la fois spirituel et symbolique. Cette distinction ne recoupe pas tout à fait, cependant, celle entre feu terrestre, élémentaire et céleste. À la perspective encyclopédique peuvent ainsi être de toute évidence rattachées les images liées au quaternaire

---

sorte de feu épuré, mais qui reste feu, puisqu'elle conserve « et le lustre et le chaud / Accidents naturels de l'élément plus haut » (*ibid.*, v. 83-84).

<sup>18</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, 11<sup>e</sup> édition, Paris, Dunod, 1992, p. 195.

<sup>19</sup> Cité par G. Durand, *ibid.*, p. 196 et 197.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>21</sup> Du Bartas interprète par exemple les manifestations météorologiques comme autant de signes adressés aux hommes ou comme moyen de châtement, mais ce feu reste, dans tous les cas, émanation divine.

élémentaire et aux différents cycles naturels, unies les unes aux autres par l'analogie, mais aussi les manifestations « chaleureuses » du feu céleste. Images cycliques et analogies ont donc pour fonction de rendre compte de ce qui est présenté par le poète comme le réel immédiatement perceptible : les métaphores de la fécondité et de l'engendrement, ainsi que celles liées à des processus de fusion ou de digestion servent à décrire la pulsion vitale, éternellement renouvelée, qui organise la matière du monde. Le feu céleste, quand est privilégiée sa part chaleureuse plutôt que lumineuse, apparaît lui comme un principe masculin, qui s'oppose au principe féminin qu'est la terre, et donne naissance à des métaphores sexuelles qui traduisent la puissance de ces cycles naturels :

Le ciel, bruslant d'amour, verse mainte rousee  
Dans l'amarri fecond de sa chere espousee »

Le Ciel, masle, s'accouple au plus sec element :  
Et d'un germe fecond, qui toute chose anime,  
Engrosse à tous moments sa femme legitime,  
La terre plantureuse et de corps si divers<sup>22</sup>.

Ces images culminent d'ailleurs dans l'un des passages les plus célèbres de *La Sepmaine*, la comparaison de la voûte céleste avec un paon :

Le firmament atteint d'une pareille flamme  
Desploye tous ses biens, rode autour de sa dame,  
Tend son rideau d'azur de jaune tavelé,  
Houpé de flocons d'or, d'ardans yeux piolé,  
Pommelé haut et bas de flambantes rouelles,  
Moucheté de clers feux, et parsemé d'estoilles,  
Pour faire que la terre aille plus ardemment  
Recevoir le doux fruct de son embrasement<sup>23</sup>.

Le même feu céleste revêt une signification radicalement autre lorsqu'est utilisé le registre diurne de l'image. Envisagé sous l'angle de la lumière, il n'est plus le père de l'univers mais la « fille aisnée »<sup>24</sup> de Dieu et connote alors tout naturellement la pureté, l'angélisme et la vérité, mais aussi la beauté, celle du monde comme celle du texte<sup>25</sup>.

La construction de la description « circulaire » du réel (pour ce qui concerne la matière et le corps) et de l'évocation « verticale » du divin repose en outre sur un parti pris d'importance qui s'ajoute aux déséquilibres initiaux valorisant le feu : œuvre de la Création, *La Sepmaine* exploite une conception du feu et un système d'images essentiellement présentés comme positifs. Le feu de Du Bartas s'apparente au *Fiat lux* : il structure le monde de manière résolument optimiste, rendant possible l'ascension progressive qui conduit à Dieu. Ce feu d'avant la chute peut être résumé par

<sup>22</sup> « Second Jour », v. 185-186 et 360-363.

<sup>23</sup> « Quatriesme Jour », v. 177-184.

<sup>24</sup> « Premier Jour », v. 487.

<sup>25</sup> Pour tout ce qui concerne les rapports du feu et de la lumière, cf. V. Giacomotto-Charra, « Voir Dieu et dire le monde », *Ombres et Lumières à la Renaissance*, actes du Colloque du Puy-en-Velay, Le Puy, 1998, p. 75-86.

l'image de l'étoile ou du « fanal » qui, unissant la schème vertical et le schème circulaire, mène le poète à bon port. Les images négatives sont donc significativement absentes, ou explicitement signalées comme « déplacées », au sens où elles n'appartiennent pas à l'univers en train de se créer, mais à l'univers à venir : celui des hommes, d'une part, celui de la fin des temps, de l'autre. La description du Chaos, par exemple, repose sur l'image « en négatif » du monde créé et évoque un système élémentaire sans ordre ni circulaire, ni vertical<sup>26</sup>, l'évocation de la maladie et de la mort est liée au déséquilibre des éléments, provoqué par la marche du monde et non par la volonté directe de Dieu.

Cet état de fait semble d'autant moins fortuit que la lecture parallèle de la *Dernière Semaine* de Michel Quillian conduit à un constat similaire. Pour intégrer complètement à ces quelques remarques sur l'imaginaire de la matière sa dimension temporelle, il nous a en effet paru intéressant de lire *La Semaine* au regard de cette œuvre de moindre importance mais qui se présente comme sa continuation et sa fin. Le traitement du motif igné par ces deux poètes peut ainsi apparaître comme exemplaire de la mise en œuvre d'un mode de pensée qui ne peut séparer la poésie cosmologique de l'eschatologie. Il est alors possible de prendre en compte non seulement les données du réel telles qu'elles sont présentées, mais aussi les éléments ouvertement fantasmés liés à la double perspective diachronique qui n'envisage par le présent en dehors du début (Du Bartas) et de la fin (Quillian), fin dont l'une des formes privilégiées est bien sûr l'*ekpyrosis*, l'embrasement final de l'univers créé. Poète de l'Apocalypse, Quillian se propose, pour répondre à la Création bartasienne, d'accomplir à rebours le chemin suivi par son prédécesseur en ramenant le monde matériel de son point d'expansion maximale au néant initial. Or sa méthode consiste entre autre à inverser systématiquement, pas à pas, l'ensemble des significations positives liées au feu utilisées dans *La Semaine*. Il procède pour cela à un double déplacement, d'abord en choisissant de privilégier les images liées au feu artificiel (fruit du travail des hommes mais aussi de leur présomption, il est entaché par le péché et par la dégradation liée au passage du temps, il procède de l'artifice et non de Dieu et ne véhicule plus que des valeurs absolument négatives), ensuite en reprenant la distinction entre lumière et chaleur, mais pour les séparer de manière beaucoup plus radicale : le feu qui réchauffe disparaît pour céder la place au seul feu qui consume, antagoniste et non complémentaire de celui qui éclaire. C'est ainsi que, reprenant l'idée déjà évoquée par Du Bartas selon laquelle le monde périclète d'abord par la séparation des éléments, qu'il lie explicitement à la révolte de Lucifer<sup>27</sup>, Quillian transforme le motif des cycles naturels, éternellement renouvelés, en tension des contraires et noie la voix unificatrice du *Fiat lux* sous le fourmillement des voix discordante des hommes.

L'Apocalypse de Quillian peut être lue tout entière comme l'échec de Prométhée : les hommes s'y approprient le feu dont Du Bartas avait bien montré qu'il devait être d'abord au service de Dieu. Ce faisant, ils le dénaturent et finissent ainsi par perturber l'ordre jadis établi par le Créateur. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, là où le « Second Jour » de *La Semaine* évoquait les phénomènes météorologiques, le Deuxième Jour de la *Dernière Semaine* est consacré à la guerre, et ce sont les

---

<sup>26</sup> « Le desordre regnoit haut et bas en la masse, / Tout estoit en brouillis, et ce Tas mutiné / Se fust seditieux, soy-mesme ruiné / Tout soudain qu'il nasquit, si la vertu divine / Esparse dans le corps de toute la machine / N'eust servie de mastic, pour ensemble coller / Le vagueux Ocean, le ciel, la terre et l'air : / Qui ça et là choquant l'un l'autre a l'adventure, / Taschoient faire mourir la naissante nature », « Premier Jour », v. 280-288.

<sup>27</sup> « Cestuy s'estant rendu seul autheur de sa mort / Voulant devenir maistre, engendra le discord / Des lors premierement prit naissance la guerre / Conceue dans le ciel... » *Dernière Semaine*, f. 18<sup>ro</sup>.

hommes et leurs armes qui « tonnent » : l'invention de l'homme bouleverse l'ordre élémentaire et détourne l'élément de sa fonction première. Quillien consacre ainsi un long passage à la description minutieuse d'un canon et à la façon de l'utiliser : « par la force du feu, le boulet avant roule / Qui sortant frappe l'air, et d'un tel frapement / Estonne le venteux et le sec element »<sup>28</sup>. Les outils de l'homme besogneux, paysan ou artisan, sont remis au feu et ainsi pervertis pour devenir arme de guerre, et seuls comptent alors les « poudriers », qui travaillent le salpêtre et les forgerons, dont la flamme transforme les outils<sup>29</sup>. Mais croyant ainsi se libérer de la double tutelle de Dieu et de la Nature, c'est le feu que l'orgueil de l'homme libère : il agit alors indépendamment de tout contrôle et profite par exemple de la nuit pour provoquer des incendies spontanés. L'instrument agricole une fois modifié par le feu ne peut plus être rendu à sa destination première, et le soc de la charrue demeure « un flambant cymeterre / Par qui ce dur ouvrier, fuyant le camp de Mars, / Jadis avoit souvent le sang humain espars »<sup>30</sup>, stérilisant la terre qu'il devait permettre d'ensemencer. Le système de valeurs portées par les métaphores du feu s'inverse dans le même temps : la guerre naît des passions et plus particulièrement « du feu d'ambition », « l'ire » est « bouillante » et « la luxure fievreuse »<sup>31</sup>.

Dès lors, le processus de dégradation entraîne l'inéluctable disparition de la lumière du *Fiat lux*, donc de la beauté et de l'harmonie qui était la raison d'être du monde<sup>32</sup>. Seule demeure la puissance destructrice de la flamme : la victoire finale de Dieu sur le Diable se manifeste par un contrôle renouvelé du créateur sur son élément, le feu devenant, conformément à la doctrine chrétienne, l'instrument de la purification. Quillien décrit *l'ekpyrosis* comme un processus parent de l'alchimie, qui fond la matière pour mieux la transmuter et séparer définitivement la flamme qui éclaire de celle qui brûle. C'est ainsi que les évocations du « plain embrasement » du monde se multiplient :

L'on ne voit ja que feux, l'on ne voit rien qu'esclairs  
 Et ja de toutes parts tombent les astres clairs,  
 Sur le chef des humains, qui par bas, qu'à main dextre,  
 Qu'en derriere, au devant, et qu'au coste senestre,  
 La terre fait trembler, le vent ire combat,  
 Le ciel flambant opprime et l'onde rouge abat.  
 Les soldats signalez de la marque divine  
 Ne s'esmeuvent au bruit d'une telle ruine,  
 Ils voyent asseurez les soleil sans lueur,  
 La lune sans clarté, la nue sans couleur,  
 Si n'est que la rougeur de la flamme ordonnée  
 Pour purger les Germains de la terre estonnée<sup>33</sup>.

Pour conduire à l'évocation d'une matière renouvelée :

<sup>28</sup> *Ibid.*, f. 30v° et 31.

<sup>29</sup> *Ibid.*, f. 19v° et 26v°.

<sup>30</sup> *Ibid.*, f. 40v°.

<sup>31</sup> *Ibid.*, f. 72r° et 72v°.

<sup>32</sup> « L'univers doit en fin voir faillir sa lumiere / Et perdre la beauté de sa forme premiere », *ibid.*, f. 6v°.

<sup>33</sup> *Derniere Semaine*, f. 90v°-91r°, ou encore : « Ceste onde n'est que sang, ce foin n'est plus que cendre / Et parmy les forests l'on voit le feu s'espandre », f. 93r°.

Bien est vray toutesfois, par ce bruslement  
 Tous ces corps s'uniront à ce bas element,  
 Qui purgé par le feu, rendra une lumiere  
 Non moins claire que fait la troche journaliere :  
 L'onde sera plus pure et le feu plus luisant,  
 L'air plus net de beaucoup et le ciel plus plaisant<sup>34</sup>.

Si le feu de l'*ekpyrosis* est bien un feu considéré comme réel, il est cependant doté par Quillian de qualités physiques bien particulières puisque capables de distinctions morales (ce feu vaut « quatre feu divers / Dont l'un purge les bons, l'autre cuit les pervers / Le tiers art nostre bois, et l'autre elementaire / Qui rendra de ce tout la matiere plus claire »<sup>35</sup>) Que penser en outre de la vision que livre le poète du Paradis et de l'Enfer ? Le Septième Jour s'ouvre en effet sur l'évocation que l'on pourrait juger purement symbolique des éléments transfigurés et purifiés : « Où suis-je maintenant ? Quelle terre nouvelle / Tient mes pas affermis ? Quel air porte mon aile ? / Quel Ocean nouveau, quel nouveau firmament ? »<sup>36</sup>. Le poète a cependant pris soin de préciser que lors de l'embrassement du monde « il ne se perdra rien des Elemens, ains que Dieu les maintiendra en une autre forme et plus belle »<sup>37</sup>. Le Jugement Dernier est en effet explicitement présenté comme une sorte d'opération matérielle, une séparation qui répond au processus fusionnel qui a permis de créer le monde :

Ce fut dedans ce lieu que quand Dieu partagea  
 Les qualitez du feu, la lumiere il logea,  
 Exilant la chaleur dans ceste ombre profonde,  
 Où nagueres i'estois apres la fin du monde<sup>38</sup>.

Ainsi la distinction entre Paradis et Enfer repose-t-elle tout entière sur l'utilisation des propriétés concrètes autant que symboliques de la matière ignée. La descente aux enfers est une plongée dans les divers effets sensibles que peut produire le feu quand on l'abandonne à l'activité humaine : brûlure des métaux fondus, mais aussi odeurs nauséabondes ou vapeurs délétères<sup>39</sup> : « icy brusle à loisir et sans qu'il se consume, / Celuy qui plain de vent, de soy-mesme presume »<sup>40</sup>. Ainsi, de même que le feu connote le péché, sa chaleur, dont Quillian exploite les effets dans les moindres détails, exerce concrètement le châtement : les avares nagent dans un lac d'or et d'argent en fusion, qu'ils avalent et recrachent en permanence par les oreilles et par la bouche, entretenant ainsi physiquement le « bouillant » « désir » et le « mal »<sup>41</sup> qui les a moralement consumé de leur vivant. L'ascension vers le Paradis restitue quant à elle la lumière de la cosmogénèse, qui éclaire et ordonne, et abolit le temps puisqu'elle unit enfin les éléments matériels de la création à son créateur devenu visible : le Paradis est ainsi présenté comme un parcours dans une bible en image dont le

<sup>34</sup> *Ibid.*, f. 97v<sup>o</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid.*, f. 91v<sup>o</sup>.

<sup>36</sup> *Ibid.*, f. 98v<sup>o</sup>.

<sup>37</sup> Argument du « Sixiesme jour », *ibid.*, f. 83.

<sup>38</sup> Dernière Semaine, f. 107v<sup>o</sup>.

<sup>39</sup> « ...Quelle odeur m'empoisonne ? / Quels brouillards obscurs ? Quels orages affreux ? / Quels tonnerres grondans ? Et quels brasier souffreux ? / Bref, quels metaux fondus ? », *ibid.*, 99v<sup>o</sup>.

<sup>40</sup> *Ibid.*, f. 101r<sup>o</sup>.

<sup>41</sup> *Ibid.*, f. 103v<sup>o</sup>.

sens s'est éclairé, est devenu limpide et lumineux à l'image même du feu qui l'éclaire. Le feu et la Bible sont conjointement débarrassés de l'épaisseur terrestre propre à la création : les élus peuvent ainsi embrasser d'un seul et même regard le contenu du Livre Saint, dont le sens n'est plus masqué par l'épaisseur de l'écriture mais révélé sous forme de tableaux, dont l'un raconte la Genèse, Dieu puis le Christ, qu'ils voient donc à la fois monter (grâce au « récit » des tableaux) et siéger « à la dextre du Père où il est or en paix » et où « par ses saints rayons il dore la peinture / Qui parfait la rondeur de ceste grand voûture », mais aussi « les quatre elemenz, soubz eux purifiez »<sup>42</sup>.

Dans le texte de Quillian, comme dans celui de Du Bartas, il est ainsi impossible de démêler exactement ce qui est considéré comme relevant « scientifiquement » des propriétés de la matière et ce qui est de l'ordre de la métaphore ou du symbole. La fréquence et la variété des recours par les deux poètes à des régimes opposés des images ignées signalent leur importance : elles apparaissent dans les deux cas comme une sorte de tentative pour matérialiser, traduire ou incarner, dans le texte littéraire, l'ambivalence de la puissance divine, Du Bartas ayant choisi de célébrer le Dieu créateur (le feu y est donc don de Dieu et reste dans sa main : régime diurne et régime nocturne sont mimétiques de l'acte créateur), Quillian le Dieu de colère (le feu est alors usurpé, et Dieu doit le reconquérir). Une étude des manifestations de l'imaginaire du feu dans ces deux textes permet donc d'approcher, au-delà de l'apparente banalité du thème cosmologique au XVI<sup>e</sup> siècle, une méthode particulière d'exploitation systématique d'images et de significations opposées liées à un élément unique, le feu, dont le traitement devient ainsi représentatif d'un mode de pensée comme d'un mode d'écriture. Cette confusion, que l'on voit constamment à l'œuvre chez les deux poètes, semble être une loi du genre et la signature d'un mode de pensée bien plus que la simple caractéristique d'une forme littéraire. On la retrouve en effet dans les plus anciens textes hexaméraux : ainsi Basile de Césarée écrit-il que « de là vient aussi que dans la rétribution des actes de notre vie, une sentence mystérieuse nous avertit que doivent être divisées les propriétés naturelles du feu : la lumière s'en détachera pour la jouissance des justes, la brûlure pour ceux qui ont mérité le châtement »<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, f. 108r<sup>o</sup>, 110v<sup>o</sup> et 115v<sup>o</sup>.

<sup>43</sup> *Homélies sur l'Hexameron*, Sixième Homélie, Paris, Le Cerf, 1949, p. 339.

« Les visages de l'eau dans *La Sepmaine* de du Bartas », *Equinoxe*, n° 6, Brown University, R. I., U.S.A, Winter 2005-2006.  
 Publication en ligne :  
[www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6\\_giacometti.html](http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6_giacometti.html)

## 5. LES VISAGES DE L'EAU DANS *LA SEPMAINE DE DU BARTAS*.

Long poème de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, *La Sepmaine*<sup>1</sup> de Guillaume du Bartas se trouve au carrefour du genre « didascalique »<sup>2</sup> et de l'hexaméron<sup>3</sup>. En effet, si comme son nom l'indique, il se propose de faire le récit des sept jours de la Création, la transformation des versets qui ouvrent la Genèse en un texte long de plus de six mille vers n'y est pas le fruit de l'exégèse théologique (comme le voudrait la tradition patristique, qui a donné naissance au genre) mais d'une étonnante dilatation provoquée par l'incorporation massive à la structure hexamérale de connaissances scientifiques diverses, auquel le texte biblique sert de cadre structurant. De ce fait, l'étude du thème aquatique y est riche d'enseignements, tant sur sa place dans une pensée et une culture particulières – celles de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle européen – dont le poème se fait ouvertement l'écho, que sur sa représentation dans l'imaginaire du poète qui prend ici en charge la transformation littéraire du substrat scientifique et religieux. Dans cette machine hybride qu'est l'hexaméron bartasien, en effet, l'eau est nécessairement convoquée pour sa fonction biblique (eaux du Premier Jour, eaux supracélestes, séparation de la terre et des eaux) comme pour son rôle central dans la cosmologie du XVI<sup>e</sup> siècle. Au moment où écrit Du Bartas, en effet, et bien que l'hypothèse héliocentrique ait déjà été clairement formulée par Copernic<sup>4</sup>, dont le poète n'ignore d'ailleurs par les travaux<sup>5</sup>, le cosmos est toujours considéré comme géocentrique et composé selon les lois héritées de la physique aristotélicienne. C'est un monde clos et ordonné, partagé en deux parties, dont l'une, le monde sublunaire, se distingue absolument de l'autre, le ciel, par sa composition élémentaire, soit, dans l'ordre descendant, le feu, sec et chaud, l'air, chaud et humide, l'eau, humide et froide et la terre, froide et sèche.

Dans ce schéma alors vieux de deux mille ans, l'eau a depuis longtemps une place bien dessinée, même si elle n'est pas l'un des éléments extrêmes donc antinomiques que sont le feu et la terre. Ceux-ci se sont chargés, au fil des différentes traditions philosophiques et métaphysiques qui ont utilisé et réinterprété le système élémentaire, de valeurs essentielles, opposant le divin à l'humain, la lumière à l'opacité, la forme à la matière ou la pureté au péché. Mais l'eau, comme l'air, échappe en partie à ces déterminations en raison de son statut intermédiaire. En ce sens, elle est

---

<sup>1</sup> Guillaume Du Bartas, *La Sepmaine ou Creation du Monde*. Paris : M. Gadoulléau, 1578. Nous citons d'après l'édition d'Yvonne Bellenger, Paris : S.T.F.M., 1992, soit le texte de 1581. Le premier chiffre renvoie au « Jour », puisque la *Sepmaine* est divisée en sept chants nommés logiquement les « jours », le second au numéro du vers.

<sup>2</sup> Ce que A. M. Schmidt a nommé « poésie scientifique », cf. *La poésie scientifique en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Albin Michel, 1938.

<sup>3</sup> Hexa- et non heptaméral car la tradition patristique ne traite pas du Septième Jour, ce que fait en revanche Du Bartas. Le terme « hexaméron » reste cependant utilisé.

<sup>4</sup> Nicolas Copernic, *De revolutionibus orbium caelestium libri VI* [...]. Nuremberg, J. Petreius, 1543.

<sup>5</sup> Cf. Du Bartas, IV, 155-160.

plus spontanément ce qui lie que ce qui sépare, parce que sans elle la terre serait friable et parce que sa qualité humide l'apparente fortement à l'air. L'air et l'eau sont moins conçus par rapport aux pôles d'attraction respectifs que constituent le feu et la terre que pour leur commune proximité. Ils apparaissent très anciennement comme des éléments de liaison<sup>6</sup>, rendant possible la coexistence entre les opposés et brisant la tendance à la bipolarité symbolique du schéma élémentaire. Ils constituent aussi le lieu d'un grand nombre d'échanges, jouant un rôle déterminant dans l'apparition des phénomènes météorologiques. L'eau se trouve donc, au XVI<sup>e</sup> siècle, au carrefour complexe où se croisent et s'échangent les voies de la physique, de la cosmologie, de la médecine<sup>7</sup>, de la philosophie et de la théologie et que viennent, par la grâce du poète, recouper celles de la littérature. Sans pouvoir explorer ici toutes les ramifications du thème aquatique dans *La Sepmaine*, peut-être l'un des plus riches du texte, nous voudrions essayer de montrer comment le substrat scientifique se fait progressivement matière du poème pour développer des significations spécifiques, révélatrices de l'imaginaire ainsi que des conceptions poétiques de l'auteur.

*Des lois de la physique à l'eau des origines*

Conforme à ses objectifs proclamés<sup>8</sup>, *La Sepmaine* se distingue d'abord par sa fidélité à la doctrine scientifique de son temps. L'eau y est perçue à travers le filtre de ses caractéristiques physiques et cosmologiques, non pas isolément mais au regard du quaternaire élémentaire auquel elle appartient :

Nérée, comme armé d'humeur et de froidure,  
Embrasse d'une main la terre froide-dure,  
De l'autre embrasse l'air. (II, 305-307)

La définition physique éclipse d'ailleurs en partie l'approche théologique puisque c'est par l'exercice des qualités aristotéliennes que peut s'accomplir le travail divin. Celles-ci ne sont pas exposées au hasard. Des traités de philosophie naturelle de son temps, Du Bartas retient deux points essentiels : le rôle de liant généralement reconnu à l'eau et l'idée que c'est son réceptacle, c'est-à-dire la terre, qui la délimite<sup>9</sup> :

Or l'éternelle main disposa sagement  
Et l'élément humide, et le sec élément :  
Car l'un ne se pouvant maintenir sans breuvage,  
Ni l'autre sans appuy, Dieu les entrelassa : si que la Terre ouvrant  
Son sein à l'Océan et l'Océan courant  
À travers, à l'entour et sous la terre ronde,  
De tous deux se parfait le moyeu de ce monde. (III, 347-353).

<sup>6</sup> Platon, déjà, justifiait leur existence par la nécessité d'une « médiété » entre la terre et l'eau, médiété qui pour des raisons d'harmonie géométrique doit elle-même être composée de deux éléments. Cf. *Timée*, 31c-32b.

<sup>7</sup> En raison de la théorie des humeurs, qui repose sur les mêmes présupposés qualitatifs que le système élémentaire.

<sup>8</sup> « Bref, je ne présente point icy une confession de foy, ains un Poëme, que je pare autant qu'il le peut porter, des plus exquis joyaux que je butine sur toute science et profession », « Brief advertisement », *op. cit.*, p. 348.

<sup>9</sup> Ces deux caractéristiques de l'eau sont exposées non seulement par les ouvrages philosophiques de l'époque mais aussi par de nombreux manuels de vulgarisation, ce qui assure leur diffusion.

Ce court passage permet de faire deux constats. Le premier est que si on rapporte ces vers à leur source aristotélicienne, la transmutation qu'opère le langage poétique est manifeste :

Puisque l'humide est aisément délimitable, et le sec, au contraire, malaisément délimitable, leur relation mutuelle est semblable à celle d'un mets avec ses condiments. L'humide, en effet, est pour le sec, la cause de sa délimitation, et chacun d'eux est à l'autre un sorte de glu. (*Mét.*, IV, 4)

La métaphore choisie instaure une poétisation relayée par la personnification de la terre (le « sein », qui rend sensuelle la rondeur de la terre), par le double renvoi au vivant que suggèrent le « breuvage » et l'évocation du mouvement, ainsi que par la figure implicite de la danse (l'entrelacs et le rythme même du texte). L'ensemble sublime l'élément physique en élément mythologique. Le second est que le texte opère un déplacement de signification qui devient la source d'une double topique. Sur l'idée selon laquelle la terre n'est féconde que dans la mesure où l'eau l'irrigue et lui sert de liant, Du Bartas construit une vision matricielle de l'élément aquatique, particulièrement adaptée à la représentation des eaux du Premier Jour<sup>10</sup>. L'analogie plusieurs fois affirmée entre les cours d'eaux et les veines conforte l'idée que la terre est un corps vivant ; une bonne partie des connotations matricielles généralement attachées à la terre sont ainsi transférées vers l'eau. Le schéma cosmologique reçoit une valeur physiologique – les eaux se répandent à la surface de la terre « pour, moites, humecter par des secretes veines / La trop seche espaisseur des campagnes prochaines » (III, 89-90) – et la circulation de l'eau, elle-même image du fait que rien ne se perd dans la nature, assure naturellement le rôle dévolu aux humeurs en permettant les échanges élémentaires entre les « organes » que sont la terre et le ciel :

Le ciel, bruslant d'amour verse mainte rousée  
 Dans l'amarri fecond de sa chere epousée :  
 Qu'elle rend puis apres, siringuant ses humeurs  
 Par les pores secrets des arbres et des fleurs<sup>11</sup>. (II, 185-188)

« Flots premiers nez » et « humeur premiere » (III, 23 et 42), l'eau n'est donc pas seulement un élément constitutif du monde créé, au même titre que les trois autres, mais aussi le « flottant giron » (V, 50) qui précède le monde élémentaire, c'est-à-dire sa matrice (humide et froide, conformément aux théories médicales de l'époque).

De l'idée que l'eau est un élément « aisément délimitable », ensuite, Du Bartas déduit que celle-ci n'a pas de forme propre. « Ondeuse », « ondoiante » et « vagueuse », de « nature inconstante et mutine » (III, 54), liée à la lune elle-même symbole de mutabilité – « princesse de la mer » au « front inconstant » (IV, 649 et 651) –, elle héberge nombre de créatures qui disent son absence de forme :

Les uns, comme le Poulpe et la seche verse-encre,  
 Ont le chef pres des pieds : d'autres, comme le Cancre,

<sup>10</sup> Dans la traduction de la Bible utilisée par Du Bartas : « Et la terre estoit sans forme et vuide, et les tenebres estoient sur le dessus de l'abysme : et l'Esprit de Dieu se mouvoit sur le dessus des eaux », cité par Y. Bellenger, *op. cit.*, p. 337.

<sup>11</sup> Le même type de métaphores « liquides » se trouve dans l'évocation de la création de l'homme : Dieu « fit couler de la vive fontaine / De sa Divinité quelque petit ruisseau / Dans les sacrez conduits de ce fresle vaisseau » (VI, 712-714).

L'ont dessus l'estomac ; et les autres n'ont pas  
 (Tels sont l'Huitre et le Lievre) aisles, testes ni bras :  
 Ains de leurs corps brouillez les parties confuses  
 Sont d'estrange façon l'une en l'autre diffuses. (V, 71-76)

Or l'adjectif « brouillé » est celui que le poète applique au Chaos<sup>12</sup>, tandis qu'au rebours, il rapproche la matière première du « poulpe cauteleux » (II, 209). Dans la suite du poème, il est ainsi manifeste que demeure attachée à l'eau l'image de l'informe Chaos des origines, ce qui bouscule la proclamation affichée de l'égalité entre les quatre éléments, capitale pour la pensée aristotélicienne. Un simple examen des noms attribués à l'eau rend en effet manifeste l'existence d'un déséquilibre en faveur de cette dernière, en même temps qu'il signale la difficulté à rendre compte de son ambivalence. Contre cinq occurrences de « Vulcan » pour le feu et rien pour l'air ou pour la terre, le texte compte soixante recours à l'onomastique mythologique pour désigner l'eau. Le poète, en outre, n'utilise pas un nom unique mais construit une figure polymorphe. « Amphitrite », « Neptune », « Nérée », « Océan » et « Thétys » font de l'eau une puissance archaïque au pouvoir inquiétant, que son caractère changeant, lié à son absence de forme, identifie à la matière protéiforme : inconnaissable et insaisissable.

*Figure de l'eau en Janus : eaux douces et eaux salées*

L'étude onomastique conduit à faire une autre remarque. Les noms de l'eau, en effet, ne sont pas répartis au hasard dans le texte pour le seul plaisir de la variété : ils épousent étroitement l'ordre logique de la Création grâce à un partage net entre valeur générique et valeur spécifique. Jusqu'au « Troisième Jour » en effet, ces termes désignent l'eau comme élément absolu, non encore engagé dans le processus lui permettant d'être perceptible par les sens. Ils contribuent à lui conférer sa valeur originelle et la distinguent des autres éléments. En revanche, une fois le rassemblement des eaux accompli, c'est-à-dire une fois que l'eau a investi les « creux » de la terre et pris sa forme tangible, les mêmes termes désignent exclusivement les eaux salées et entrent dans un système de distribution qui oppose le gigantisme inquiétant des océans – « les fiers abois du naufrageux Neptune » (II, v. 324-325) – au caractère paisible et familier des eaux douces. Il s'agit donc ici de représenter l'eau en Janus, le visage quotidien s'opposant et complétant l'inquiétante étrangeté de l'élément marin. De ce fait, les eaux douces (qui ne possèdent pas le caractère effrayant de l'océan<sup>13</sup>) et les eaux salées lorsqu'elles sont calmes font l'objet d'un traitement séparé. Mais apprivoiser l'eau ne va pas de soi et suppose que l'élément perde son autonomie, gage de sa puissance, ce qui passe par l'effacement des frontières matérielles. Le poète rend effective cette idée par un réseau de métaphores qui confère à l'eau un caractère terrestre et permet de construire une stricte symétrie entre les deux éléments. « Ondoyante plaine » (I, 196), « seillons des royaumes salés » (II, 320), « champs ondoyants » (II, 472), « ondeuse campagne » (II, 521), « champs flotans » (III, 11), « plaines poissonneuses » (IV, 109), « flotans seillons » (V, 836), « campagne humide » (V, 838) ou

<sup>12</sup> « Tout estoit en brouillis » (I, 281), puis Dieu « desbrouille » le Chaos (I, 465), c'est-à-dire les « embrouillez climats de ce gouffreux desordre » (I, 476) formé de « brouillez elemens » (II, v. 377).

<sup>13</sup> Les allusions aux crues sont rares et ces dernières n'offrent pas un spectacle comparable à celui d'une tempête « naufrageuse ». On en trouve cependant, en particulier pour faire ressortir, par opposition, la clémence terrestre, cf. note suivante.

encore « flotantes plaines » (V, 852), telles sont les étendues aquatiques. L'eau et la terre ont ceci de commun qu'elles sont dévolues au royaume de l'homme et à sa subsistance. Représentées à travers des métaphores qui les unissent dans une même familiarité à l'univers humain, elles sont les éléments du vivant. Mais ce sont ici les valeurs positives de la terre<sup>14</sup> qui contaminent l'eau en un travail d'apaisement et d'appriivoisement.

Pour rendre compte de l'autre visage de l'eau, le poète a recours en effet à un rapprochement différent : c'est l'air qui devient l'élément moteur du discours sur l'eau. Du *Bartas* applique régulièrement aux deux éléments des adjectifs qui rappellent leur hostilité à l'homme. Dès le « Premier Jour » se rencontre le thème d'une eau inquiétante qui semble porter en elle-même sa capacité à se mouvoir, se gonfler et se déformer comme sous l'action d'une réaction chimique. L'océan originel est comparé à l'air dont jaillissent les éclairs (I, 460 sq.) : le lien est ainsi fait entre l'eau et celui qui, depuis l'Antiquité païenne et plus encore chrétienne, est l'élément troublé par excellence. Cette eau primordiale est par ailleurs un « gouffreux desordre » (I, 476) figuration de l'inconnu que la confusion entre l'eau élémentaire et l'océan lie à l'élément aquatique dans son ensemble. Le poète évoque à son propos « l'eau des gouffres orageux » (V, 134) ou « l'escumeuse fureur de cent gouffres divers » (V, 330), la « mordante humeur du vagueux element » (V, 149) et les « flots aboyans » (III, 58 et 746). Ce passage n'est pas simplement la traduction imagée de l'abîme biblique, car la mer est ensuite régulièrement qualifiée de « venteuse » et de « tempestueuse » (V, 30 et 127), qualificatifs qu'elle partage avec l'air, souvent « venteux » et « orageux »<sup>15</sup>. À l'inverse, l'air est un élément « flottant ». Les adjectifs utilisés par le poète confondent ainsi volontairement l'air et l'eau, que rapprochent leur position médiane et leur humidité commune, en une même sphère agitée et hasardeuse, caractérisée par une identique « fureur »<sup>16</sup>. L'eau est présente dans les airs sous forme de pluie, rosée ou brouillard ; en retour, l'air agite l'eau de ses vents et la rend « escumeuse ». Cet échange constant est matérialisé dans le texte par les déplacements de caractérisation qui font que l'eau se charge de toutes les connotations inquiétantes liées à l'air comme siège des météores. L'un et l'autre s'unissent pour figurer l'inconstance<sup>17</sup>, devenant le réceptacle de formes étranges et inquiétantes. Ils incarnent à la fois le germe destructeur inhérent à tout élément et l'ambivalence du visage de Dieu, dont ils sont présentés comme les instruments :

La toute-puissante main de Dieu fit ce partage :  
 Afin que le frimas, la comete, l'orage,  
 La rosée, le vent et la pluye, et le glas,

<sup>14</sup> Car Du *Bartas*, récusant une partie de la pensée chrétienne qui lie la terre au péché, y voit au contraire le seul élément vraiment élément pour l'homme. S'inspirant en effet clairement de Pline, il écrit « La terre est celle-là qui reçoit l'homme né / Qui receu le nourrit : qui l'homme abandonné / Des autres elemens, et banni de nature / Dans son propre giron, humaine, ensepulture. / On void l'air maintefois mutiné contre nous, / Des fleuves le desbord desployer son courroux / Sur les frèles mortels : et la flamme céleste / Aussi bien que la basse est à l'homme funeste. / Mais des quatre elemens, le seul bas element / Tousjours, tousjours se monstre envers l'homme element » (III, 399-408).

<sup>15</sup> Ces qualificatifs apparaissent parfois sans motivation aucune, comme lors de l'évocation du Phénix : « Je scay bien que tu tiens tel rang parmi la troupe / Qui de l'air orageux les plaines entrecoupe » (V, 903-904).

<sup>16</sup> « Fureur et des vents et des ondes » (V, 36) ; « fureurs » des océans (III, 55). On peut ajouter que les phénomènes météorologiques sont présentés comme la caractéristique essentielle de l'air bien avant son rôle physiologique pour la respiration, qui n'est qu'à peine évoqué au « Sixiesme Jour ».

<sup>17</sup> Même les marins sont comme contaminés par les éléments auxquels ils sont associés puisqu'ils « sont le plus souvent / Plus traistres que la mer, plus mutins que le vent » (V, 445-446).

Se creassent en l'air mitoyen, haut et bas :  
 Dont les uns deputez pour feconder la terre  
 Et les autres pour faire à nos crimes la guerre,  
 Peussent es cœurs plus fiers engraver chasque jour  
 Du monarque du ciel et la crainte et l'amour. (II, 457-464)

*Incertitudes de l'eau et incomplétudes du discours*

Du fait de ses caractéristiques, et contrairement à l'espace terrestre naturellement offert à l'homme, l'eau des océans demeure donc un espace à explorer, géographiquement – on y découvre « chaque jour des mondes tout nouveaux » (V, 698) – et conceptuellement. Du Bartas insiste sur la nécessité de tirer les leçons du comportement des animaux marins :

[...] Afin que nos esprits  
 Fussent, non moins que l'œil, d'estonnement espris :  
 Et qu'encore toute voix, et tout style, et tout aage,  
 Louangeassent l'Ouvrier en louant son ouvrage. (V, 109-112).

Car la mer est, du fait de son caractère mystérieux, un réservoir inépuisable de richesses en lequel Du Bartas voit le reflet de l'univers dans son ensemble<sup>18</sup> et une source d'exemples pour la morale chrétienne. Cependant, s'il est possible, au « Cinquiesme Jour », de décrire les animaux marins, l'exploration de l'océan proprement dit reste une gageure et le poète préfère regagner prestement la rive familière. C'est qu'ici en effet l'évocation de l'eau semble se heurter au problème même du langage, car l'eau est significativement un élément au caractère presque exclusivement discursif puisqu'elle est « non diverse de flots, ains de noms et de cours » (III, 90) et que chaque rivière perd « et son flot et son nom dans un fleuve plus grand » (III, 136). Cette définition, cependant, s'applique essentiellement aux eaux douces, c'est-à-dire aux « bras » de la mer primordiale<sup>19</sup>. Quand elle revêt en effet la forme tranquille et familière de l'eau douce, il est aisé de canaliser l'eau par le discours : ruisselets et ruisseaux, rivières et fleuves, sources et fontaines, étangs, mares et marais sont autant de formes connues que le discours met en ordre et qui dessinent, à la surface du globe comme à celle du poème, l'armature rassurante d'une structure arborescente allant de la racine à son aboutissement :

Des fontaines se font les ruisseaux murmurans,  
 Des murmurans ruisseaux les ravageux torrens,  
 Des torrens ravageux les superbes rivieres,  
 Des rivieres se font les ondes marinieres. (III, 131-134)

En revanche, si l'océan apparaît comme un territoire étrange et étranger, sans forme spécifique, c'est parce qu'il ne s'inscrit ni entre deux formes, ni entre deux noms. Au-delà de lui-même, il n'y a

<sup>18</sup> « On voit comme plongé dans les eaux l'univers » (V, 34). L'idée selon laquelle la mer est non seulement une sorte de miroir de l'univers dans son entier mais comporte en outre des créatures mystérieuses sans équivalent dans le reste du monde est déjà présente dans l'antiquité. Elle a en particulier été transmise à la Renaissance par Plin (Histoire naturelle, IX, 2).

<sup>19</sup> Chaque « bras » n'étant « qu'un ruisselet au prix de la mer grande » (III, 85-86).

rien ; son nom ne permet même pas de faire la différence entre l'eau originelle et les formes qu'elle revêt<sup>20</sup>. Le poète conclut à l'impossibilité du discours poétique et scientifique :

[...] Mais voy comme la mer  
 Me jette en mille mers, ou je crain d'abïmer.  
 Voy comme son desbord me desborde en paroles.  
 Sus donc gagnons le port, et sur les rives moles  
 Des fleuves, des estangs, des lacs et des ruisseaux,  
 Contemplons les effets de leurs puissantes eaux. (III, 167-172)

Le texte bartasien ne témoigne donc pas ici de la seule complexité des visages de l'eau, inhérent au cosmos géocentrique chrétien, mais plus encore des liens analogiques entre son caractère insaisissable, parce que protéiforme, les ambiguïtés de la science et les possibilités comme les impasses du discours. Du Bartas, en effet, considère la poésie comme un « savoir qui ne sent rien de l'humanité » (*Uranie*, v. 21-22)<sup>21</sup>, une parole sacrée qui de ce fait est le meilleur moyen d'accéder aux réalités les plus secrètes : la science n'est rien sans la « fureur divine » que fait couler le Dieu créateur dans les veines du poète (à l'image d'ailleurs de l'eau qu'il « siringue » dans les veines de la terre). Systématisant la doctrine de la Pléiade, Du Bartas affirme que la poésie sans la science est une poésie renégate et la science sans la poésie, un savoir peu efficace. De cette doctrine, le traitement du thème de l'eau dans *La Sepmaine* est l'illustration directe : si les images aquatiques sont engendrées par un savoir bien maîtrisé, la poésie seule, par la puissance de la parole, peut dévoiler l'au-delà du sensible. Le thème aquatique peut ainsi se lire à la fois comme la mise en abyme de l'inconstance de la matière et de la variété du monde, comme l'image des impasses de la science (on ne peut nommer ce qu'on ne peut voir et ordonner) autant que comme celle des possibilités du vers. Protéiforme et incantatoire, en effet, le vers révèle la part mystérieuse inaccessible aux sens et à la raison en épousant le rythme même des choses ou en suggérant, par l'usage des tropes, ce qui n'est pas dicible dans le langage ordinaire<sup>22</sup>. Le recours aux éléments prochains, la terre et l'air, est ainsi un palliatif qui permet au langage poétique (et à lui seul) de traduire l'ambivalence profonde des données scientifiques, théologiques et symboliques liées à l'élément aqueux : ce qui importe ici n'est pas tant la classification disciplinaire que la subversion des frontières permise par les associations poétiques, mimétiques des contaminations élémentaires. Cependant, le discours poétique même ne parvient pas au bout de l'exploration, raison pour laquelle l'eau sert aussi, tout au long du texte, de métaphore aux mystères divins<sup>23</sup>. Si l'eau donc « favorise l'éclosion de la poésie

<sup>20</sup> C'est toute la difficulté de distinguer entre l'eau élémentaire et les formes de l'eau : les eaux originelles sont elles-mêmes appelées « mer Océane » et la terre leur doit ses « mers » géographiques (III, 97-98).

<sup>21</sup> Pour les développements théoriques de Du Bartas au sujet de son art, cf. le « Brief adverstissement » ajouté à la *Sepmaine* (reproduit par l'édition Bellenger) et surtout *L'Uranie*, in *La muse chrestienne*, texte antérieur à la *Sepmaine*, repris dans l'édition des *Œuvres* de 1583.

<sup>22</sup> On peut rapprocher cette analyse d'une remarque que fait James Dauphiné au sujet de l'utilisation d'une image aquatique pour rendre compte du mouvement historique de la *translatio studii* décrit par Du Bartas dans sa *Seconde Semaine* : il conclut en effet que « l'effort de l'imagination a abouti là à une réussite par l'établissement d'une concordance entre l'idée, son expression et l'eau, à la fois élément et support de la comparaison », *Guillaume de Saluste du Bartas, poète scientifique*, p. 66.

<sup>23</sup> Dieu « fait de l'Océan de ses douces largesses / Regorger, liberal, mille mers de richesse » (I, 55-56) aussi ne convient-il pas de « sonder le fond » « d'un si profond Neptune » (I, 76-77).

cosmologique »<sup>24</sup>, la poésie est, comme l'eau des origines, une matrice de formes et de significations diverses dont le but est la mise en scène de la variété, objet scientifique autant que littéraire. Instable et inépuisable, elle ne peut cependant offrir que le reflet révélé des choses et non la chose elle-même.

---

<sup>24</sup> James Dauphiné, *op. cit.*, p. 66.

« La main de Dieu et les lois de la physique : nature et providence dans la poésie bartasienne », dans M.L. Demonet (dir.), *Hasard et Providence*, « La renaissance en ligne », Centre d'Études Supérieures sur la Renaissance, Tours, 2006. <http://www.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence/>

## 6. La main de Dieu et les lois de la physique : nature et providence dans la poésie bartasienne.

*La Sepmaine*<sup>1</sup> de Du Bartas, chacun le sait, est un poème consacré à la description de la Création du monde, tout entier dévolu aux recensions des merveilles de l'univers et, à travers elles, à la louange du Dieu créateur. Dans le détail du « Second Jour », la présence apparemment incongrue d'un exposé de physique bien peu orthodoxe, au cours duquel est proclamée l'immortalité de la matière<sup>2</sup> et où les éléments sont présentés comme des puissances autonomes obéissant à leurs propres lois, a de ce fait été régulièrement soulignée. Contradiction réelle ou apparente<sup>3</sup> que corrigerait la réintroduction d'une perspective métaphysique au « Troisième Jour »<sup>4</sup>, « tentation de l'esprit »<sup>5</sup> rapidement maîtrisée ou « germes d'une pensée hétérodoxe au croisement du panthéisme et du matérialisme »<sup>6</sup>, ce « dérapage [...] surprenant »<sup>7</sup> est manifestement perçu comme un point de tension dans l'économie de l'œuvre. Or, si l'on ne peut contester le surgissement d'une forme de naturalisme dans le texte de *La Sepmaine*, il semble qu'il faille le lire non comme un problème mais au contraire comme la résolution d'un problème, dont le cœur se situe dans la conception bartasienne de la Providence et ses liens avec la possibilité d'une théologie naturelle.

Si Du Bartas en effet, semble emprunter ses mots à l'*Institution chrétienne* pour rappeler au « Septiesme Jour » que Dieu veille sur les fils d'Adam<sup>8</sup> et que sa loi régit la vie spirituelle, morale et

---

<sup>1</sup> Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Sepmaine ou creation du monde*, Paris, Michel Gadouilleau, 1578. Nous citons d'après l'édition d'Yvonne Bellenger : *La Sepmaine*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1992 (désormais : *Sepmaine*, suivi du jour et des numéros de vers).

<sup>2</sup> « Un corps naistre ne peut, qu'un autre corps ne meure / Mais la seule matière immortelle demeure », *Sepmaine*, II, 201-202. Sur ce sujet, cf. Michel Prieur, « La cire de *La Première Sepmaine*, un événement philosophique », in *Du Bartas poète encyclopédique du XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, La Manufacture, 1988.

<sup>3</sup> Cf. l'analyse qu'en fait Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1977, p. 346-347 et François Roudaut, « D'un désordre à l'autre », in *Les cahiers du centre Jacques de Laprade : Du Bartas*, I, Pau, 1993.

<sup>4</sup> « On le voit revenir, au troisième livre, à une profession de foi providentialiste. Si l'œuvre du second jour a permis, par la distinction des quatre éléments et la détermination de leurs combinaisons possibles, d'établir une physique, nous voyons Du Bartas, dans l'histoire du Troisième Jour, appuyer cette physique sur une métaphysique qui réintroduit le providentialisme et la présence de Dieu », C.G. Dubois, *La conception...*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>5</sup> Cf. Luzius Keller, *op. cit.*, p. 130-132.

<sup>6</sup> Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, Paris, Macula, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> « Le souci du grand Dieu par ses effets divers / De membre en membre court par tout cest Univers : / Mais d'un soin plus soigneux il couvre de ses ailes / La semence d'Adam, et sur tout les fidèles », *Sepmaine*, VII, 237-240.

politique<sup>9</sup>, *La Sepmaine* présente en général une Providence dont le champ d'exercice est limité au domaine des réalités sensibles (qui subissent à cette occasion un examen approfondi), conception dont rend compte l'image de la main à l'œuvre dans l'univers. Or cette restriction n'est pas *a priori* induite par le sujet du poème (comme on pourrait logiquement s'y attendre) mais par le point de vue du poète, qui considère Dieu, non au miroir du monde originel qu'il tente de décrire, mais à celui du monde contemporain<sup>10</sup>. Les tous premiers vers de *La Sepmaine*, en effet, opèrent un double déplacement. Au seuil d'un texte consacré à la Création, et qui se veut le début d'une vaste histoire universelle, ils n'inscrivent les rapports de Dieu et du monde ni dans le passé de l'acte créateur, ni dans le devenir historique voulu par sa Providence, mais définissent un Dieu immanent en prise directe avec la matière :

Toy qui guides le cours du ciel porte-flambeaux,  
Qui, vray Neptune, tiens le moite frein des eaux,  
Qui fais trembler la terre, et de qui la parole  
Serre et lasche la bride aux postillons d'Æole. (I, 1-4)

Ils placent ainsi la question de la Providence dans la perspective de la Création continuée et font du monde matériel le champ d'application privilégié de la toute-puissance divine, ouvrant le poème sur l'espace d'un monde sublunaire dont Dieu n'est pas simplement, comme il l'est pour le ciel, le « premier moteur » (VII, 456), mais où il est une présence contraignante, continue et directe. Ils affirment l'existence d'un travail divin conçu comme ce que l'on pourrait appeler un « interventionnisme » ordinaire, qui ne relève ni du miracle, le *fatum divinum*<sup>11</sup>, que Du Bartas maintient aux marges de son système physique, ni de l'enchaînement logique des causes naturelles, ce *fatum physicum*, explicitement récusé<sup>12</sup>, qu'il aurait pu pourtant parfaitement admettre dès lors que Dieu est dit « cause première » (IV, 475). Il se distingue donc sur ce point non seulement de la physique de Wittenberg<sup>13</sup> mais aussi et surtout des écrits de Calvin, car si sa conception de la présence divine semble directement inspirée de *l'Institution chrétienne*, le regard attentif et curieux qu'il pose sur la philosophie naturelle l'en éloigne au contraire.

Cette première définition de la Providence comme *ordo naturalis* n'est en outre pas simple affirmation de la présence de Dieu dans la Création continuée. L'immanence divine, dont le poète

<sup>9</sup> « Dieu est le president qui partout a justice / [...] Il est juge, enquesteur et tesmoin tout ensemble, / Il ne trouve secret ce qui secret nous semble », *Sepmaine*, VII, 167 et 171-172.

<sup>10</sup> L'image du miroir, en effet, assortie du refus réitéré par le poète d'entrer directement dans les mystères théologiques, implique que le monde tel qu'il est, et non tel qu'il a été créé, soit pour lui un guide fiable pour aborder les questions métaphysiques. Elle déplace vers le monde créé l'interrogation normalement portée sur l'acte de création.

<sup>11</sup> Les exemples de miracle sont rarement évoqués et toujours d'origine biblique ou mythologique, cf. *Sepmaine*, II, 779 sq.

<sup>12</sup> « Dieu n'est tel qu'un grand roy qui s'assied pour s'esbatre / Au plus eminent lieu d'un superbe theatre, / [...] / Qui content d'avoir fait rouer par sa parole, / Tant d'astres flamboyans sur l'un et l'autre pole, / Et comme en chasque corps du burin de son doyl / Gravé le texte saint d'une eternelle loy : / Tenant sa dextre au sein, abandonne leur bride, / Pour les laisser courir où ceste loy les guide », *Sepmaine*, VII, 117-126.

<sup>13</sup> Melanchthon, comme d'autres, admet l'existence d'un double *fatum*, le *fatum divinum* par lequel Dieu garde la possibilité d'intervenir dans la nature, qui se confond d'ailleurs avec la Providence, et le *fatum physicum*, qui est l'enchaînement nécessaire des causes naturelles dépendant des mouvements célestes : « Primum explicatio vocabuli necessaria est, quid manifestum est, alias aliter hanc vocem usurpari. Prima enarratio est : Fatum saepe significat decretum divinum, de re, quam gubernat voluntas Dei, ut proxima causa & non causae secundae. [...] Secunda enarratio est : Fatum significat seriem causarum naturalium, id est, copulationem stellarum cum temperamentis & inclinationibus. Id fatum vocat Ptolemaeus physicum », *Doctrinae physicae elementa, sive initia*, Lugduni, apud Ioan. Tornæsium, 1552, p. 199.

rend compte à travers la métaphore peu noble du « mastic »<sup>14</sup>, se singularise par la relation de nécessité dans laquelle elle se trouve vis-à-vis de la matière. En effet, les affirmations réitérées selon lesquelles le monde fréquemment « eust senti le trespas »<sup>15</sup> sans la présence d'un Dieu qui le « maintient » à bout de bras, et selon lesquelles « la querelle » des éléments « sans doute eust deffait la machine nouvelle » (II, 294)<sup>16</sup> dès l'instant de sa création, impliquent que Dieu ait soit créé une matière non viable, soit n'ait fait qu'en hériter, deux positions relativement difficiles à tenir pour un poète chrétien. Il ne s'agit pas là en effet d'une simple allégation rhétorique, qui viserait à légitimer l'existence de la Providence par l'argument facile du « discors » des éléments (comme c'est le cas dans le *De celo et mundo* pseudo-aristotélicien dont s'inspire la tradition chrétienne) car ce paradoxe tient, chez Du Bartas, à un autre des paramètres qu'il s'est fixés, lié au second sens que peut recevoir le mot « providence ». Comme le rappelle aussi le texte du « Premier Jour », en effet, la véritable question providentielle est celle des fins dernières :

L'immuable decret de la bouche divine,  
Qui causera sa fin, causa son origine. (I, 19-20)

Cette conception de la Providence comme *fatum* (« decret ») conditionne des déplacements significatifs indiquant que la dimension eschatologique du texte est la clef première de sa signification, seule manière de justifier le surgissement paradoxal de l'Apocalypse au seuil de la Création. La fin, on vient de l'entendre, est en effet énoncée avant le commencement, le futur avant le passé, énoncé que redouble ensuite la structure narrative et descriptive du texte, qui évoque l'Apocalypse au « Premier Jour » avant la mise en ordre de la matière au « Second Jour » et, seconde transgression spectaculaire de l'ordre vétérotestamentaire, les désordres de la physiologie humorale au « Second Jour » bien avant la création de l'homme au Sixième Jour. Du Bartas peignant la création se trouve donc confronté à une véritable gageure : décrire la construction du monde glorieux des origines en ménageant dans les lois physiques ainsi mises en place à la fois la possibilité scientifique de la fin et la nécessité du travail divin.

C'est à ce problème que tâche, semble-t-il, de répondre la physique du « Second Jour ». L'analyse de cette partie du texte, en effet, révèle que Du Bartas ne se contente pas d'y reproduire une matière scientifique toute prête, or on ne peut le taxer d'ignorance ou de maladresse sur le sujet. Un certain nombre d'allusions signalent clairement qu'il a des notions précises de philosophie naturelle et peut-être une connaissance directe des textes d'Aristote<sup>17</sup>. Les vers 51-54, par exemple, font allusion à la difficile question du devenir de la forme substantielle des éléments dans les mixtes :

---

<sup>14</sup> Cf. note 16.

<sup>15</sup> Les vers du « Septiesme Jour » : « Hé Dieu, combien de fois ceste belle machine / Par sa propre grandeur eust causé sa ruine ? Combien de fois ce Tout eust senti le trespas, / S'il n'eust eu du grand Dieu pour arcs-boutant les bras ? » (139-142) font écho à ceux du Second Jour, où l'on voit Dieu placer l'eau et l'air entre le feu et la terre. Ainsi « Tous deux unissant leur amour départi / Peurent facilement apointer la querelle / Qui sans doute eust deffait la machine nouvelle » (292-294).

<sup>16</sup> Cf. également « Tout estoit en brouillis, et ce Tas mutiné / Se fust seditieux, soy-mesme ruiné / Tout soudain qu'il nasquist, si la vertu divine / Esparse dans le corps de toute la machine / N'eut servi de mastic, pour ensemble coller / Le vagueux Océan, le ciel, la terre et l'air », *Sepmaine*, I, 281-286. .

<sup>17</sup> On peut en effet penser, comme l'affirme M. Prieur (« La cire... », *op. cit.*), qu'il a lu d'assez près le *Traité de la génération et de la corruption* d'Aristote ; il en va probablement de même pour les *Météorologiques*.

Soit que leurs qualitez desployent leurs efforts  
 Dans chasque portion de chasque meslé corps :  
 Soit que de toutes pars, confondant leurs substances,  
 Ils facent un seul corps de deux-fois deux essences.

Plus loin, l'utilisation du verbe « symboliser » pour désigner le partage, par deux éléments, d'une qualité commune (II, 242), le recours au terme technique d'*antipéristase* dans le cadre de son exposé météorologique et le fait qu'il ne mette pas sur le même plan, comme le font pourtant tant de ses contemporains, le statut et le rôle des qualités premières dites altératrices ou tangibles (le chaud, le froid, le sec et l'humide) avec ceux des qualités motrices que sont le lourd et le léger, sont autant d'indices de sa réelle culture néo-aristotélicienne.

Du Bartas, cependant, c'est là un point capital, est loin de respecter les principes des traités de philosophie naturelle qu'il a pu consulter et fait subir à la théorie qu'il utilise des déplacements significatifs. Tout tient en un tour de passe-passe qui consiste, contre l'ordre traditionnel qui va du *Traité du ciel* vers les *Météorologiques* en passant par le *Traité de la génération et de la corruption*, à commencer son exposé par la description des mixtes. Ce procédé lui permet de projeter au premier plan de la Création, et surtout à sa source, un modèle biologique bien plus que physique. Le chaos, en effet :

Etoit le corps fecond d'où la celeste essence  
 Et les quatre elemens devoient prendre naissance.  
 Or ces quatre elemens, ces quatre fils jumeaux,  
 Ne sont points composez, ains d'iceux toute chose  
 Qui tombe sous nos sens, plus ou moins se compose. (II, 45-50)

Les éléments ne sont pas d'abord décrits en tant que corps cosmologiques structurant le monde sublunaire mais comme source du vivant. L'acte même de création, par lequel Dieu couve l'abyme comme une poule son œuf<sup>18</sup>, transfère vers les éléments le germe de la vie matérielle : inaugurant un infini processus d'auto-engendrement, « Fils et Peres d'eux mesme » (II, 231), ils « prennent naissance » du Chaos.

Ce premier déplacement est cause d'un second, qui consiste en une sorte de rupture de plan entre génération et corruption. La génération, en effet, est renvoyée du côté du Divin, tandis que les éléments sont presque exclusivement perçus comme puissance d'altération et de séparation, car, pour illustrer les principes de la formation des mixtes, Du Bartas convoque l'exemple de la physiologie humorale<sup>19</sup>, qui lui permet de faire du corps mixte le symbole de la corruption plutôt que celui de la génération. Le corps humain, archétype du vivant, lui sert en effet à illustrer deux principes liés : l'un est que les éléments sont le moteur d'un changement continu (« Rien de rien ne se fait : rien en rien ne s'escoule / Ains ce qui naist ou meurt ne change que de moule » II, 153-

<sup>18</sup> « Ou bien comme l'oiseau qui tasche rendre vifs / Et ses œufs naturels et ses œufs adoptifs / Se tient couché sur eux, et d'une chaleur vive / Fait qu'un rond jaune-blanc en un poulet s'avive : / D'une mesme façon l'Esprit de l'Eternel / Sembloit couvrir ce gouffre... », *Sepmaine*, I, 296-302.

<sup>19</sup> C'est ce qui justifie le surgissement du corps humain au « Second Jour ».

154) qui se singularise en ce qu'il ne produit pas seulement un changement de forme mais aussi un changement d'être ; l'autre est qu'ils tendent à la séparation définitive par une sorte de lente consommation, que signale la comparaison entre le corps et le tison brûlant. Cette comparaison n'est pas originale en soi : elle sert régulièrement à « prouver » par l'expérience que les quatre éléments sont bien présents dans les mixtes. Mais elle est ici reprise pour expliquer ensuite la déperdition du corps humain, « semblable au clerc flambeau, qui peu à peu se mine/ Qui se paist de sa perte, et vit de sa ruine » (II, 125-126). De preuve de la génération, le motif du tison devient emblème de la corruption fatale. Ce faisant, le poète introduit un changement d'importance dans la conception aristotélicienne de la matière élémentaire en faisant entrer les qualités dans un système de concurrence, cause de conflit<sup>20</sup>. Ce qui fait la compatibilité des choses dans le système d'Aristote et dans les commentaires de la plupart des contemporains du poète - le principe des contraires est source d'équilibre - et ici la cause de leur incompatibilité. L'idée selon laquelle l'une des qualités du couple domine l'autre est en outre accentuée par le recours aux métaphores politiques utilisées par le poète, selon lesquelles « l'une absolument règne sur sa compagne et l'autre est hommagée » (II, 232-233). Cette image renvoie elle-même à celle de la tyrannie, qui structure l'exposé bartasien sur les dérèglements humoraux.

Le poète « coince » donc le vivant entre les forces contraires du hasard et de la nécessité. Nécessité parce que la reconnaissance du système des qualités revient de fait à admettre une forme de *fatum physicum* dont l'origine est dans la nature même de la matière :

Non que chasque Element en main porte tout-jour  
D'un mesme corps le sceptre : ains regnant à son tour,  
Il fait quel le sujet dessous sa loy se renge,  
Et que changeant de Roy, de naturel il change. (II, 75-88)

Hasard, parce que les éléments, qui dans le Chaos se choquent « à l'aventure » pour « tâcher faire mourir la naissante nature » (I, 287-288), n'obéissent, dans le monde créé, qu'à leur propre fantaisie et peuvent se faire indifféremment, nous l'évoquions à l'instant, roi ou tyran :

[...] Tant que l'un element  
Sur ses trois compagnons regne modestement,  
Qu'une proportion conjoint, bien qu'inégales,  
Les princesses humeurs et les humeurs vassales,  
Le corps demeure en estre, et les insignes traits  
De sa forme il retient dessus le front pourtraits.  
Mais si tel que ce Roy qui barbare, desire  
Que tous les citoyens de son puissant empire,  
Ne portent qu'un seul col, pour priver, inhumain,  
De vie en un seul coup tout le peuple Romain,  
De tous ses compagnons il cherche la ruine  
Peu à peu la maison où tyran il domine  
Ruineuse se perd : et dedans et dehors

---

<sup>20</sup> « Mais craignant que le feu, qui ses freres enserre, / Pour estre trop voisin ne cendroye la terre / [...] / Car si Neptun se fut aupres du feu logé / Soudain, soudain le feu se cuidant outragé.... », *Sepmaine*, II, 285-286 et 299-300.

Aux yeux plus clair-voyans semble changer de corps. (II, 99 - 112)

Ce choix initial d'une nature en guerre appelle, comme une réponse, un troisième déplacement majeur, qui consiste à placer le rôle cosmologique des qualités motrices (le lourd et le léger, dont le poète ne dit absolument rien durant le début de son exposé) dans la dépendance logique des qualités altératrices, ainsi que dans la main de Dieu. C'est en effet :

[...] Puis que le nœu du sacré mariage  
 Qui joint les éléments, enfante d'aage en aage  
 Les fils de l'univers, et puis qu'ils font mourir  
 D'un divorce cruel tout ce qu'on voit perir (II, 245-248)  
 [...]  
 Ce n'est point sans raison, qu'avec telle industrie  
 L'Eternel partagea leur commune patrie,  
 Assignant à chacun un siège limité  
 Propre à leur quantité, propre à leur qualité. (II, 261-264)

Si les qualités altératrices sont évoquées en premier parce que consubstantielles aux éléments, ce qui fait de ceux-ci, dans la logique du poète, une inéluctable force de dispersion, les qualités motrices leur sont ensuite imposées par Dieu, à la fois pour structurer le cosmos et pour « entretenir la nature en nature » (II, 297). Or, en ordonnant le monde, Dieu tient compte des lois de l'inconstance et utilise les éléments pour ce qu'ils sont (c'est par exemple parce qu'il connaît la « nature inconstante et mutine » (III, 54) de l'eau qu'il choisit la place à lui assigner) ; il prend aussi en compte les impératifs scientifiques abondamment développés par les contemporains du poète (conformément au schéma des *Météorologiques*, la terre et les eaux sont « entrelacées » car le « sec element » ne se peut « maintenir sans breuvage / ni l'autre sans appui » (III, 349-350), allusion directe au fait que l'humide et le sec servent l'un à l'autre de limite et de « glu »<sup>21</sup>). Du Bartas, ainsi, a beau affirmer que le Dieu architecte a créé son matériau au lieu de le trouver tout fait, il n'en reste pas moins que *La Sepmaine* postule un partage entre physiologie et anatomie, l'architecture du vivant se présentant comme la réponse de la Providence au hasard inhérent au monde biologique, la structure élémentaire du monde contenant les désordres de la chimie élémentaire, comme l'anatomie du corps humain vient réguler les désordres de sa physiologie.

Cette inversion de la logique scientifique peut s'expliquer par le fait que l'accomplissement du projet providentiel premier (l'Apocalypse) ne saurait avoir de sens sans l'inscription du monde dans la durée : le travail quotidien de Dieu s'avère donc nécessaire pour suspendre les mouvements de la matière créée. Autrement dit, la Providence œuvre au quotidien pour contrecarrer les lois qu'elle a elle-même mises en place en vue de la fin, d'où le fait que le *fatum* attaché à la matière sensible ne soit pas reconnu comme signe du travail divin, qui n'a de cesse de le corriger. C'est l'exact ressort qu'utilise Michel Quillian lorsque, continuateur autoproclamé de Du Bartas, il achève son œuvre en

---

<sup>21</sup> « Puisque l'humide est aisément délimitable, et le sec, au contraire, malaisément délimitable, leur relation mutuelle est semblable à celle d'un mets avec ses condiments. L'humide, en effet, est pour le sec, la cause de sa délimitation, et chacun d'eux est à l'autre un sorte de glu », Aristote, *Météorologiques*, IV, 4.

rédigeant la *Dernière Semaine*<sup>22</sup> : l'Apocalypse y est présentée comme le simple accomplissement logique des lois de Nature, autorisé par le retrait progressif de la présence divine. L'importance de ce choix, que Quillian rendra explicite, est signalée par la *Seconde Semaine*, dans laquelle l'état édénique est caractérisé par la neutralisation complète des lois de la physique<sup>23</sup>. L'entrée dans l'histoire est donc manifestée par la « mise en mouvement » du système élémentaire, que le Créateur maintenait suspendu au-dessus du jardin d'Éden. C'est au sens littéral qu'il faut donc entendre la « métaphore » initiale du poème : le Dieu bartasien « tient » les éléments et, leur lâchant ou serrant la bride, les laisse donner plus ou moins libre cours à leur « naturel ».

Les transformations que fait subir le poète à la fois au contenu et à la forme de la physique qualitative de son temps signalent donc que plutôt que de constituer un écart, l'exposé du « Second Jour » participe d'un choix intellectuel plus large selon lequel Du Bartas semble vouloir articuler de manière logique conception de la Providence et structure du monde matériel, et faire de la notion de Providence un élément constitutif de sa philosophie naturelle, fondant ainsi apparemment sans hésitations la possibilité d'une théologie naturelle. Sa « relecture » de la science d'Aristote permet en effet que la Providence vienne non seulement s'emboîter parfaitement dans la matière dévolue à son exercice, mais encore que les deux composantes du projet providentiel s'articulent parfaitement l'une sur l'autre. Mais peut-on pour autant interpréter ce choix dans le double cadre des réflexions sur la science et sur la Providence ?

Il est évident, en effet, que Du Bartas, malgré la perspective littéraire de son œuvre, ne se contente pas d'exploiter la valeur topique du système élémentaire. Or non seulement les questions que soulève la physique élémentaire sont loin d'être tranchées, mais encore les développements sur les éléments révèlent-ils, pour la plupart, la possibilité d'une nature strictement régie par ses lois internes et dont la composante biologique est régulièrement mise en avant<sup>24</sup>. Répétant le geste qu'en son temps avait fait Basile de Césarée pour acclimater la science grecque à la lecture hexamérale du monde, Du Bartas se garde bien d'inscrire la physique vététotestamentaire dans un cadre qui contrediraient les principes de la science contemporaine, ce qui marque en retour la Providence du sceau de la science. Là cependant n'est peut-être pas l'essentiel. Du Bartas, en effet, pratique une double forme d'autocensure : une autocensure théologique<sup>25</sup>, d'abord, par laquelle il s'interdit toute exploration des mystères théologiques et qui, couplée au refus de la lecture allégorique, ne laisse donc comme possibilité de parvenir à la connaissance de Dieu que l'aspect le plus strictement matériel de l'univers (d'où la nécessité d'explorer de manière détaillée les ressources de la philosophie naturelle) ; une autocensure scientifique, ensuite, qui découle également de son interprétation littérale de la notion de monde-miroir. Dans la perspective eschatologique, en effet, Dieu a commencé à se retirer du monde (ce qu'illustre le thème, ici allusif, du vieillissement du cosmos<sup>26</sup>), laissant au hasard élémentaire une place croissante, qui remet

<sup>22</sup> Michel Quillian, *La dernière Semaine ou Consommation du monde*, Paris, F. Huby, 1596.

<sup>23</sup> Il n'y a dans l'Éden ni alternance des saisons, ni phénomènes météorologiques et « tout ainsi que l'air de ce plaisant repaire / D'épidémiques maux preservoit nostre pere / Ce fruit eust maintenu a jamais dans son cors / Des contraires humeurs les plus parfaits accors », « Eden », *Seconde Semaine*, Paris, L'Huillier, 1584.

<sup>24</sup> Voir sur ce point l'ouvrage de synthèse à destination du « grand public » que rédige, dès la première moitié du siècle, le cardinal Gasparo Contarini.

<sup>25</sup> Voir Jan Miernowski, *Dialectique et connaissance dans La Semaine de Du Bartas*, Genève, Droz, 1992 ; chap. X, 1.

<sup>26</sup> « Ce tout n'est immortel, puis que par maint effort / Ses membres vont sentant la rigueur de la mort », *Semaine*, I, 341-342.

profondément en question la possibilité d'une théologie naturelle. Le recours aux hypothèses multiples structure ainsi bon nombre des exposés scientifiques du poème, ce qui donne à ces derniers deux caractéristiques majeures.

La première est que le poète y parcourt souvent le champ des possibles sans pouvoir arrêter une décision, la seconde est que la science du poète, hormis dans le moment très ferme des exposés du « Second Jour », est régulièrement frappée d'incertitude et marquée au coin de la contradiction. Le premier aspect est particulièrement manifeste dès que les questions de physique touchent à la théologie, mais pas uniquement<sup>27</sup>. Suivant cette première perspective, il arrive parfois que l'explication « providentielle » ne soit examinée que comme une explication parmi d'autres possibles. Le second aspect est quant à lui particulièrement net s'agissant de l'existence de l'éther : le « Premier Jour » la récuse explicitement<sup>28</sup> quand toute la suite du poème l'affirme<sup>29</sup>. Enfin, les structures les plus solides de la science élémentaire semblent parfois se dérober : c'est ainsi du moins que l'on peut interpréter la surprenante « erreur » du « Second Jour », lorsque Du Bartas, rappelant les analogies scientifiques et topiques qui unissent les saisons, les humeurs, les éléments et les âges de la vie, intervertit certains éléments de l'ensemble<sup>30</sup>, faussant ainsi tout le système de correspondances sur lequel on se fonde habituellement. Et le poète d'avouer :

Je ressemble incertain à la feuille inconstante  
 Qui sur le faist aigu d'un haut clocher s'esvente :  
 Qui n'est point à soy mesme, ains change aussi souvent  
 De place et de seigneur, que l'air change de vent. (II, 889-892)

L'on peut ainsi se demander si le recours aux hypothèses multiples veut dire qu'aucune explication n'est meilleure qu'une autre ou met en scène la difficulté qu'éprouve le croyant à démentir sa raison pour ne pas démentir l'esprit saint<sup>31</sup>. Car si la science est en partie ce qui permet d'accéder à la connaissance de Dieu, c'est aussi ce par quoi le hasard fait retour dans le monde. Le doute porté sur la valeur des explications scientifiques est aussi un doute plus profond porté sur la possibilité même de l'explication providentielle. Deux faits en sont ici significatifs, l'aveu explicite du poète (même s'il est nuancé), d'une part :

---

<sup>27</sup> Ainsi de la création de la lumière (Dieu peut avoir fait sortir le feu de l'abyme avant même de « débrouiller » le chaos, ou tendu « une nue luisante » autour du monde le temps de créer les luminaires célestes, ou fait le soleil, mais non sous sa forme sensible, ou créé un astre temporaire, I, 459-478), de l'existence des eaux supra-célestes (les eaux supracélestes ne sont peut-être pas de la même nature que les eaux terrestre, ou sont en fait des vapeurs, ou sont de vraies eaux, mais soutenues par un ciel cristallin, II, 1029-1038), des marées (guidées par la main même de Dieu, ou provoquées par des heurts entre les différents océans, ou dues à la lune) ou de celle de la nature des cieus. Le poète, promeneur incertain, arpente tour à tour les allées du Lycée et celles de l'Académie : « Par le docte Lycee ores je me promene / Ore l'Academie en ses ombres me mene », II, 893-894).

<sup>28</sup> « Composez hardiment, ô sages Grecs, les cieus / D'un cinquieme element [...] / Le faible étayement de si vaine doctrine / Pourtant ne sauvera ce grand Tout de sa ruine », I, 345-352.

<sup>29</sup> De-ci, de-là, on rencontre en effet des allusions claires à la nature immortelle et séparée des cieus : le feu « élément qui seconde en vitesse et clarté les beaux planchers du monde », le feu « embrasse dessous les bras du ciel le rond de ceste masse », II, 863, dans le même passage : « le ciel sans fin rouant », 875, et surtout hymne du ciel : « franc de mort », II, 985. IV, 448 : « le ciel tousjours rouant ». Cf. aussi II, 1006 : « la voute ætheree ».

<sup>30</sup> Il assimile, contre toute la tradition analogique, l'enfance à l'été et non au printemps.

<sup>31</sup> A propos des eaux supra-célestes : « J'aime mieux ma raison desmentir mille fois / Qu'un seul coup desmentir du saint Esprit la voix » (*Sepmaine*, II, 1027-1028) ; pourtant, quelques vers plus haut, Du Bartas reproche à ceux qui ne reconnaissent pas l'existence du feu élémentaire de donner « plus de creance / Aux yeux qu'à la raison » (II, 853-854).

Quant à moy, je sçay bien qu'un homme docte peut  
 Rendre quelques raisons de tout ce qui se meut  
 Dessous le ciel cambré : mais non, non si solide  
 Qu'elle laisse un esprit de tout scrupule vuide.

Sa fausse réfutation du système copernicien de l'autre :

Armé de ces raisons je combatrois en vain  
 Les subtiles raisons de ce docte Germain [...] :  
 Et pource qu'à ce coup le temps et la matiere  
 Ne me permettent point de me donner carriere  
 En un stade si long : je pren pour fondement  
 De mes futurs discours l'ætheré mouvement. (IV, 155-156 et 161-164)

Comment affirmer plus nettement en effet que le choix d'une hypothèse scientifique est un choix aléatoire qui ne relève plus que d'un *credo* individuel ?

De ce fait, l'utilisation diversifiée des systèmes scientifiques conduit à un ultime constat qui est que la Providence est une affaire de foi. L'affirmation liminaire selon laquelle le livre de nature ne peut être correctement lu que par celui qui « la foi reçoit pour ses lunettes » (et non l'Écriture comme le dit Calvin) ne signale pas simplement que la « lecture » du monde seule ne suffit pas ; elle affirme que la science est une aventure nécessaire et personnelle du croyant à l'aune de laquelle s'éprouve la force de la conviction :

Je tiens que le grand Dieu, comme cause premiere  
 Donne aux celestes corps force, course, lumiere [...]  
 Mais qu'il faut cependant qu'à part chacun s'efforce  
 De conoistre du Ciel et la route et la force. (IV, 475-480)

L'examen de la question des météores est exemplaire de cette tension : Du Bartas s'y livre à un exposé pertinent des connaissances météorologiques de son temps, n'hésitant pas à avoir recours (il le souligne d'ailleurs) au vocabulaire technique. La signification possible des météores comme signe n'est évoquée que deux fois : une première fois (v. 457-464) entre deux séries d'exposés scientifiques très détaillés directement inspirés des *Météorologiques*, si bien que le rappel de la Providence est à ce moment-là invalidé par l'enchaînement logique autant que par la masse de la matière scientifique (qui occupe les vers 389 à 738) ; une seconde fois après l'exposé météorologique, mais alors l'énonciation se fait strictement personnelle : « Je cuyde ouyr la voix... », « j' imagine... », « je voy... », « je pense que... », « à mon avis... », « je m'esmeus ». L'examen de détail montre que ce n'est en réalité pas devant les météores mais devant les miracles que la raison vacille (II, 771) lorsque « Dieu, le grand Dieu du Ciel s'escaye quelques fois / À rompre haut et bas de Nature les loix ». Seuls les miracles « nous monstrent que le sort ne peut rien en Nature » (II, 794). Ici cependant, le témoignage direct du poète s'efface et la foi seule prend le relais ; c'est la foi dans le miracle rapporté (et non directement observé) qui conduit le poète à lire les météores comme un signe divin, alors même qu'il commence par en donner une explication physique complète et parfaitement cohérente. Ce passage révèle donc que la certitude de la Providence ne va pas de soi et relève d'un choix, ou plutôt d'un vœu, dont la réalisation n'est rien moins que certaine.

On s'aperçoit ainsi que les appels à la providence sont en doublet, tout au long du texte, avec les invocations personnelles du poète à son Dieu et interviennent quasi systématiquement à la suite des exposés touchant aux questions de fond de la philosophie naturelle. Le réaménagement de la physique du « Second Jour » ne signalent donc pas seulement la volonté de concilier le plus logiquement possible lois de la nature et Providence (ce par quoi Du Bartas s'inscrit dans la pensée de son temps) mais aussi, par son originalité même, que l'exploration du monde est un hasard où il n'est de salut qu'individuel, la confiance en la Providence palliant peut-être l'angoisse de l'élection. Hypothèses et contradictions scientifiques traduisent donc aussi l'incertitude du salut, inscrite dans l'ordonnement initial du monde et dans le double *fatum* qui le gouverne. Car derrière la louange de l'univers créée, c'est une lecture « noire » que du système des qualités d'Aristote qui domine, qualités dont l'exercice conflictuel est devenu le signe du retrait divin.

« Entre savoirs et imagination : esthétique et symbolique du jardin dans les représentations édéniques de Du Bartas », *Eidolon* n°74, *Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2007, p. 73-83.

## **7. Entre savoirs et imagination : esthétique et symbolique du jardin dans les représentations édéniques de Du Bartas.**

Les jardins renaissants, en particulier les jardins italiens, obéissent à une conceptualisation complexe et à certains égards contradictoire. Si c'est une évidence de dire qu'un jardin est un espace où se rencontrent la préoccupation architecturale et l'idée qu'une époque se fait de la nature, il convient cependant de rappeler que ces deux dimensions prennent à la Renaissance un caractère particulièrement aigu. L'architecture est, on le sait, en pleine mutation et le souci de la représentation commence à marquer fortement le jardin de son empreinte : André Chastel a montré comment ce qu'il nomme « l'ordonnance puissante » et « l'organisation des éléments bien choisis » propres à la construction du palais gagnent le jardin<sup>1</sup>. Ce dernier est ainsi souvent caractérisé, surtout aux abords immédiats de l'habitation, par des parterres aux motifs et aux effets de lignes strictement géométriques, les « carreaux », dont les perspectives savantes prolongent celles des bâtiments et des colonnades et portent la marque du prince. Pour autant, la symbolique médiévale de l'*hortus conclusus* n'a pas disparu : elle est amplifiée et déplacée par la Renaissance. L'idée d'une « nature exquise, purifiée, [...] vouée aux joies ineffables de l'âme » prend une coloration plus païenne et se généralise à la nature entière<sup>2</sup>. Elle constitue un second aspect déterminant de l'esthétique horticole, liée à un imaginaire tout autre que celui du pouvoir : les références à l'Éden sont ainsi des passages obligés du discours sur le jardin, dont le caractère proprement paradisiaque doit être ressenti. Que l'on pense à Érasme disant : « il me semble voir ce paradis confié par Dieu à Adam pour qu'il en fût le gardien et le jardinier »<sup>3</sup>. Selon cette deuxième approche, le jardin n'est plus seulement l'empreinte mathématique dont l'art et l'ordre marquent la nature, mais aussi l'expression de la plénitude enclose dans la nature parfaite du Troisième Jour.

Enfin, le jardin de la renaissance est aussi un jardin savant, et cela de deux manières. Il se présente souvent comme un monde en miniature et tel le bijou de ce nom, répétant à son tour la théorie du microcosme et du macrocosme, a pour ambition d'offrir une saisie de l'univers entier, magnifié et enfermé dans l'espace clos de ses quatre murs. Il peut donc être interprété comme un double lieu d'exposition et d'interrogation. En cela il s'apparente aussi nettement aux cabinets de curiosités, offrant des espaces séparés et spécialisés qui recensent et ordonnent des collections. On y révèle les « trésors » que la nature tient habituellement dissimulés, enfermés dans ses entrailles, d'où l'usage des pierres précieuses, des émaux, des fossiles ou des pierres ponce, d'où aussi la

---

<sup>1</sup> A. Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1989, p. 121.

<sup>2</sup> Cf. Chastel, *ibid.*

<sup>3</sup> Cité par A. Chastel, *ibid.*, p. 122.

présence obligée des grottes<sup>4</sup>, de tous lieux souterrains que le jardin exhibe quand la nature les cache. Cette dimension savante se manifeste également par ce que l'on pourrait appeler sont « épaisseur » historique. Le jardin renaissant peut en effet vouloir, comme les poèmes de la même époque, rendre compte des mouvements et des changements à l'œuvre dans la nature : plusieurs jardins italiens jouent de la mise en scène des énergies primordiales dans des tentatives pour représenter le chaos initial, la matière et les corps en voie de formation, le travail du temps et la transgression des règnes<sup>5</sup>. La nature domptée et contrainte du jardin se fait ainsi expression paradoxale de la *natura naturans*, exaltation d'une nature perçue comme une énergie primitive impossible à canaliser, qui se confond d'ailleurs parfois peu ou prou avec la puissance créatrice de Dieu. C'est ici une nature que l'on tente de saisir « en deçà » de son état visible : créatures s'extrayant de la pierre, statuaire mythologique, ruines antiques et fontaines pétrifiantes se mêlent pour figurer le paysage chaotique d'un univers convulsé à l'instant de sa naissance ou marqué par la décomposition<sup>6</sup>.

Le jardin est ainsi progressivement devenu, à la Renaissance, un espace en tension entre le caractère édénique de l'enclos bienheureux des origines et celui, inquiétant, de la nature en mouvement. Il fait se rencontrer l'organisation rationnelle de la nature, fruit de la pensée humaine, et l'illusion d'une nature sauvage ; il est naissance et déperdition des choses.

Ainsi résumée, l'esthétique programmatique du jardin renaissant présente donc une parenté certaine, que l'on peut même qualifier d'analogie, avec un autre art particulièrement en vogue en cette fin de XVI<sup>e</sup> siècle, celui de la poésie « scientifique » ou « philosophique », qui trouve elle-même l'une de ses expressions majeures dans les deux *Sepmaines* de Guillaume du Bartas. L'on peut aller plus loin et affirmer que le jardin italien (que Du Bartas, d'ailleurs, ne manque pas de convoquer quand il lui faut décrire l'Éden) incarne d'une certaine façon la tension même qui traverse l'œuvre bartasienne : celle du rapport entre la science du monde et la fascination pour une nature créatrice, entre description de l'univers créé et restitution d'une histoire. De fait, les représentations mentales qui président à l'art des jardins semblent en grande partie identiques à celles qui donnent naissance à la poésie bartasienne : même volonté d'enclore le monde en miniature dans l'espace travaillé de l'artifice humain, même tentative de restitution des formes primitives et des énergies primordiales, même volonté de transformer la « promenade » dans l'espace du texte en un parcours au sein d'un savoir hiérarchisé et minutieusement agencé, même prise en compte, enfin, de la dimension historique. On peut ainsi s'apercevoir que la construction du jardin et celle du texte encyclopédique correspondent toutes deux à cette tentative de faire surgir un au-delà de la nature, une nature primitive, à la fois agissante et signifiante, mais une nature parallèlement ordonnée et classée. Avant même de parler de la représentation du jardin que peut offrir le texte poétique, il apparaît que l'on est ici au-delà de la seule mise en scène d'un *topos* puisque penser la nature et construire un jardin semblent se confondre en un même geste. Autrement dit, l'esthétique des jardins, traduction sensible de l'idée de nature, guide aussi la démarche scientifique du poète encyclopédique.

---

<sup>4</sup> Sur ce sujet, cf. Ph. Morel,

<sup>5</sup> M. Jeanneret, *Perpetuum mobile*, Paris, Macula, p. 139.

<sup>6</sup> Sur ce sujet, voir de manière plus générale les analyses de M. Jeanneret, *ibid.*, p. 139-153.

Obéissant aux mêmes motifs, elles obéissent en effet aux mêmes lois : collection, disposition, exhibition. Le poète, dans son *Brief advertisement* feint d'ailleurs de s'étonner en réponse aux critiques suscitées par son texte : « qui trouvera estrange si j'ay rendu le paysage de ce tableau aussi divers que la nature mesme ? ». Il s'agit bien là non de restituer le paysage spontané aperçu au détour d'un chemin mais de le choisir et de le composer pour révéler une nature transparente. Ainsi la nature dépeinte par Du Bartas est-elle à l'image exacte de celle des jardins de ses contemporains, une recension savante et merveilleuse, un concentré de productions étonnantes soigneusement choisies :

Il me plaist seulement que pour ce coup mon livre  
S'orne de vermeillon, de mercure et de cuivre,  
D'arsenic, d'or, de plomb, d'antimoine, d'airain,  
D'argent, de verd-de-terre, et de fer, et d'estain.  
Il me plaist d'enchasser dans l'or de mon ouvrage,  
Un chrystal qui rapporte au vif chasque vissage,  
L'agate à mille noms, l'amethyste pourpré,  
Le riche diamant, l'opale bigarré,  
La cassidoine encore de beaux cerceaux couverte,  
L'imprimante sardoine et l'esmeraude verte,  
Le topaze peu-dur, le carboule enflammé. (III, 753-763).

On y trouve étalées les mêmes richesses qu'à Boboli ou à Bormazo, avec un intérêt marqué pour tout ce qui touche aux merveilles de la pierre et surtout de l'eau : « mille vives fontaines » (III, 130) surgissent dans la nature bartasienne, dont la fontaine d'Amon, qui devient froide sous le soleil et bouillonne la nuit (III, 223-226), les fameuses fontaines pétrifiantes, qui « fueille, escorce, et bois en rochers convertissent » (III, 231) ou celles qui éteignent puis rallument les torches (III, 252)<sup>7</sup>. La nature bartasienne est donc nourrie par un « intertexte » complexe : puisant aux sources antiques, c'est aussi, à l'heure de décrire le jardin d'Éden, le modèle des jardins de Tivoli qu'évoque le poète, particulièrement célèbres pour leurs « canaux obliques » et leurs eaux « bou-bouillonnantes » (« Eden », v. 501-502). Simon Goulart, pasteur protestant commentateur de *La Sepmaine*, dit d'ailleurs son étonnement devant cette recension si peu scientifique, rappelant que ce que « Pline, Solin, Vitruve et autres ont escrit de ces œuvres esmerveillables n'a aucun fondement en Nature »<sup>8</sup>. L'esthétique bartasienne de la création est donc, au-delà de la volonté scientifique, parallèle à celle des créateurs de jardins : l'une et l'autre font surgir la merveille supposée « naturelle » et activent le caractère miraculeux de la nature et incarnent ainsi dans le jardin toute une tradition littéraire. Il n'est pas étonnant de ce fait, que, transformant cette relation analogique en mise en abyme, le poète ouvre l'espace de son texte à des utilisations plus nettes encore de l'imaginaire des jardins.

Du Bartas en effet, ne se contente pas, dans l'une et l'autre *Sepmaines*, de rendre compte de la nature. Il doit aussi en restituer deux dimensions, ou deux aspects, bien particuliers : sa perfection supposée lors de sa création par Dieu et l'image du paradis terrestre. Le projet bartasien a en effet

<sup>7</sup> Voir aussi l'énumération « représentative » qui court des vers 259 à 346.

<sup>8</sup> Cité Y. Bellenger dans son édition de la *Sepmaine*, p. 108.

ceci d'original qu'il accole à un premier volet pictural, la description amplifiée de la création du monde telle qu'elle est rapportée par les premiers versets de la Genèse, un volet narratif, celui de l'histoire humaine. Or l'historicisation du temps, on le sait, prend naissance dans cet événement fondateur que constitue l'expulsion du couple adamique hors du jardin d'Éden : c'est donc logiquement un chant intitulé « Eden » qui ouvre la *Seconde semaine* et qui instaure une rupture entre un avant et un après, « avant » dont la peinture mobilise toute l'attention du poète. La complexité du projet (construire un texte poétique qui parvienne à conjoindre récit hexaméral, dimension encyclopédique et histoire du genre humain) fait en effet de la question de la représentation de la nature avant la faute l'un des éléments centraux de l'ensemble formé par *La Sepmaine* et le début de la *Seconde semaine*. Elle s'avère particulièrement épineuse : comment dépeindre en effet la nature des origines, qui précède la venue de l'homme et ne peut donc être restituée, sinon par le travail d'une imagination elle-même marquée par l'idée de nature propre à son époque ? Comment par ailleurs, inclure au sein de la perfection initiale la nécessaire recension de la nature connue exigée par la visée encyclopédique ? Comment, enfin, évoquer le paradis terrestre en le distinguant de l'objet de la première *Sepmaine*, la nature créée ? Et comment traduire l'ensemble de ces deux espaces perdus, la nature originelle et le jardin d'Éden, en termes parlants pour les contemporains ?

La dimension hexamérale du texte, compliquée par le sentiment, propre à cette fin de siècle, de la décrépitude d'un monde vieillissant marqué par le péché humain, empêche en effet de penser la nature du Troisième Jour autrement que comme une perfection perdue, dont on peut encore cependant percevoir l'empreinte, puisque :

[...] par le peché, dont nostre premier pere  
 Nous a bannis du ciel, la terre degenerate  
 De son lustre premier, portant de son seigneur  
 Sur le front engravé l'éternel deshonneur. (*Sepmaine*, III, 521-524)

Il convient donc de faire sentir au lecteur le caractère indicible de cette nature première sans rompre pour autant le lien historique qui l'enchaîne au monde contemporain et ce n'est pas tant la description en soi que le mode même de surgissement de cette nature qui va porter la signification du texte. La création du monde en effet n'est pas, pour Du Bartas, une cosmogénèse. La terre ordonnée par le Dieu ouvrier n'obéit guère à la géographie, hormis l'orographie : topographie ou influence des climats, par exemple, sont singulièrement absentes du projet pourtant encyclopédique<sup>9</sup>. On ne trouve ni désert, ni montagnes ni forêt, ni même, malgré le goût du siècle pour la merveille, quelque contrée lointaine et fantasmée. En revanche, une mise en ordre soigneuse renvoyant à la fois à un idéal de savoir et à une esthétique de la variété invite à la promenade ; elle fait apparaître la nature, fruit du travail divin, comme un jardin total et exemplaire où l'on trouverait espaces d'agrément, vergers, potagers et jardins de simples. L'idée de perfection est donc rendue sensible non par la description d'une nature qui serait particulièrement merveilleuse en elle-même mais par l'organisation du travail divin, clairement présenté à l'aide d'un vocabulaire qui renvoie aux techniques de construction du jardin.

---

<sup>9</sup> Ce que fait Du Bartas pour les eaux, citant fleuves et mers, il ne le fait pas pour les terres émergées.

La terre, d'abord, au sens de partie émergée du globe, est conçue comme un « enclos » et non comme un espace ouvert, un lieu enfermé et pacifié que le créateur « rempare » (III, v. 56) pour protéger l'homme face à l'immensité de l'univers. Cet « enclos » naît d'une méticuleuse construction, où l'on aperçoit un Dieu qui, véritable ingénieur hydraulique, sépare la terre et les eaux en donnant à ces dernières des formes géométriques évoquant canaux et bassins :

Dessus l'uni tableau toutes formes formant :  
 Dieu respandit les flots sur la terre feconde,  
 En figure quarrée, oblique, large, ronde  
 En pyramide, en croix, pour au milieu de l'eau  
 Rendre nostre univers et plus riche et plus beau. (III, 76-80)

La description de l'apparition de la végétation, ensuite, se caractérise par son ordre, qui évoque la structure d'un traité d'horticulture. Les espèces y apparaissent selon un processus de classification bien précis, à la fois esthétique et fonctionnel : d'abord les arbres d'ornement, puis les arbres du verger, les plantes aromatiques, les plantes à fleurs et les plantes médicinales. L'une des toutes premières espèces à être mentionnée est ainsi significativement le « buis toujours verd » qui, avec entre autre le « cedre libanois » vient se loger « par troupes » dans la nature évoquée par le poète, dont on peut se demander où diable il aurait pu voir, ailleurs que dans un jardin, des troupeaux de buis. Cette idée culmine enfin avec l'*ekphrasis* qui ouvre le « Septiesme Jour », où l'on voit Dieu observer sa création comme un peintre son tableau avec la même satisfaction de « l'artifice » réussi. Ici encore, le « paysage » évoqué par le poète n'a rien de spontané. Il est composé des « arbres d'un bocage », du « ventre creux d'une grotte sauvage » et d'un « petit sentier », orné « par le pendant d'une roche couverte / d'un tapis damassé, moitié de mousse verte / moitié de vert l'hyerre », puis se fait plus discipliné puisqu'un « ruisseau » argenté « humecte, divisé, les quarreaux d'un parterre » (VII, 9-18).

La métaphore usée qui veut que la terre soit le jardin de Dieu est donc ici réactualisée à l'aide des références aux authentiques jardins de la Renaissance, mouvement qui lui confère un sens littéral. Les jardins, en effet, sont le modèle de la nature originelle de la description bartasienne, nature dont la perfection première se marque en ce qu'elle est elle-même un jardin spontané. Cette métaphore filée permet en outre de restituer de manière parlante l'idée de toute puissance : ce jardin que Dieu modèle sans peine, il en est donc, comme le dit le poète, le « divin ingénieur »<sup>10</sup>, mais il en est aussi, comme l'indique le Septième Jour, le vrai usufruitier, puisque c'est lui et non l'homme qui en a la jouissance visuelle (le poète, plus modestement, veut en être « l'arpenteur »<sup>11</sup>). Dieu transcende l'humaine répartition des rôles<sup>12</sup> en étant à la fois le prince et le jardinier de la Création des premiers jours, ce qui conditionne la construction du jardin d'Éden, manière dont il va faire place à l'homme.

<sup>10</sup> *Sepmaine*, III, v. 289.

<sup>11</sup> « Fay que, docte arpenteur, je borne justement / Dans le cour de ce jour l'un et l'autre element », *Sepmaine*, III, v. 15.

<sup>12</sup> Sur la répartition des rôles entre le prince et le jardinier, voir F. Lestringant, « L'art imite la nature, la nature imite l'art : Dieu, Du Bartas et l'Éden, *Seconde Semaine*, premier jour », in *Du Bartas poète encyclopédique du XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 167.

Cette idée selon laquelle la meilleure image de la perfection naturelle est un jardin à l'ordonnement signifiant prend tout son sens dans la *Seconde Semaine*, avec une longue évocation du jardin d'Éden. Ici cependant s'inverse la perspective intellectuelle : il ne s'agit plus de restituer à travers l'image du jardin la nature accomplie des premiers jours, mais au contraire d'inscrire un jardin mythique, l'Éden, dans la réalité du temps historique. Chez Du Bartas, la représentation édénique a donc ceci d'original qu'elle prend place dans un texte qui n'est plus, en théorie, consacré à l'œuvre de Dieu mais à celle des hommes. Et s'il s'agit encore ici pour Dieu de construire la nature idéale et ordonnée que tente de reproduire tout jardin, il faut également assurer la subsistance et la protection d'Adam. Le thème du jardin de Dieu s'y trouve donc repris mais transformé, afin d'en déplacer les significations.

La *Seconde Semaine* met ainsi en avant, pour commencer, la séparation entre le jardin d'Éden et la terre dans son ensemble. Du Bartas, en effet, récuse fermement l'idée de confusion entre Éden et Création avant la chute<sup>13</sup>. Comme nous venons de le voir au « Septiesme Jour », Dieu est le seul usufruitier de la terre dans son ensemble. La création de l'Éden opère donc une forme de transfert de souveraineté du créateur vers sa créature, dont l'importance est soulignée par l'insistance du poète. Adam, en tant qu'image de Dieu que la faute n'a pas encore altérée, sera comme lui jardinier (alors que, comme le soulignait déjà F. Lestringant, les premiers hommes après Adam seront bergers) et se voit attribuer un petit « enclos », qui est lui-même l'image en réduction de la Création. C'est un « parc » que Dieu « luy bailloit comme à ferme » (« Eden », v. 262)<sup>14</sup>. La nature, ce jardin de Dieu que dessine *La Semaine*, enchâsse donc à son tour comme un joyau le jardin d'Éden et, comme le dit explicitement le poète, l'Éden est pour lui la quintessence de la nature parfaite, « le cloz qui, riche, embrasse / la gloire du bas monde » (« Eden », v. 402-403). Sitôt Adam « entré dans ce parterre, [...] il méprise à bon droit le reste de la terre » (« Eden », v. 301). La mise en abîme qui présidait, dans la première *Semaine* au passage du discours théorique à la description de la terre est ici reproduite par l'inclusion de l'Éden dans la nature du Troisième Jour. Et si l'on part du principe que, conformément à la conception du jardin, chaque inclusion est l'image magnifiée du monde qui l'enclos, l'Éden représente la quintessence de la perfection. C'est un jardin clos au regard d'une nature du Troisième Jour qui est elle-même un jardin au regard de la nature dévoyée du monde contemporain.

Les images qui sous-tendaient la description du « Troiesme Jour » y sont donc reprises mais amplifiées. Comme au « Troiesme Jour », on y voit Dieu œuvrer à la création du jardin, mais sa main s'est aguerrie. La création de l'Éden est la répétition plus rapide et plus efficace du long et lent travail du « Troiesme Jour » :

[...] Dieu tend le cordeau, aligne les allées,  
 Couvre d'arbres les monts, de moisson des vallées,  
 Du bruit de cent ruisseaux semond le doux sommeil :  
 Fait des beaux cabinets à preuve du soleil :  
 Esquarrit un jardin : plante, emunde, cultive,

<sup>13</sup> « N'enferme dans ce clos la grandeur de la terre / Que d'un lien coulant l'ondeux Neptune enserre. / C'estoit un certain parc, ore en vain recherché... », « Eden », 137-139.

<sup>14</sup> Plus loin, évoquant le « directe » (la propriété) et l'« utile », il fait aussi dire à Dieu : « Sois-en le Seigneur lige et moy, le Souverain », 404 et 407.

D'un verger plantureux la beauté toujours-vive :  
 Depart par cy par là le cours de flots sacrez,  
 Et de mille couleurs camelote les prez. (« Eden », v. 41-48)

L'on y retrouve au naturel la magnificence exhibée du « Troisième Jour » : le lit des ruisseaux est « de fin or d'Ophir, les cailloux de Rubis », les « ponts bastis sans art sont des Rocs mouchetez », les fleurs poussent en « parterre » « dont chaque parquet / bien comparty, ressemble un bigarré bouquet », les grottes sont couvertes « d'un naturel Porphyre » et « lambrissées » de « grotesques »<sup>15</sup>. Bien plus, l'intérêt se déplace rapidement vers les réalisations fantastiques et non plus seulement ordonnées. Comme l'a montré F. Lestringant<sup>16</sup>, la nature imite l'art, et le jardin d'Éden se forme spontanément à l'image d'un jardin baroque ; un « Dedale infiny » où grottes, jeux d'eau, labyrinthes, bassins et ornements précieux se rencontrent à chaque pas, où les arbres « si bien s'entortillent qu'ils semblent un mur peint » (« Eden », v. 470).

Il est remarquable que, ce faisant, le poète ne perde pas le lien tacite qui unit son esthétique horticole à son art poétique. Dans le jardin d'Éden, la nécessité de l'ordre livresque auquel obéissait la classification de la nature disparaît, car ce jardin des jardins s'affranchit des lois naturelles par sa profusion : l'on voit se former « sous mesmes rameaux cent et cent fruicts divers » (« Eden », v. 63). Le poète n'y suit donc pas, dans son évocation, l'ordre fastidieux mais nécessaire à l'esprit humain du catalogue encyclopédique du « Troisième Jour », devenu inutile à un Adam « mille fois plus savant qu'il n'est ore » (« Eden », v. 225). La description de l'Éden suit les pas du promeneur adamique que seul guident son plaisir et sa surprise puisque son savoir est « clair, non confus / [...] non acquis, mais infus » (« Eden », v. 251-252) :

Il suyt ore un chemin bordé de tous costez  
 De planes ombrageux, dont les braz sont voutez, [...]  
 Ore un sentier muré d'aigre-doux citronniers, [...]  
 Ore un verger fertile, dont les troncs non-entez  
 Sont en rond, à la ligne, en eschiquier plantez. (« Eden », v. 463-464, 467 et 471-472).

Parallèlement à cette évocation qui fait du jardin d'Éden l'image même de la nature à son apogée, il faut signaler que le poète met en avant deux idées significatives. S'il développe les images de la vision judéo-chrétienne de l'espace édénique (il y coule des ruisseaux de lait et de miel<sup>17</sup>), Du Bartas récuse pourtant toute « mythologie » du jardin et écarte toute comparaison possible avec le jardin des Hespérides ou les Champs Élysées, qu'il assimile d'ailleurs, poursuivant l'analogie entre jardin et poésie, à une littérature de second ordre :

Poètes des Payens, qui hardis, faites gloire  
 D'obscurcir par vos vers l'éternelle memoire  
 Des ouvrages de Dieu, n'allez plus louer  
 D'un discours fabuleux d'Elise le verger,

<sup>15</sup> « Eden », v. 479 ; 483 ; 491-492 ; 494-496.

<sup>16</sup> Cf. l'article cité plus haut dans son ensemble.

<sup>17</sup> « Que des rochers cambrez le doux miel distilloit / Que le lait nourrisier par les champs ruisselloit, / Que les rues avoient mesme odeur que les roses », « Eden », 58-60.

Que vous avez tiré sur un si beau modèle,  
 Pour en avoir appris quelque sourde nouvelle  
 Venant de pere en fils : car l'Ouvrier trois fois saint  
 A mieux fait son jardin que vous le vostre feint. (« Eden », v. 49-56).

Pour que le jardin qu'il décrit soit perçu comme une réalité historique, le poète a recours à un procédé qui consiste à faire entrer dans son évocation plusieurs considérations « scientifiques » permettant d'attester son historicité. Il juxtapose à l'esthétique du jardin baroque une vision du jardin comme nature (champs, vallées, montagnes, ruisseaux) et s'interroge par exemple sur la manière dont il a disparu (le Déluge, qui a emporté l'Éden en même temps que toute la nature première<sup>18</sup>) ou sur le moyen par lequel Adam et Eve étaient préservés de la maladie et de la mort (l'air de l'Éden avait le pouvoir de préserver de la contagion, tout comme le fruit de l'arbre de vie « eust maintenu à jamais dans son cors / Des contraires humeurs les plus parfaits accors - « Eden », v. 177-180). L'Éden bartasien, fruit de l'artifice divin, se caractérise ainsi par le fait que les lois de la nature y sont « neutralisées » par la puissance divine (l'alternance des saisons ou la querelle des éléments sont ainsi suspendues).

La seconde caractérisation, paradoxalement liée à la première, est constituée par une ouverture finale vers l'espace fantasmatique de l'esthétique et des possibilités du jardin : dans l'Éden sont enclos en effet à la fois des espèces végétales miraculeuses et des créatures hybrides, tels que les Zoophytes, ou « plant-animaux », c'est-à-dire de « vrais animaux en la terre plantez » (« Eden », v. 515) croissant et se nourrissant comme des plantes, autrement dit des topiaires vivants. La transgression des règnes est donc pleinement réalisée et a ici valeur éminemment positive :

O merveilleux effet de la dextre divine !  
 La plante a chair et sang, l'animal a racine.  
 La plante comme en rond de soymesme se meut :  
 L'animal a des pieds, et si marcher ne peut [...]  
 (« Eden », v. 525-528, cf. aussi les vers suivants).

Ce *topos* de l'hybridation est particulièrement marqué : on le retrouve dans l'évocation de l'arbre « vergongneux », qui doté d'une pudique sensibilité, ne fleurit que de nuit et se rétracte au contact de l'homme<sup>19</sup> ou dans celui dont les feuilles produisent « peuples nageurs » et « troupes volantes » (« Eden », v. 578) c'est-à-dire poissons et oiseaux. Voici donc un jardin aussi peu naturel que possible, sans saisons et sans espèces (on se souvient de même qu'au « Troisième Jour », les premiers arbres étaient tous des persistants).

Ainsi donc le jardin est-il pour Du Bartas, la quintessence de la nature, elle-même conçue comme un jardin renaissant, lui-même inspiré du jardin édénique, tout comme la poésie est une tentative de restitution du savoir adamique. S'inspirant des techniques effectives de l'horticulture de

<sup>18</sup> « Eden », 153-156.

<sup>19</sup> Arbre « qui semble avoir des yeux, un sens, une ame atteinte / De despit, de douleur, de vergongne, et de crainte. / Car soudain que vers luy l'homme adresse ses pas / Fuyant les doigts hays, il retire ses bras », « Eden », v. 572-576.

son temps, Du Bartas « mythologise » la nature originelle en en faisant le jardin de dieu, tandis qu'à rebours il « historicise » le jardin d'Éden, en le présentant comme un jardin princier. Et si les références aux jardins italiens aident le poète à restituer l'image d'une nature originelle dont la perfection se traduit par l'ordonnement spontané, le texte nourrit en retour l'imaginaire du jardin baroque. L'historicisation du jardin d'Éden fait en effet que, loin de n'être qu'une imitation ou une simple mise en ordre de la nature, le jardin renaissant apparaît, si l'on suit le poète, comme une tentative pour reproduire le modèle fondateur de l'Éden, modèle exclusif, lui-même conçu fondamentalement comme un système de dévoilement et, paradoxalement, de transgression des lois naturelles. Ce que l'on doit y voir, plus que les images conventionnelles du jardin d'abondance, c'est un instrument de connaissance et de représentation, par lequel l'homme tente de restaurer la connaissance perdue des énergies primordiales, de restituer la gloire des beautés cachées et de donner forme au mélange des règnes et à l'hybridité, caractéristiques d'une *natura naturans* au faite de sa puissance. En cela, comme la poésie, le jardin est autant un moyen d'investigation, ou un outil, qu'une réalisation, une fin en soi. La merveille y prend une valeur décisive : loin d'être une monstruosité, un caprice de nature ou un accident des lois de la physique et de la biologie, elle est au contraire l'essence même du monde avant la faute. La séparation des règnes, la spécialisation des espèces, sont à la fois le signe d'un appauvrissement de la nature, dont chaque élément devient tristement monovalent, et de l'appauvrissement de l'esprit humain, contraint d'en passer par la recension et le classement pour tenter d'approcher vaguement la connaissance innée et foisonnante qui caractérisait l'esprit d'Adam. La pratique de l'encyclopédisme est ainsi une remontée vers le plaisir perdu du jardin d'Éden, c'est-à-dire la science infuse et le contact avec Dieu. L'on comprend mieux ainsi l'indéniable parenté qui unit le poème à l'art des jardins.

« Un Bestiaire renaissant ? Les animaux dans *La Sepmaine* de du Bartas », dans G. Latry et J. Ducos (dir.), *En un vergier*, Pessac, PUB, 2008, p. 97-115

## 8. Un bestiaire renaissant ? Les animaux dans *La Sepmaine* de Du Bartas.

*La Sepmaine*<sup>1</sup> de Du Bartas, long poème encyclopédique de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, est un texte de rencontres : son titre, *Sepmaine ou creation du monde*, réfère explicitement au début de la *Genèse* ainsi qu'à toute la littérature qui lui a été consacrée<sup>2</sup>. Les ambitions du poète, toutefois, (« je ne presente point icy une confession de foy, ains un Poëme que je pare autant qu'il le peut porter des plus exquis joyaux que je butine sur toutes sciences et professions »<sup>3</sup>) inscrivent aussi le texte dans le genre alors très prisé de la poésie « didascalique »<sup>4</sup>. La volonté de louer l'œuvre divin en suivant le modèle bien connu de l'hexaméron, et celle de rendre « le paysage de ce tableau aussi divers que la nature mesme » en y mêlant « le miel et le sucre des lettres humaines », aboutissent à un texte hybride dont la prédictibilité narrative et descriptive n'est pas aussi grande que pourrait *a priori* le laisser supposer le titre. Le poète ne prétend d'ailleurs pas être inféodé à un genre donné, et la revendication de l'originalité, malgré son caractère topique, est sincère. C'est le principe de variété ici poussé à son terme qui crée la nouveauté :

Icy je narre simplement l'histoire, là j'émeu les affections : Icy j'invoque Dieu, là je luy rend grace : Icy je luy chante un Hymne, et là je vomy une Satyre contre les vices de mon aage : Icy j'instruy les hommes en bonnes mœurs, là en pieté : Icy je discours des choses naturelles, et là je loüe les bons esprits. Que doncques en une si grande nouveauté de sujet poëtique, une nouvelle et bizarre methode me soit permise<sup>5</sup>.

Les thèmes et les genres plus ou moins convenus des traditions variées sur lesquelles s'appuie le poète sont donc censés s'articuler en une forme nouvelle, d'une bigarrure unique, pour constituer un tout dont la signification globale est la clef unificatrice.

C'est cette perspective intellectuelle et littéraire posée comme horizon d'attente, autant que le programme énoncé explicitement par le *Brief advertisement*<sup>6</sup>, qui nous conduit à nous interroger sur

---

<sup>1</sup> *La Sepmaine ou Creation du monde [...]*, Paris, Michel Gadouilleau, 1578 et éd. Y. Bellenger, Paris, STFM, 1992. Nous donnerons pour référence les numéros de jour et de vers dans l'édition Bellenger.

<sup>2</sup> En particulier aux *hexamera* des Pères de l'Eglise (surtout cappadociens, différents des modèles latins, et plus spécifiquement à celui de Basile de Césarée), mais aussi au *De genesi ad litteram* de saint Augustin et à la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin.

<sup>3</sup> *Brief advertisement*, éd. Bellenger, p. 348.

<sup>4</sup> Selon le terme employé par Du Bartas lui-même pour définir son œuvre, *ibid.*, p. 346.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>6</sup> Ce *Brief advertisement*, qui peut servir aujourd'hui d'introduction à la lecture de la *Sepmaine*, a été publié après-coup, en 1584, en réponse aux critiques émises sur la *Sepmaine* et la *Seconde semaine*. Il n'en constitue pas moins un développement explicite et

la place consacrée aux animaux dans *La Sepmaine*. Ici se nouent, peut-être plus encore que dans les autres développements, les fils multiples des influences complexes qui marquent l'œuvre. Or ceux-ci donnent naissance à un inventaire animalier qui semble très hétéroclite, tant par la forme que par le fond. Les sources, d'abord, en sont particulièrement nombreuses et embrouillées<sup>7</sup> : en homme de son temps, Du Bartas puise dans des textes anciens (antiques et médiévaux<sup>8</sup>) mais n'ignore rien des recensements scientifiques nouveaux de Belon, Rondelet ou Gesner. Si la présence de la sarigue (ou opossum de Virginie) témoigne de la modernité du bestiaire bartasien<sup>9</sup>, la licorne continue d'y faire bon ménage avec le griffon et le basilic, tandis que l'interprétation chrétienne de la légende du phénix voisine avec les fables d'Androclès ou d'Arion. La méthode n'est pas moins disparate : des tentatives de classifications scientifiques, qui s'opèrent principalement sur le modèle de la liste, s'interrompent pour laisser place à la fiction ; certains animaux sont à peine nommés, tandis que l'apparence ou les mœurs de certains autres sont longuement décrites ; l'énumération et l'accumulation rapides cohabitent avec de longues narrations, et la dimension morale, enfin, est présente mais irrégulière. Aucun procédé n'apparaît donc comme systématique, et l'on peut s'interroger alors sur la forme autant que sur la fonction de cet inventaire, pour tenter d'en dégager la logique et le statut : catalogue, tableau hétéroclite ou véritable bestiaire ?

*Une « nouvelle et bizarre méthode » : la question de l'ordre*

Conformément au principe fondateur d'une œuvre placée sous le signe du plaisir esthétique et savant de la variété, l'ordre selon lequel sont évoqués ou décrits les animaux n'obéit pas à une logique unique : si le respect de la tradition biblique, conformément à l'horizon d'attente dessiné par le titre, est le premier code qui régit l'utilisation faite par Du Bartas du monde animal, il est aussi un point de rencontre avec les influences étrangères. Le découpage en « journées », auquel se plie le poète<sup>10</sup>, suit en effet un principe classificatoire qui sépare les espèces en fonction de leur

---

synthétique d'un projet poétique exposé progressivement et de manière fragmentaire au fil du texte, car au titre, transparent pour tout lecteur de l'époque, viennent s'ajouter les clefs de lecture données par le poète dans ses tous premiers vers : « O Pere, donne moy que d'une voix faconde / Je chante à nos neveux la naissance du monde. / O grand Dieu donne moy que j'estale en mes vers / Les plus rares beautez de ce grand univers. / Donne moy qu'en son front ta puissance je lise / Et qu'enseignant autrui moi-mesme je m'instruise » (I, 7-12).

<sup>7</sup> « Tout au long du *Cinquiesme jour*, [...] Du Bartas compile une somme considérable de lectures. Innombrables sont les références aux textes de naturalistes anciens et modernes. Il faudrait désormais constamment citer Pline, Aristote, Ælian, Oppian et Gesner, Rondelet, Belon, etc. », note d'Y. Bellenger, *op. cit.*, p. 197. Pour l'identification précise des différentes sources, fragment par fragment, cf. H. Naïs, *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, 1961 ; *La Sepmaine*, ed. K. Reichenberg, vol. II : *Themen und Quellen*, Niemeyer, 1963.

<sup>8</sup> Il ne faut en effet pas oublier la présence forte, dans la mémoire culturelle et scientifique de la Renaissance, des textes encyclopédiques médiévaux. Les travaux de L. Pinon (*Livres de zoologie de la Renaissance : une anthologie (1450 - 1700)*, Corpus iconographique de l'histoire du livre, Klincksieck, 1995) sont ici fondamentaux : il englobe sous le terme « Anciens » aussi bien Pline, Aristote ou Elien que Vincent de Beauvais et Albert le Grand, dont les ouvrages sont parmi les premiers à sortir de presse à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : « Presque tous les ouvrages anciens concernant les animaux sont rapidement imprimés : l'apparition de l'imprimerie n'entraîne pas de tri marqué au sein du corpus des œuvres zoologiques. En conséquence, sort des presses un nombre incalculable de mythes, de légendes et d'animaux imaginaires, qui seront pour la plupart repris par les savants de la Renaissance. De plus, les titres disponibles au début du XVI<sup>e</sup> siècle sont presque les mêmes qu'un siècle auparavant, ce qui signifie que très peu de nouvelles œuvres zoologiques bénéficient du nouveau moyen de diffusion. Pourtant, la lecture des livres anciens se montrera beaucoup moins stérile qu'on l'a longtemps cru », p. 20.

<sup>9</sup> C'est, d'après Hélène Naïs, la seule référence à un marsupial dans toute la poésie renaissante (H. Naïs, *op. cit.*, p. 241). Son identification est liée aux Grandes découvertes.

<sup>10</sup> Voici le texte de la Genèse servant d'« argument » à la *Sepmaine* tel que le donne Simon Goulard dans son commentaire au texte de Du Bartas, cité par Y. Bellenger, *op. cit.*, p. 337 : « 20 - Puis Dieu dit, Que les eaux produisent en toute abondance

milieu de vie (s'inscrivant ainsi explicitement dans le très ancien schéma cosmologique élémentaire, soit les animaux qui vivent dans l'eau, ceux qui volent dans l'air et ceux qui marchent - ou rampent - sur la terre). Il a donc également une valeur scientifique : très distinct des classifications aristotéliennes, il a été utilisé par Pline et par les encyclopédistes médiévaux<sup>11</sup> autant que par les naturalistes (Gesner, par exemple). De ce fait, si Du Bartas respecte le cadre prescrit par la littérature hexamérale, il unifie sources bibliques et sources scientifiques en prolongeant, au sein des listes déroulées à la surface du poème, le principe classificatoire initial : il distingue par exemple les oiseaux vivants en milieu aquatique<sup>12</sup> ou les poissons acceptant l'eau douce comme l'eau salée<sup>13</sup>. Cette méthode n'est cependant que ponctuelle : assurant le lien avec le travail des zoologistes, elle ouvre la porte à tous les modes de classification observés dans les ouvrages du temps (qui peuvent utiliser la morphologie, les mœurs, la localisation géographique ou tout autre critère jugé pertinent), à l'exception de l'ordre alphabétique. On peut ainsi repérer dans le groupe du « bestail » les animaux exotiques, les animaux à sabots, les animaux peureux et doux (« je voy le peureux Lievre / Le Lapin oublieux, et la broutante chevre », VI, 93-94), les animaux des forêts..., ensemble lui-même clairement distingué des reptiles et des animaux sauvages. Pour les oiseaux, c'est une longue évocation de l'hirondelle industrielle et chantante qui entraîne à sa suite une liste d'oiseaux communs ayant le chant en partage (chardonneret, pinçon, linotte, rossignol), puis les oiseaux communs mais dont le cri est sans intérêt tels que pies, moineaux... Ensuite vient un classement par « familles » : les rapaces<sup>14</sup> suivis des corbeaux, corneilles et coucous, les hiboux, chats-huants et chevêches, les oiseaux vivant en milieu aquatique, un groupe formé par la grue, le paon, le coq et l'autruche, et enfin les insectes. Des principes de classification différents sont donc mêlés les uns aux autres et subissent, en outre, plusieurs formes d'altération : ils ne renvoient pas toujours à un principe connu (tout le début de l'inventaire des poissons est ainsi guidé par d'autres considérations) ; quelques animaux singuliers, au double sens de « seuls » et de « dotés de qualités spécifiques », viennent rompre la cohérence relative des listes ; les habitudes médiévales n'ont pas disparu et la prééminence du lion ou de l'aigle continue d'être clairement signifiée par la transgression de l'ordre logique ; des insertions narratives à valeur édifiantes, enfin, rythment les descriptions et en brisent la continuité. C'est ainsi que l'ensemble du passage consacré aux oiseaux s'ouvre par une longue évocation du phénix et que la liste des rapaces se clôt par un passage

---

reptiles ayans vie : et que les oiseaux volent sur la terre vers l'estendue des Cieux. 21 - Dieu donc crea les grandes Baleines et tous animaux se mouvans, que les eaux avoyent produits en toute abondance selon leur espece, et tout oiseau ayant aile selon leur espece : et Dieu vide que cela estoit bon. 22 - Et Dieu les benit, disant Foisonnez et multipliez, et remplissez les eaux par les mers : et que les oiseaux multiplient en la terre. 23 - Si fut le soir, si fut le matin, qui fut le cinquiesme jour. 24 - Puis Dieu dit, Que la terre produise animaux selon leur espece, le bestail, les reptiles et les bestes de la terre ; selon leur espece, et ainsi fut. 25 - Dieu donc fit les bestes de la terre selon leur espece, le bestail, les reptiles et les bestes de la terre, selon leur espece : et Dieu vid que cela estoit bon ».

<sup>11</sup> C'est celui, par exemple, de Vincent de Beauvais : « Pendant toute la durée du Moyen âge et encore au-delà, la division en fonction du milieu de vie reste prépondérante. Si l'on excepte celle d'Albert le Grand, qui suit livre à livre le plan des traités d'Aristote, les encyclopédies médiévales s'articulent autour de ce schéma en soulignant qu'il correspond à l'ordre de la création du Monde », L. Pinon, *op. cit.*, p. 37.

<sup>12</sup> « Mais, ô Muse, di-moy quels sont tous ces oiseaux / Qui quittent, pour voler, les jongs et les roseaux ? / C'est le gourmand Heron, le Plongeon, la Sarcelle / etc. » (V, 713-715).

<sup>13</sup> « L'un vit es douces eaux, l'autre dans l'Ocean / L'autre quitant la mer voyage chacun an / Dans la proche riviere, et suivant ses fortunes / A le commerce franc par tous les deux Neptunes / [...] Tout ainsi le Saumon, le creint-foudre Coulac, / La lamproye estoillee, et le vanté Creac » (V, 113-115 et 125-126).

<sup>14</sup> Belon, par exemple, distingue clairement « les oiseaux vivant de rapine ».

consacré au mythique « Indois Griffon », tandis que le cucuye (qui est en fait une luciole<sup>15</sup>), l'oiseau de paradis, la cigogne et le pélican sont rejetés hors de tout groupe identifiable, à la suite des oiseaux aquatiques.

La recherche de systèmes classificatoires dans les longues listes déroulées par Du Bartas ne laisse donc affleurer qu'une ébauche de classement scientifique<sup>16</sup>, et cela de manière fragmentaire. La signification de l'ordre, s'il en est une, ne provient pas de la science et prend le pas sur elle, au point d'influer sur la clef de tout inventaire scientifique : la taxinomie. L'évocation des poissons, premier sous-groupe du genre animal selon la *Genèse*, est exemplaire de ce débordement du sens sur la connaissance. Du Bartas le place en effet sous l'égide de l'analogie, à laquelle il subordonne explicitement le système de la classification selon le milieu de vie :

[Dieu] commence animer  
 Les nageurs citoyens de la venteuse mer,  
 Des estangs engourdis, et des fuyantes ondes,  
 Qui par les champs feconds se roulent vagabondes :  
 Rendant tant de poissons en forme si divers,  
 Qu'on voit comme plongé dans les eaux l'univers. (V, 29-34)

Il fait ainsi d'un lieu commun<sup>17</sup> un principe directeur qui le conduit à évoquer les créatures marines sous le nom des créatures terrestres dont elles sont le reflet :

L'onde a comme le ciel lune, soleil, estoilles.  
 Neptun' non moins que l'air abonde en arondelles.  
 La mer a tout ainsi que l'element voisin,  
 Sa rose, son melon, son œillet, son raisin,  
 Son hortie poignante, et cent mil autres plantes,  
 Ainsi que vrais poissons dans ses ondes vivantes.  
 Elle a son herisson, son belier, son pourceau,  
 Son lion, son cheval, son elephant, son veau. (V, 35-42)

Les travaux spécialisés<sup>18</sup> ont pu montrer que se cachaient derrière la plupart de ces termes des créatures réelles, même si certaines n'ont jamais pu être identifiées : l'inventaire est donc bien réel mais demeure curieusement opaque pour le lecteur, à une époque où l'importance des

<sup>15</sup> D'après Hélène Naïs, c'est le genre tout entier des lucioles qui doit « être reconnu dans le Cucuye de Du Bartas, qui l'a pris pour un oiseau », *op. cit.*, p. 193.

<sup>16</sup> « Scientifique » non au sens actuel du terme, mais par comparaison avec les traités de zoologie de l'époque.

<sup>17</sup> « Ainsi, il est vrai de dire, conformément à l'opinion vulgaire, qu'il n'y a rien dans la nature qui n'ait son semblable dans la mer », Pline, *Histoires naturelles*, IX, 2.

<sup>18</sup> Cf. H. Naïs, *op. cit.*, et T. Monod, *Note sur le vocabulaire ichtyologique de Du Bartas*, in *Revue des Sciences humaines*, 1965. On retrouve par ailleurs nombre de ces créatures, comme l'éléphant et le veau de mer dans les textes zoologiques de l'époque, et leurs représentations sont effectivement plus proches de leurs « homologues » terrestres que des animaux réels du même nom. De même, Rondelet termine son livre sur les poissons par un chapitre décrivant le « monstre léonin » et « le monstre marin en habit de moine ». A. Paré, dans son livre consacré aux monstres et prodiges (Edition des *Œuvres complètes*, Paris, G. Buon) reprend à divers auteurs une série de monstres marins où figurent dans l'ordre, « un monstre marin ayant la teste d'un Moyne » (p. 839), un « monstre marin ressemblant à un Evesque vestu des habits pontificaux » (p. 840, tous deux repris à Rondelet), puis un monstre marin à tête d'ours et bras de singe (d'après Cardan, p. 840), le « lyon marin », le « monstre marin ayant figure humaine » (p. 841), un diable de mer (d'après Gesner, p. 842), un cheval de mer, un veau marin, un sanglier marin, une truie marie et un éléphant de mer (p. 842 à 844).

dénominations unifiées (y compris et surtout par rapport au lexique antique) était très clairement perçue par les zoologistes et largement accomplie<sup>19</sup>.

Du Bartas, de surcroît, ne s'en tient pas au lieu commun d'un monde aquatique miroir de l'univers mais procède par association d'idées à partir de ce principe premier. Aux créatures marines évoquant la faune et la flore terrestres succèdent donc celles qui ressemblent à des outils, signe de l'attention divine, qui fournit à l'homme le patron du monde artificiel. Thétis :

Produit fecondement des aiguilles, des broches,  
Des pennaches, des coins, des pinceaux, des marteaux,  
Des tuyaux, des cornets, des rasoirs, des couteaux,  
Des scies, et des jous. (V, 52-55)

L'admirable « ingéniosité » des formes marines permet ainsi de glisser d'abord vers une série d'animaux à la morphologie surprenante (poulpe, sèche, cancre...), qui appelle à son tour les animaux prodigieux (comme les tortues géantes), puis de bifurquer vers la diversité des mœurs. La pensée du poète procède donc par contiguïté et crée ainsi un inventaire inédit. De fait, c'est l'impulsion initiale (la diversité et l'analogie) qui apparaît ici comme l'élément déterminant du principe classificatoire comme du système de signification qui lui est attaché.

#### *Structures et enjeux du cadre narratif*

La méthode adoptée par Du Bartas en tête de l'inventaire des poissons est un signe clair : elle invite à relire le cadre narratif et descriptif fourni par la Bible à la lumière de la signification que le poète attribue au travail divin. Celle-ci nous est donnée par plusieurs procédés parallèles : des rappels explicites de l'existence d'un dessein démiurgique, la transformation de l'ordre biblique en un développement fictionnel par lequel le poète se met en scène au sein du monde animal, et des insertions narratives diverses, rapportant fables, légendes et mythes associés à certains animaux.

Le deuxième procédé, qui lui-même s'enclasse dans les invocations à Dieu ouvrant chaque « Jour » du poème, encadre tout le système descriptif et en assure la cohérence interne en même temps que l'insertion dans le reste de l'œuvre<sup>20</sup>. Au début du « Cinquième jour », par exemple, le poète se transforme en explorateur des étendues marines :

Pourvoy moy de bateau, d'elice, et de pilote,  
Afin que sans peril de mer en mer je flote.  
Ou plustot, ô grand Dieu, fais que, plongeon nouveau,  
Les peuples escaillez je visite sous l'eau :  
Afin que degoutant, et chargé de pillage

<sup>19</sup> Voir L. Pinon : « Les livres de la seconde période [1520-1550], dont plusieurs sont rédigés sous forme de dictionnaire et qui comportent presque toujours des index polyglottes, illustrent la volonté affirmée de rétablir un lien rompu entre les descriptions des Anciens et les noms des animaux connus. Ils traduisent aussi la fascination pour les mots qui caractérise la Renaissance : l'importance du verbe est souvent soulignée avec l'évocation de la langue adamique par laquelle les animaux furent nommés pour la première fois, chacun selon sa nature. Ce poids des noms est encore attesté par les citations fréquentes du livre XII des *Etymologies* d'Isidore de Séville, consacré aux animaux », *op. cit.*, p. 20.

<sup>20</sup> Le travail de transition et de mise en abyme formelle des thèmes unificateurs est particulièrement soigné, comme en témoigne le passage du ciel du « Quatriesme Jour » à l'Océan du cinquième : « Vous poissons, qui luisez dans l'escharpe estoilee, / Si vous avez desir de voir l'onde salee / Fourmillier de poissons, priez l'astre du jour/ Qu'il quitte vistement le flo-flottant séjour » (V, 29-34).

Je chante ton honneur sur le moite rivage. (V, 19-24)

Procédé qui revient en clôture :

J'avois anchré desja ma nef dedans le port  
Et desja je tenois un pié dessus le bord,  
Quand voici le Dauphin qui tout contre la rive,  
Pour taxer mon oubli, plein de despit arrive. (V, 421 - 424)

Or la fiction / métaphore du voyage maritime permet la fiction de la rencontre avec le dauphin, ainsi rejeté hors de toute classification, et l'insertion de la légende d'Arion, elle-même détachée des procédés d'inventaire. Le poète s'adresse alors directement au dauphin pour signaler la valeur démarcatrice que revêt son évocation<sup>21</sup> et celle-ci justifie à son tour, par son exceptionnelle longueur, (près de cent vers) la fiction de l'oubli, qui assure la transition avec la description des oiseaux :

Muse, mon soin plus doux, sortons avec Jonas  
Du flanc de la Balene : et pour ne floter pas  
Tousjours au gré du vent, de l'onde et de l'orage,  
Sus, sus, mon saint amour, sus gagnons le rivage.  
Cependant qu'attentif je chante les poissons,  
Que je fouille, courbé, les secrettes maisons  
Des bourgeois de Thetys, voyez comme la gloire  
Des oiseaux loin-volants vole de ma mémoire :  
Leur cours fuyard me fuit, et mes vers sans pitié  
Retranchent de ce jour la plus belle moitié. (V, 529-538.)

Le passage d'un genre animal à l'autre est donc marqué par un changement de fiction poétique, par une variation importante dans la forme de l'inventaire, sous forme d'insertion narrative, et par la valeur conclusive que revêt la leçon qui se dégage de la légende d'Arion, sauvé par le dauphin des mains des « nochers, qui sont le plus souvent / Plus traistres que la mer, plus mutins que le vent » (V, 445-446). On peut ajouter que la place du dauphin en fin d'inventaire est en soi un autre signe conclusif : le dauphin, qui occupe traditionnellement la première place dans le règne aquatique, aurait dû venir logiquement en premier. Or les procédés par lesquels le poète souligne sa valeur ne laisse pas de doute sur l'importance qu'il faut accorder à la place finale, devenue place d'honneur, et qui constitue donc le point d'orgue de la liste en même temps que son « couronnement » moral.

La fiction du voyage maritime, en outre, entre clairement en résonance avec le premier des procédés invoqués, l'explicitation du travail divin. Du Bartas y revient en effet à plusieurs reprises et ne se contente pas de développer, comme attendu, l'idée du monde miroir de Dieu et la nécessaire louange du créateur<sup>22</sup>. La valeur pédagogique du monde maritime est continuellement

<sup>21</sup> « Tais-toy camus nageur, tais-toy sacré poisson / Car je voue à ton los la fin de ma chanson » (V, 425-426).

<sup>22</sup> Principe clairement indiqué dans les premiers vers de l'ouvrage : « Il me plait bien de voir ceste ronde machine / Comme estant le miroir de la face divine » (I, 119-120) ou plus loin « Dieu qui ne peut tomber és lourd sens des humains / Se rend comme visible és œuvres de ses mains » (I, 129-130).

soulignée : en tête du « Cinquiesme Jour », nous l'avons vu, comme reflet de la création tout entière, puis comme apprentissage de la découverte scientifique (« pour pouvoir discerner de la mer porte-barques / les moites citoyens »<sup>23</sup>) et enfin comme élément de formation morale<sup>24</sup> : sa lecture permet d'en revenir, comme du voyage exploratoire, « chargé de pillage ». C'est de la même manière l'idée du modèle ou du miroir (modèle de la variété naturelle, modèle de la construction du monde artificiel<sup>25</sup>, modèle de la diversité des mœurs<sup>26</sup>, modèle d'ingéniosité<sup>27</sup>, modèle d'un comportement moral exemplaire - le dauphin-) qui structure en fin de compte l'ensemble de l'inventaire et assure le passage d'un groupe de poissons à un autre. Ainsi le choix d'un thème initial (la mer est le reflet du monde) permet-il d'interpréter le travail divin (Dieu a conçu la mer comme le lieu de tous les apprentissages), de développer sous une forme fictionnelle adaptée les indications données par la *Genèse* (le voyage exploratoire) et d'assurer la cohérence interne d'une liste dont la progression semble au premier regard échapper à toute logique.

Cette conjonction de procédés, étroitement intriqués les uns dans les autres, demeurerait anecdotique si elle n'était soigneusement reproduite pour chacun des grands genres du règne animal. L'évocation des oiseaux est ainsi placée sous la double égide du chant et de l'apprentissage des réalités célestes. L'analogie du ciel et de la mer, moteur initial de l'inventaire des poissons, est rappelée par l'image réfléchie du ciel dans l'océan, pour mieux céder la place à un nouveau fil conducteur, l'évocation de la voix des oiseaux, elle-même en contraste avec le silence des poissons :

Mais courage, Oiselets : vos ombres vagabondes,  
 Qui semblent voler sur la face des ondes,  
 Par leurs tours et retours me contraignent de voir  
 Et quelle est vostre adresse, et quel est mon devoir.  
 Je vous pri seulement (et ce pour recompense  
 Des travaux que j'ai pris à vous conduire en France)  
 Qu'il vous plaise esveiller par vos accents divers  
 Ceux qui s'endormiront oyant lire ces vers.  
 Mais n'ayant peu fermer les veillantes paupieres,  
 Parmi le camp muet des bandes marinières,  
 Pourront-ils bien dormir parmi cent mil oiseaux,  
 Qui font ja retentir l'air, la terre, et les eaux ? (V, 539-550)

---

<sup>23</sup> « Tout ainsi l'Eternel, afin que les humains / En la diversité des œuvres de ses mains / Admirassent sa force, et qu'ils eussent des marques / Pour pouvoir discerner de la mer porte-barques / Les moites citoyens : en formant l'univers / Chasqe espece scella d'un cachet tout divers » (V, 65-70).

<sup>24</sup> « Mais ce grand Dieu, qui tient la Nature en nature, / Ne les fit seulement differens de figure, / Ains beaucoup plus de mœurs : afin que nos esprits / Fussent, non moins que l'œil, d'estonnement esprits » (V, 107-110) et plus loin « Vous cœurs, où le burin d'une sainte pitié / Ne peut onques graver un seul trait d'amitié, / Visitez cester mer, par mes chants acoisee / Vous y trouverez maint Damon, maint Thesee » (V, 301-304).

<sup>25</sup> Voir plus haut les animaux - outils.

<sup>26</sup> Voir ici tout le passage sur les mœurs des poissons, sans équivalent dans l'évocation des autres espèces : « l'adultère Sargon [...] contraire au naturel de l'enfumé Canthare / Qui du devoir nopicier tant soit peu ne s'egare » ; « Mais la muge n'a point en amitié d'esgale », etc. (V. 185-202).

<sup>27</sup> Les procédés par lesquels le Tapecon « pêche » les autres poissons pour se nourrir, « l'Ozene ingenieux » qui casse les huîtres à coup de pierre, la torpille qui « rusee » empoisonne le pêcheur en imprégnant le fil de poison, le Scolopendre qui crache ses intestins avec l'hameçon pour s'en libérer puis les ravalles, etc. (V, 203-300).

Comme la découverte pour l'univers marin, l'apprentissage mimétique du chant est le thème qui donne son impulsion première à la classification<sup>28</sup>. Parce qu'il ne permet pas, toutefois, de mener à terme l'inventaire, il est relayé (et non redoublé) par l'interprétation chrétienne dégagée de l'apparition du phénix, qui ouvre la liste selon le principe continué du miroir : « le celeste Phœnix commença son ouvrage / Par le Phœnix terrestre » (V, 551-552). L'évocation de « l'unique oiseau » (V, 599) permet ainsi au poète de conjointre la valeur pédagogique (ici théologique et non scientifique et morale) et la valeur esthétique : le phénix est l'un des rares oiseaux à avoir droit à une véritable description physique ; celle-ci, placée sous le signe de la lumière, fait aussi de l'oiseau un miroir du monde stellaire<sup>29</sup>, en accord avec sa valeur symbolique. Apparue en premier, il entraîne à sa suite « une infinité d'ailes » (V, 600), si bien qu'il peut servir de fil conducteur à l'inventaire quand celui de la voix s'éteint<sup>30</sup>. La leçon divine (le Phénix nous apprend « qu'il nous faut et de corps et d'esprit / Mourir tous en Adam pour puis renaître en Christ », V, 597-598) explique que le poète se présente ici dans la position de celui qui écoute<sup>31</sup>, regarde et questionne, et justifie également le relatif isolement du pélican, dont le poète décrit longuement les mœurs (« Enfants, notez ceci... », V, 762). Celui-ci vient en effet faire écho au phénix<sup>32</sup>, maintenant la cohérence d'un inventaire qui risque de perdre de sa logique avec le passage aux insectes. Enfin, ultime transgression significative de l'ordre, l'aigle, comme le dauphin avant lui, n'est évoqué qu'en toute fin de liste<sup>33</sup> et selon le même procédé : adresse du poète à l'animal, mise en évidence de sa place exceptionnelle, insertion d'une longue fable à valeur morale (les amours de l'aigle et de la jeune fille<sup>34</sup>) :

Aigle, ne cuide pas qu'un superbe mespris  
M'ait gardé de coucher ton nom dans mes escrits,  
Je sçay bien que tu tiens tel rang parmi la troupe [...]
Que fait le Basilic ou le Dragon fumeux  
Entre les escadrons des serpens venimeux :  
Que fay le Lyon parmi les bestes forestieres,  
Et le camus Dauphin parmi les marinières. (V, 901-908).

<sup>28</sup> « J'ay tasché marier mes chansons immortelles / Aux plus mignards refrains de leurs chansons plus belles », (V, 627-628) ; « Il me semble qu'encore j'oy dans un verd buisson / D'un sçavant Rossignol la tremblante chanson » (V, 629-630).

<sup>29</sup> « Il fit briller ses yeux, il luy planta pour creste / Un astre flamboyant au sommet de sa teste / Il couvrit son col d'or, d'escarlante son dos... » (V, 555-557).

<sup>30</sup> « Le Colchide Phaisan, le fecond Estourneau, la Chaste tourterelle et le lascif moineau / ... / font la court au Phœnix, son divin chant admirent / Et dans l'or et l'azur de ses plumes se mirent » (V, 654-660) et plus loin : « le sacre, et l'Espervier, qui de maint souple tour caressent le Phœnix » (V, 666-667).

<sup>31</sup> « Près d'eux je voy » (V, 705), « Mais, ô Muse, di-moy » (V, 712).

<sup>32</sup> « Figure de ton Christ [...] / Et qui s'est volontiers d'immortel fait mortel / Afin qu'Adam fust de mortel immortel » (V, 773-778).

<sup>33</sup> « L'ordre alphabétique s'incline toutefois devant certaines préséances : les traités sur les oiseaux commencent presque toujours par l'aigle », qui passe alors devant les oiseaux qui devraient le précéder ; et plus loin : « quelles que soient les classifications, personne ne semble vouloir déroger à la tradition qui fait commencer les traités sur les oiseaux par l'aigle, tradition qui remonte au moins au VII<sup>e</sup> siècle, avec Isidore de Séville », L. Pinon, *op. cit.*, p. 37 et 38.

<sup>34</sup> L'aigle se jette dans le bûcher où brûle le corps de la femme aimée, en « chantant doucement un obsequé à sa dame », modèle d'amour parfait et de fidélité, cf. V, 912-1019. La légende vient de Pline.

Et de fait, la même transgression se retrouve au « Sixiesme Jour », où, contrairement à toutes les habitudes, le lion vient, lui aussi, en dernier<sup>35</sup>, le poète rapportant à cette occasion la légende d'Androclès, ultime témoignage de la magnanimité et de la fidélité animales. Ainsi se met en place un double système de signification : interne, d'abord, car l'ordre est une hiérarchie, chaque « roi » d'une espèce animale venant couronner la liste de ses sujets, comme au terme du « Sixiesme Jour » l'homme lui-même vient couronner l'ensemble de la création ; de « Jour » à « Jour », ensuite, puisqu'un écho très net se crée d'une fin de série à une autre, par le retour d'une forme et d'en sens identiques. L'importance de l'ordre est ainsi d'autant plus marqué que les « histoires » se répètent et que le poète ne fait preuve, dans le choix des connaissances transmises, d'aucune originalité.

Mais c'est peut-être pour le long défilé des animaux terrestres que le travail effectué par le poète est le plus remarquable. L'interprétation qu'il donne de la structure biblique, une nouvelle fois nettement mise en valeur, est ici la question du rapport hiérarchique entre l'homme et l'animal terrestre ; elle met en évidence le lien implicite produit par leur création successive au sein d'une même journée<sup>36</sup>. La fiction retenue est une fiction adamique : donnant « un coup de rame afin d'entrer au port / Après avoir couru sur le dos de Neptune » (VI, 13-15), le poète retrouve l'élément dont, comme l'animal, il a été conçu. De ce fait, il ne s'agit plus de regarder comme dans un miroir ou d'écouter, mais de partager un même espace et un même devenir. Aussi est-ce en souverain que le poète organise le défilé :

O Pere tout-puissant, sois guide de leur guide,  
 [...] et par mes chants veincueurs,  
 Des tigres furieux aprivoise les cœurs,  
 Dompte les fiers lions : fay, qu'acoisant sa rage,  
 Tout genre d'animaux me vienne faire hommage. (VI, 17, 9-22)

La théorie des animaux terrestres s'ouvre par l'éléphant (« second chef de leur bande »<sup>37</sup>) et se clôt par le lion. Entre ces deux rois concurrents du règne animal défile d'abord un groupe où se succèdent pêle-mêle rhinocéros, girafe, chameau, taureau, âne, cheval, lièvre, lapin, brebis, pourceau, cerf, chien, guenon, belette, renard, civette, castor et hérisson. Une première rupture nette intervient avec l'apparition du caméléon<sup>38</sup>, qui entraîne à sa suite l'essentiel des « reptiles », dont le basilic et le scorpion :

Mon sang se fige tout, mon estomach à peine,  
 Pressé de froids glaçons, pousse hors son haleine :  
 Mes os tremblent de peur, mon triste cœur fremit

<sup>35</sup> Dragon et Basilic restent à leur place : ils inaugurent un « sous-groupe » et non une catégorie majeure.

<sup>36</sup> L'explication vient après l'inventaire, au seuil de la création de l'homme : « Or de tant d'animaux que sa voix anima / L'homme fut le dernier qui l'air vivant huma, / Non pour estre le moindre, ou qu'un ouvrier si sage / Eust peur de commencer par un si noble ouvrages : / Ains d'autant qu'il eust fait en vain un si grand Roy / Sans avoir des vassaux prests à suyvre sa loy » (VI, 427-432).

<sup>37</sup> *Semaine* VI, 25. Nous proposons, contrairement à ce qu'indique la note d'Y. Bellenger, de comprendre cette épithète au sens de « second chef après le lion » et non « second chef après l'homme » (note 25, p. 250).

<sup>38</sup> « Mais l'œil du Ciel ne void chose plus admirable / Que le Chameleon qui reçoit variable / Les diverses couleurs des corps qu'il a devant » (VI, 133-135).

Mon poil en haut se dresse, et ma face blesmit,  
 Et ja devant mes yeux, comme il me semble, nage  
 D'une cruelle mort l'espouvantable image.  
 Hé ! qui seroit celui, qui sans estre estonné,  
 Pourroit, comme je suis, se voir environné  
 Des plus fiers animaux qui, pour regner sur terre,  
 Ont juré contre nous une immortelle guerre ? (VI, 137-146.)

Enfin, troisième temps, viennent l'ours, le loup, le sanglier, le lynx, le léopard, le tigre, la licorne, la hyène, le mantichore et le « ceph nubien »<sup>39</sup>, la sarigue et le porc-épic :

Despestré des serpens, le danger je n'évite.  
 Car las ! voici venir un felon exercite  
 D'animaux indomtez, de qui l'affreus regard,  
 L'espouvantable voix et le maintien hagard  
 Prive de sens mes sens, retient ma voix contrainte,  
 Et me fait desirieux de ma premiere crainte. (VI, 273-278)

La tripartition biblique, encore une fois soulignée par les fictions qui servent à l'inscrire dans le texte, apparaît donc ici comme un résumé du devenir de l'homme : la description du « bestail », soit ici les animaux sans danger (d'où la présence de l'éléphant et de la girafe aux côtés de l'âne et du lapin) reproduit le temps où le couple adamique n'était entouré que d'animaux bienveillants :

Avant que contre toy Adam se revoltast,  
 Et que du fruit sacré, curieux, il goustast,  
 Il vivoit Roy d'Eden, sans avoir au front peinte,  
 Comme il a maintenant, la blesmissante crainte.  
 Les plus fiers animaux volontiers fleschissoyent  
 Leur col dessous son joug, et prompts obeissoyent  
 À sa voix [...]. (VI, 183-189.)

Mais les reptiles et les « bestes de la terre », c'est-à-dire ici les animaux dangereux ou inquiétants<sup>40</sup>, rappellent à l'homme le péché originel et plongent le poète dans un moment de révolte métaphysique bientôt dominée :

O Dieu ! s'il est ainsi que pour nostre lignée,  
 Ceste ronde Maison feut par toy maçonnée :  
 Las ! pourquoy ce jourd'huy fis-tu ces animaux,  
 Nostre espineuse vie ? ô parastre et non pere [...] !  
 Pardon, bon Dieu, pardon, ce n'est pas toy Seigneur,  
 Qui troublas de nos ans le commencé bon-heur :

---

<sup>39</sup> Tous deux animaux fabuleux.

<sup>40</sup> Ce qui explique la présence d'un marsupial, la sarigue, dans la liste finale, dont la poche et son fonctionnement qui semble contrecarrer les lois de la nature est un sujet de troubles : « Je crain cest animal que la terre sanglante / Des Caribes produit : animal qui r'enfante / Mille fois les petits, et dans son propre corps / Entombe autant de fois ses fans non encore morts », *Sepmaine*, VI, 289-292.

C'est notre orgueil, qui fit en l'enfance du monde  
De deux cruels venins l'Amphisbene fecond. (VI, 169-173 et 179-182)

Les transformations narratives imposées au cadre biblique par la réécriture bartasienne établissent donc en trois temps distincts par leur signification l'évocation des animaux. Au monde aquatique correspond la fiction du poète explorateur : le rôle analogique du monde marin en fait le réservoir des connaissances et le miroir du savoir. Le monde aérien est placé sous l'égide des réalités célestes et poétiques<sup>41</sup>, et renouvelle le thème du miroir en un topos de l'éclat et de la lumière, grâce à la lumineuse description du phénix dans les plumes duquel se « mirent » les oiseaux dont le chant l'accompagne, tandis que le défilé des animaux terrestres correspond à l'apprentissage de la loi divine<sup>42</sup>. Chacun de ces trois temps se clôt cependant d'égale manière : les fictions qui mettent en scène le poète et construisent l'inventaire des animaux sur le mode d'un voyage cèdent la place à des insertions narratives qui accomplissent le travail de moralisation. Arion, dans le « los » du Dauphin, l'Aigle mourant d'amour pour la vierge et Androclès, sont trois exemples symboliques de clémence et de fidélité et conduisent à relire les longues listes bartasiennes à la lumière de la parabole qui les clôt.

*Bestiaire réel et bestiaire métaphorique*

Du Bartas procède ainsi par superposition de sens, dont le moindre est finalement, sauf dans le cas des insertions narratives, le sens attaché individuellement à chaque animal. Aux épithètes accolées à chacun (s'ils ne font pas l'objet d'un développement plus long) est attaché un premier pouvoir évocateur, soit de leur forme, soit de leurs mœurs, soit de leur étrangeté. Le « défilé » n'est pas simple inventaire mais résume, souvent de manière allusive, tout un savoir réel ou légendaire compilé dans les bestiaires et les traités de zoologie : le « chien garde-forts »... », « le frauduleux Renard », « l'oiseau digère-fer », le Castor qui « coupe ses genitoires faux »..., font écho dans toutes les mémoires. Chaque animal a donc une vie autonome que lui vaut son épithète, et le poète table manifestement sur une somme de connaissances qu'il juge partagée par son lecteur. Particulièrement exemplaire de ce procédé est le traitement du « renard charitable » (un poisson), que Simon Goulard s'attache à commenter : « quant à la charité, cela s'entend de l'amour qu'il porte à ses petits, lesquels il porte et fait vifs ; si quelque danger se presente, il les avale et garde vifs dedans son corps puis estant eschapé, les rend tels qu'il les a receu ». Du Bartas place ce « Renard charitable » juste après le Scolopendre (qui, on s'en souvient, crache puis ravale ses intestins pour se défaire de l'hameçon<sup>43</sup>) : l'épithète de « charitable » renvoie donc en réalité à une caractéristique physiologique dont la connaissance est nécessaire pour saisir correctement la cohérence de la liste. Ce premier réseau de significations, essentiellement évocateur d'un savoir d'arrière-plan, est ensuite transmué en une signification plus globale que construit autant la structuration interne de chaque

<sup>41</sup> Le poète s'efforce alors d'être à l'unisson de l'objet décrit : « J'ay tasché marier mes chansons immortelles / Aux plus mignars refrains de leur chansons plus belles » (V, 627-628).

<sup>42</sup> Et ce d'autant plus que Du Bartas insère également un passage dans lequel il évoque la manière dont les animaux dangereux s'anéantissent parfois les uns les autres : celui-ci, dans lequel il n'hésite pas à convoquer des animaux pourtant déjà évoqués, illustre ainsi à la fois la faiblesse de l'homme nu face à la création et le principe d'équilibre que Dieu y a néanmoins enclos (cf. VI, 219-272) : « nous verrons que les biens pèsent plus que les maux ».

<sup>43</sup> Cf. note 27.

liste que les interprétations explicites que livre le poète. Il faut cependant ajouter un troisième niveau de lecture pour voir se dégager la cohérence véritable de l'inventaire bartasien : c'est celui par lequel les trois séries de descriptions s'insèrent dans l'ensemble de l'œuvre.

Ici, deux procédés au moins sont nettement perceptibles, l'un qui concerne le fond (l'inventaire des animaux), et l'autre la forme (des listes culminant avec les insertions narratives finales à valeur morale). Les animaux créés, en effet, ne sont paradoxalement pas les premiers à apparaître. Si Du Bartas respecte scrupuleusement, sur ce plan, l'ordre de la Création, il a en revanche recours, durant les quatre premiers « Jours », à tout un semblé d'animaux dont la valeur est métaphorique. Ceux-ci, que l'on retrouve ensuite comme animaux « réels » à partir du « Cinquiesme Jour », tissent un premier réseau de significations. Plusieurs comparaisons sont particulièrement remarquables : celle, surprenante, car fort peu noble, de l'Esprit Saint avec une poule couvant son œuf au « Premier Jour »<sup>44</sup>, celle de la formation progressive du monde (l'œuvre de distinction) avec l'ourse léchant son embryon pour lui donner forme<sup>45</sup>, celle de la matière informe avec, parmi de multiples comparants, un « poulpe cauteleux »<sup>46</sup> et celle de la voûte céleste avec la queue du paon (IV, 171 sq.). Trois de ces comparaisons sont directement corrélées aux thèmes développés au « Cinquiesme Jour » : le lien entre l'oiseau et le Créateur d'une part, l'utilisation du Paon pour servir de comparant à la voûte céleste en des termes quasi identiques à ceux ensuite utilisés pour décrire le phénix, d'autre part, encodent par avance la signification de la longue description de ce dernier, donc l'ensemble de l'inventaire des oiseaux, et favorise l'interprétation du monde aérien comme figure terrestre du monde céleste, physique ou théologique. La comparaison de la matière informe avec le poulpe (à laquelle on peut rattacher, malgré la différence d'espèce, l'exemple de l'ourse, qui a une valeur générique<sup>47</sup>) annonce quant à elle l'importance de la variabilité des formes à l'œuvre dans le monde marin. L'ensemble des procédés identifie ainsi les créatures décrites ou évoquées au système symbolique attaché à l'élément dans lequel elles vivent, car ces images correspondent aux structures plus profondes de l'imaginaire scientifique bartasien, dans lequel le feu est à la fois le symbole théologique attendu mais aussi un ressort esthétique majeur, et l'eau apparaît comme un élément incertain ouvrant des territoires inexplorés et périlleux, le thème du voyage naval servant de métaphore à la fois au parcours poétique dans l'ensemble des connaissances recensées et, par le biais du naufrage, au péril des mystères théologiques<sup>48</sup>. Le feu, principe vital, est lié à l'oiseau par le biais de la comparaison de l'Esprit avec la poule qui « avive » son œuf, terme qui renvoie autant à la naissance de la vie qu'à celle d'une esthétique de l'éclat. Celle-ci trouve son expression dans la

---

<sup>44</sup> « Ou bien comme l'oiseau qui tasche rendre vifs / Et ses œufs naturels et ses œufs adoptifs / Se tient couché sur eux, et d'une chaleur vive, / Fait qu'un rond jaune-blanc en un poulet s'avive ; / D'une mesme façon, l'esprit de l'Eternel / sembloit couvrir ce gouffre » (I, 297-302).

<sup>45</sup> « ... en formant l'univers fit donc ainsi que l'ourse / Qui dans l'obscur grotte au bout de trente jours / Une masse difforme enfante au lieu d'un ours » (I, 408-414).

<sup>46</sup> « Immuable d'essence et muable de front / Plus que n'est un Prothee, et plus qu'encor ne sont / Les poulpes cauteleux, qui sur l'ondeux rivage / Changent pour butiner chasque heure de visage » (II, 207-210).

<sup>47</sup> Elle illustre une formule plus générale énoncé au « Premier Jour » « Ce n'estoit donc le monde, ains [...] l'embryon qui devait / se former en six jours en l'estat que l'on voit. Et de vray ce monceau confusement enorme / Estoit tel que la chair, qui s'engendre, difforme, / Au ventre maternel, et par temps toutesfois / Se change en front, en yeux, en nez, en bouche, en doigts » (cf. I, 259-271).

<sup>48</sup> Cf. V. Giacomotto, « Voir Dieu et dire le monde : la lumière « torche sainte » et « seul miroir de beauté » dans *La Semaine* de Du Bartas », in *Ombres et lumières de la Renaissance*, Le Puy-en-Velay, Presses de l'Imprimerie Départementale, 1998 et « Les visages de l'eau sans la *Semaine* de Du Bartas », in *Équinoxe*, n°6, Brown University, R. I., U.S.A., hiver 2005-2006.

transmutation métaphorique du feu en or, élément dominant à la fois la description des espaces célestes et celle des créatures majeures qui rythment l'inventaire des oiseaux (soit le phénix, le griffon et la Cucuye). L'eau est quant à elle également un élément matriciel, matière et « forme sans forme » du chaos initial (l'esprit de Dieu flottant sur les eaux) : en cela, elle est à fois le réceptacle de l'ensemble des créatures et le lieu où l'informe devient forme et où l'on peut observer la vie et la matière à l'œuvre<sup>49</sup>. Le « Cinquiesme Jour » reproduit donc dans le monde animal la structure binaire du « Premier Jour », où l'esprit de Dieu, assimilé à un oiseau, surplombe et anime l'océan matriciel, réservoir des formes à venir. Il est le triple miroir de la création sensible achevée, de la création en train de se constituer et de la Jérusalem future que laisse entr'apercevoir l'éclat éblouissant du monde aérien. L'orientation que donne Du Bartas à ses inventaires correspond donc à des lignes de significations profondes qui structurent l'ensemble de sa représentation du monde ; le mode même de classification qu'il y pratique se charge de sens au regard de l'ensemble de l'œuvre, si l'on pense par exemple que les deux seuls moments où l'argument du milieu de vie est explicitement mentionné correspondent à des cas d'hybridité (entre eau douce et eau salée pour les poissons, entre air et eau pour les oiseaux aquatiques). L'ensemble fait écho à la fascination du poète pour la matière en formation et lie profondément ses réflexions physiques à ses évocations biologiques : bien qu'il nie d'ailleurs au « Second Jour » toute possibilité de génération spontanée, il évoque finalement à la fin du « Sixiesme Jour », hors de tout inventaire, les cas d'hybridation animale et les animaux qui s'engendrent et ne vivent que d'un seul élément. Cette possibilité laissée par Dieu à la Nature (« contre l'ordre commun qui regne en l'Univers », VI, 1031) signale, à la clôture de l'ensemble des inventaires, la fragilité du dispositif patiemment élaboré par le poète : les classifications ne sont qu'une vue de l'esprit, projection du verbe poétique sur une nature qui n'accepte de s'y soumettre que contenue par le cadre rigoureux du poème. L'importance concédée au principe de mise en ordre des listes dit bien que seul cet ordre a ici une valeur significative.

Par delà l'inventaire explicite des cinquième et sixième « Jours » se crée ainsi tout un système d'échos qui organise le poème dans son ensemble et enserme l'inventaire des animaux dans un réseau d'images et de mentions qui en assurent la cohérence. La baleine, citée par la Bible, est par exemple invoquée pour illustrer le désordre de la génération spontanée (« quelque fois dans les eaux s'engendreroit le cerf, sur terre la baleine », II, 161) et sert aussi d'image à l'Apocalypse (« et les seches balenes / Horribles mugleront sur les cuites arenes », I, 359-360) avant de revenir lors d'un rapprochement entre Jonas et Arion, tandis que de nombreux animaux apparaissent lors de l'évocation du Déluge ou des phénomènes météorologiques. Construction soigneusement édifiée ou obsessions souterraines du poète, le lien entre les animaux réels des cinquième et sixième « Jours » et les images animales des quatre premiers témoignent quoi qu'il en soit d'une grande cohérence.

Cette cohérence, enfin, se retrouve au niveau formel et explique les transgressions de l'ordre (en particulier la valeur de la dernière place) pratiquées par le poète. Le « Septiesme Jour » en effet, jour du repos divin et qui ne figure pas dans la tradition patristique des *hexamera*, couronne la création. Or Du Bartas y revient longuement sur la question des animaux, pour en dégager la valeur édifiante : un certain nombre d'entre eux est donc à nouveau passé en revue, selon des visées qui

---

<sup>49</sup> « Flots premiers nez » et « humeur premiere » (III, 23 et 42), l'eau est aussi le « flottant giron » (V, 50) qui précède le monde élémentaire, c'est-à-dire sa matrice (humide et froide, conformément aux théories médicales de l'époque).

relèvent strictement de la moralisation<sup>50</sup>. De ce fait, la structure de chaque « journée » apparaît comme une réduplication de la structure de *La Semaine*, qui elle-même se veut mimétique des sept jours de la création. Tandis que les légendes insérées en fin de listes rappellent qu'en bien des occasions l'animal sait se faire plus « humain » que l'homme, l'évocation finale établit définitivement la valeur pédagogique globale attachée à tout inventaire zoologique et équilibre, comme annoncé<sup>51</sup>, les maux et les bienfaits produits par les animaux, laissant s'achever le poème sur une dernière image de la perfection du travail divin. C'est ici les hommes et non les animaux qui servent de tête de liste à l'inventaire, appelés tour à tour à comparaître au tribunal ou à l'école de la nature : rois et vassaux, pères, femmes, bavard, mères, enfants ou paresseux... seraient bien avisés de s'inspirer respectivement des abeilles, de l'aigle, de la Tourtre (« qui perdant son mari perd son aise », VII, 584), des oies, des poissons, du chevreuil et du hérisson. Le travail accompli par le poète au « Septiesme Jour » intègre l'évocation du monde animal à l'ensemble de la signification de la Création achevée : selon le principe analogique et la croyance en la possibilité d'une théologie naturelle, le monde animal vaut ici au même titre que le monde minéral ou que l'anatomie du corps humain, qui tous participent à la construction de l'école de la nature.

L'inventaire bartasien ne constitue donc pas un simple catalogue : un réseau de relations parfaitement construit se tisse entre la signification individuelle des animaux - présentés sous un angle soigneusement choisi qui ne tend en aucun cas à l'exhaustivité -, la signification de chaque famille, dont les frontières sont souvent établies par le poète lui-même, de chaque espèce et enfin du règne unifié par rapport aux autres composantes de l'univers naturel. Plus que la signification individuelle attachée par la tradition des encyclopédies à chaque animal, c'est donc ici la signification du mode de classification qui semble déterminant<sup>52</sup>, créant entre animaux un système d'échos qui constitue le vrai vecteur de signification. Les raisons de l'ordre choisi, en même temps que cet ordre lui-même, conditionnent et illustrent la manière selon laquelle il convient de lire l'inventaire. Dans le même temps, l'enchaînement des listes selon un principe de contiguïté propre à la logique du seul poète favorise une impression de variété qui participe nettement de l'esthétique générale de l'ensemble, variété par ailleurs bien réelle quand il s'agit de la forme. La manière même dont procède le poète, enfin, est caractéristique du rapport au savoir qu'instaure sa propre conception de la poésie scientifique : comme le montre l'exemple du « renard charitable », la maîtrise d'un savoir commun est un préalable nécessaire à la compréhension de l'œuvre, savoir sans lequel la cohérence de l'ordre, donc la signification des listes, reste opaque. L'ensemble des traditions textuelles sur lesquelles s'appuie le poète est donc un élément constitutif de l'œuvre y compris dans ses éléments absents, car ce sont aussi les omissions du poète, ses lectures fragmentaires, ses allusions et les bouleversements qu'il inflige à l'ordre canonique des bestiaires ou des traités d'histoire naturelle qui font sens. Le travail accompli repose autant sur le savoir explicite transmis par le poète que sur les connaissances absentes fournies par le lecteur, la signification de

<sup>50</sup> Passage qui occupe les vers VII, 555-652.

<sup>51</sup> Cf. note 42.

<sup>52</sup> Et ce d'autant plus que dans bien des cas, y compris celui du Dauphin, Du Bartas ne cherche en rien à faire preuve d'originalité, pas plus qu'à épuiser les possibilités dont il dispose, voir sur ce sujet J. Dauphiné, « Le los du Dauphin », in *Du Bartas, actes des premières journées du Centre J. de Laprade*, Pau, J & D Editions, 1994, p. 105-109.

l'ensemble naissant non du contenu mais de la forme, cette « bizarre methode » par lequel Du Bartas reconstruit à sa manière le monde animal et surtout l'intègre dans un système physique et biologique cohérent préalablement construit.

« Qu'est-ce qu'un livre scientifique ? À propos de la poésie encyclopédique de du Bartas au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Cahiers d'Epistémè* n°2, 2008, p. 59-79.

## 9. Qu'est-ce qu'un livre scientifique ?

### À propos de la poésie encyclopédique de Du Bartas au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

La question de l'hybridité entre science et littérature a été souvent posée : la compatibilité entre la forme poétique, liée à un fonctionnement linguistique essentiellement connotatif, et la science, associée quant à elle à un fonctionnement dénotatif, n'est pas un problème nouveau (Aristote en parle déjà au sujet d'Empédocle, qu'il exclut du champ de la poésie). Elle a donc été assez largement explorée, même si elle est loin d'être tranchée. Selon cette perspective, la poésie scientifique n'entre pas dans la catégorie du livre scientifique : quelle que soit la qualité du contenu scientifique (par ailleurs extrêmement aléatoire), la poésie « l'emporte » sur la science, et c'est en général à l'entrée « poésie » d'un manuel de littérature, et jamais dans un ouvrage d'histoire des sciences, qu'on peut la trouver évoquée. Or une telle perspective, si elle est pleinement justifiée par la définition même de l'écriture poétique, laisse cependant de côté un élément important et qui a été largement négligé : celui de la réception de l'œuvre, ou plus exactement de l'usage qu'ont pu en faire ses lecteurs. C'est ainsi que des témoignages glanés au hasard de lectures qui n'étaient pas forcément toutes directement en rapport avec l'étude de Du Bartas, m'ont convaincue que, dans le cas de ce texte au moins, sa réception avait pu l'ériger en une forme de manuel, posant ainsi la question de la place de l'usage dans la liste des critères de définition du livre scientifique. C'est donc sur cette question du rôle du lecteur que je voudrais plus particulièrement m'interroger, aussi bien à partir de l'intentionnalité supposée de l'auteur par rapport à un horizon d'attente, qu'à partir des réactions effectives du lectorat, qui ne sont pas forcément celles attendues.

*La Semaine* est un long poème, dit « scientifique » ou « philosophique » de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (1578), qui compte environ 6 500 vers et qui obéit à la contrainte formelle et thématique de l'hexaméron. Il est en général considéré comme l'accomplissement le plus achevé du genre : le cadre hexaméral (les sept jours de la Création) est en effet particulièrement propice à devenir le réceptacle d'un abondant déploiement encyclopédique. Il se trouve par ailleurs, et surtout, que ce texte a été l'un des plus colossaux succès de librairie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, succès attesté par un nombre extraordinaire de rééditions (plus d'une cinquantaine en cinquante ans) et des traductions dans plusieurs langues européennes (au moins huit, dont le danois, le polonais et le suédois). Ceci

---

<sup>1</sup> Ce texte est issu d'une séance de séminaire donné le 6 avril 2007 dans le cadre du programme de recherche « Le livre scientifique : définition et émergence d'un genre (1450-1850) » que dirige J. Ducos à la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

fait que nous possédons des témoignages assez importants sur sa réception : il m'a donc semblé pertinent de confronter ici la réception moderne du texte avec celle des lecteurs de l'époque, ce qui m'a conduit à me demander dans quelle mesure ce n'est pas ici, au mépris de toute classification formelle et de toute « valeur » scientifique, la pratique de lecture qui contribue à donner à l'œuvre son statut de texte scientifique. Cette question en a appelé d'autres, d'une part celle du poids des pratiques éditoriales et paratextuelles du XVI<sup>e</sup> siècle, qui ont de toute évidence joué un rôle significatif dans la perception générique du poème, d'autre part celle de la pertinence des réactions du lectorat par rapport au contenu de l'œuvre et à ses buts avoués ou inavoués. Autrement dit, je voudrais procéder à l'examen de la première réception de *La Sepmaine* pour permettre de poser, de manière plus générale, la question de certains critères de reconnaissance du livre scientifique, critères extérieurs au texte proprement dit : la place du lecteur, celle du rôle et de l'impact de la forme même du livre et celle de sa situation exacte dans le dispositif général de transmission des savoirs à une époque donnée. Il me semble néanmoins important, avant d'en venir là, de dire d'abord quelques mots sur la réception moderne de Du Bartas.

*L'hybridité en question : quelle poésie pour quel savoir ?*

Les réflexions sur la compatibilité entre science et poésie ne sont pas neuves, je viens de le rappeler, et la réception moderne de Du Bartas n'échappe pas à la règle. Ce sur quoi je voudrais insister est plutôt l'incidence des variations de point de vue sur la nature du savoir concerné. Pour schématiser, rares ont été les critiques qui ne pensaient pas que, dans le distique science/littérature, l'une doive nécessairement s'incliner devant l'autre. Il me paraît d'ailleurs tout à fait frappant de constater que, si l'expression « poésie scientifique », popularisée par la thèse pionnière d'Albert-Marie Schmidt<sup>2</sup>, demeure d'utilisation courante, elle a été constamment remise en cause et amendée par la plupart des travaux portant sur les œuvres qui en relèvent : on a ainsi parlé tour à tour de « poésie philosophique » et de « poésie didascalique », ce qui masque le problème derrière des mots d'époque, de « poésie cosmologique » (L. Keller)<sup>3</sup> et de « poésie encyclopédique » (J. Dauphiné)<sup>4</sup>, ce qui engage des définitions différentes, de « poésie de la connaissance »<sup>5</sup> et de « poésie de la nature » (I. Pantin)<sup>6</sup>. La difficulté à nommer la chose, témoin de son caractère profondément hybride, est l'indice le plus visible d'importantes variations interprétatives. Certains ne voient ainsi, dans la poésie scientifique, qu'une forme particulière de surgissement du moi : pour Luzius Keller, dans son étude sur Palingène, Ronsard et Du Bartas, la poésie scientifique est le résultat du fait que, avant 1600, « à l'époque où le cosmos est encore intact et inaccessible au néant, la conscience et la connaissance de la réalité étaient la prémisse même de la conscience et de la connaissance de soi »<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> A.-M. Schmidt, *La poésie scientifique en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1938. Nous citons dans la réédition de Lausanne, Rencontre, 1970.

<sup>3</sup> L. Keller, *Palingène Ronsard, Du Bartas. Trois études sur la poésie cosmologique de la Renaissance*, Berne, Francke, 1974.

<sup>4</sup> J. Dauphiné, *Guillaume de Saluste du Bartas, poète scientifique*, Paris, les Belles Lettres, 1983 et *Du Bartas, poète encyclopédique du XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, La Manufacture, 1988.

<sup>5</sup> Cf. par exemple le numéro spécial de la *Nouvelle Revue du Seizième Siècle, Poésie de la connaissance*, Paris, Genève, Droz, 1996, 14(1).

<sup>6</sup> I. Pantin, *La poésie du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bréal, 2003, p. 124, dans un chapitre intitulé : « Peindre la nature : la poésie descriptive et philosophique », *ibid.*, p. 112.

<sup>7</sup> Keller, *op. cit.* n. 2, p. 6. James Dauphiné, dans ses premiers travaux sur Du Bartas, affirme de même que « l'œuvre devient alors un réceptacle de la psyché dont le poète aura été l'instrument privilégié », *Guillaume de Saluste du Bartas, op. cit.* n. 3, p. 10.

Il en déduit que « le poète cosmologue ou amoureux est incapable d'indiquer l'identité de son objet. Il se trouve réduit à dire à quoi son objet ressemble, à énumérer des analogies, bref à s'expliquer par des images, des métaphores ou des comparaisons »<sup>8</sup> : dans ces conditions, l'évaluation de l'éventuelle « scientificité » de l'œuvre ne se pose même pas, le principe d'écriture annihilant toute possibilité de transmission d'un savoir valable. A.-M. Schmidt écrit ainsi que le propos de cette poésie « n'est jamais d'enseigner » : « intuition originelle de l'univers »<sup>9</sup>, elle s'adresse par définition à des lecteurs, les « habiles », qui sont capables de la lire comme telle.

Pour ceux qui pensent la poésie scientifique comme le lieu d'un surgissement du moi, la question de la transmission du savoir n'est donc pas à l'ordre du jour. Pour d'autres en revanche, la poésie de Du Bartas est « l'expression la plus achevée d'une volonté de rendre compte conjointement de l'unité du cosmos, du savoir et du pouvoir »<sup>10</sup> : « la poésie dite scientifique apparaît d'abord comme un désir de recensement encyclopédique : on fait l'inventaire du monde et on collectionne [...] ses richesses. Cette définition met en œuvre un désir de compréhension : il s'agit de trouver des règles et des lois à cet étonnant fourmillement de créatures »<sup>11</sup>, définition parfaitement fondée mais qui conduit à ne plus distinguer vraiment la poésie de la science. Ici apparaît en outre une curieuse disjonction : le savoir ainsi transmis peut être conçu comme pure érudition, et donc ne pas correspondre à un savoir véritablement « scientifique » : A.M. Schmidt juge ainsi les connaissances de Du Bartas périmées<sup>12</sup> ; J. Dauphiné, de même, postule que Du Bartas préférerait s'adonner davantage à « [l'encyclopédisme] qu'à la science et suivre les leçons du Moyen âge »<sup>13</sup>, parlant plus loin de « savoir médiéval ». À l'inverse, Jean Dagens affirme que *La Sepmaine* a été lue à des fins d'instruction et qu'elle propose un « outillage mental » propre à l'épistémè de la Renaissance. Il considère qu'elle était « appréciée comme une somme encyclopédique des connaissances de son temps »<sup>14</sup>, ce qu'affirme aussi Olivier de Magny, pour qui il s'agit de « tout le savoir d'une époque »<sup>15</sup>. Yvonne Bellenger, enfin, écrit que *La Sepmaine* « reprend à son compte toute la science de son temps ». La coexistence d'avis parfois absolument opposés appelle réflexion, d'autant qu'elle est certainement liée à la difficulté d'évaluer par ailleurs

---

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Toutes citations tirées de la p. 15.

<sup>10</sup> Dauphiné, *Du Bartas, poète encyclopédique*, op. cit. n. 3, « Préface », p. 11.

<sup>11</sup> C.-G. Dubois, *La poésie du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 142. Si ces définitions sont également justes, et pas forcément incompatibles avec les premières, il est cependant frappant de constater qu'elles ne révèlent plus rien de distinctif dans la poésie scientifique. De fait, la voix poétique semble ici s'incliner devant la science et se trouve réduite à une forme, qui aussi brillante soit-elle, n'est plus que le « réceptacle de la science, de l'ornement et de la vérité », Dauphiné, *Du Bartas, poète encyclopédique*, op. cit. n. 3, « Préface », p. 12.

<sup>12</sup> Son analyse de détail de *La Sepmaine* est extrêmement négative. Schmidt n'y voit qu'emprunts et imitations des poètes qui l'ont précédé et des sources antiques (« son histoire n'est qu'une compilation tirée de tous les bestiaires classiques » (op. cit. n. 1, p. 316)) et conclut que la *Sepmaine* n'est « guère que le catalogue romancé d'une grande bibliothèque » (ibid., p. 323) pour ce qui est du fond, et un ensemble boursoufflé pour ce qui concerne la forme.

<sup>13</sup> Dauphiné, *Guillaume de Saluste du Bartas*, op. cit. n. 3, p. 22.

<sup>14</sup> Cité par Y. Bellenger, qui fait le point sur cette tension entre science et poésie dans la préface de son édition.

<sup>15</sup> Remarque liminaire d'Olivier Soufflot de Magny de la réédition de 1970 de Schmidt : de « vastes édifices versifiés où trois générations de poètes cherchèrent à enfermer toute la science de leur époque », p. 11.

la nature exacte des savoirs renaissants ainsi qu'à distinguer nettement, en ce domaine et à cette époque, « savoir » et science »<sup>16</sup>.

La réception moderne de *La Sepmaine* place donc doublement le texte aux marges du livre scientifique, soit parce qu'il est poème du surgissement du moi et véhicule un savoir accessoire, soit parce que la qualité scientifique qu'on lui reconnaît suppose une science si débile qu'on puisse l'enclorre dans un poème. On s'aperçoit ainsi que le rapport au savoir n'est pas présenté comme un rapport rationnel : parce qu'il est inclus dans une forme poétique, il faut soit qu'il relève de la réécriture topique et de l'invention, soit au contraire d'un rapport direct au monde qui n'est jamais pensé sur le mode de l'intellection ; ensuite que la valeur scientifique interne du poème peut être contestée ou affirmée, mais est rarement véritablement évaluée à l'aune de la science de l'époque. Seule Isabelle Pantin prend le parti du lecteur, affirmant que Du Bartas eut « le génie de comprendre que le public de son temps, peu soucieux des codes et des hiérarchies esthétiques, a davantage envie d'une instruction substantielle que de fables »<sup>17</sup>. Ceci conduit donc à conclure que la poésie scientifique n'a finalement que très rarement, ou partiellement (comme dans le cas de la poésie astronomique), fait l'objet d'une investigation se fondant sur le fait qu'elle ait pu être, ou surtout, ait pu être considérée comme, un livre scientifique : son rapport global à la science de son époque comme sa place effective dans le dispositif général de transmission des savoirs n'ont pas été évalués, ce qui invalide d'une certaine façon les spéculations sur son statut.

#### *Les enseignements de la réception renaissante*

Or il est manifeste que le XVI<sup>e</sup> siècle a lu Du Bartas pour le plaisir, mais aussi pour s'instruire, et que c'est justement le choix de la voie poétique qui garantit la réussite scientifique, science et poésie n'étant plus, à la fin du siècle, perçues dans un rapport de tension. En effet, le genre même de la poésie scientifique puise sa légitimité dans la certitude que la parole poétique peut être une voie d'accès privilégiée à la connaissance, grâce à l'extension de la définition de la *mimesis*<sup>18</sup> et conformément à la théorie ficinienne de l'inspiration. Pour le lecteur des années 1580, il est donc manifeste que *La Sepmaine* rend effectivement plus savant. Que ce soit une réalité ou une illusion importe finalement assez peu, dans la mesure où c'est bien le sentiment du lecteur, attesté par exemple par ce sonnet d'un dénommé Lamberdière :

Que veux-tu mon Bartas ajouter à ta gloire  
Puis que tes riches vers ont pillé curieux  
Les trésors de la mer, de la terre et des cieus  
Gravant eux & ton nom sur l'autel de Memoire.

<sup>16</sup> Ainsi, si A.-M. Schmidt juge le savoir de Du Bartas périmé, il faut savoir qu'il considère aussi la scolastique comme attardée et n'hésite pas à parler des « résultats épars de la philosophie naturelle », jugements que la lecture d'une somme de philosophie naturelle du XVI<sup>e</sup> siècle ne peut qu'invalider.

<sup>17</sup> Pantin, *op. cit.* n. 5, p. 127. L'idée d'une poésie « substantielle », on le voit, est donc possible, mais, même replacée dans le cadre épistémopoétique de son époque, elle demeure en tension avec celle d'une poésie « réussie » - « il fait partie de cette génération de poètes protestants qui ne jugent plus nécessaire de s'imposer une sorte de puritanisme stylistique pour mieux marquer leurs convictions » - d'autant que cette approche, qui évite les dangers de l'anachronisme, ne résout pas tous les problèmes. I. Pantin montre également combien la doctrine d'une poésie *mimesis* laisse bien des questions en suspens : que signifie peindre : « reproduire, enseigner ou percer les secrets ? », *ibid.*, p. 114.

<sup>18</sup> La notion de *mimesis* en effet n'est plus seulement appliquée à la peinture des passions humaines mais devient capable de restituer la vérité des choses.

Ton œuvre est si divin qu'à peine on le peut croire  
 Basty par un mortel, ayant victorieux,  
 Par luy courbé le temps, la mort & l'envieux,  
 Sous les pieds triomphans de ta belle victoire.  
 Que si ton cœur doit estre ô second Prométhé  
 Pour punir ton larcin d'un Aigle becqueté  
 C'est raison que je porte une part de la peine  
 Aiant part au larcin, car rien plus ne me plaist,  
 Qu'en relisant tes vers dont mon ame se paist,  
 M'esclairer des beaux jours de ta docte Sepmaine<sup>19</sup>.

Ou par ce quatrain composé par Claude Rigaud, éditeur de Du Bartas :

La France a pour poëte un Bartas aux beaux vers  
 Dont l'eschole produit les Regimens divers  
 D'infinis beaux esprits, & fait par tout le Monde  
 Ocean de sçavoir, ruisseler la faconde<sup>20</sup>.

Ou encore ce poème d'un dénommé Chambrun :

Saluste est mon Histoire, ou je lis l'origine  
 Le progres & la fin de ce grand Univers,  
 Saluste est l'Astrolabe, ou je note divers  
 Degrez & mouvemens de la ronde Machine.  
 Saluste est mon grand globe, où tout ce qu'il designe  
 Est peint au naturel du pinceau de ses vers.  
 Saluste est mon Miroir, où reluit au travers  
 Le grand et petit monde, & sa beauté divine.  
 Saluste est mon fanal, il me guide en sept jours  
 Au ciel, en l'air, en terre, en mer tousjours tousjours  
 Me faisant voir tresors, tresors tout à la ronde.  
 En donnant tout ce tout à mon œil pour object :  
 M'adresse à un plus grand & plus digne sujet :  
 Qu'invisible il fait veoir dans & hors tout le Monde<sup>21</sup>.

La *Sepmaine*, deuxième point, comble un manque dans le dispositif institutionnel des savoirs : Claude Rigaud déplore en effet le mépris supposé dans lequel est tenue la science par la société mondaine de son temps (on se croirait revenu au temps des Goths de Gargantua) : « nous sommes parvenus à un temps auquel l'estude de pieté, de la sacrée & vraye Antiquité, des sciences liberales, de la vraye Philosophie, sont mesprisez et rejettez », « la misere de ce siecle, crach[e] à la face des sciences divines & humaines » et « ceux dont la puissance, l'autorité, les moyens devroyent estre employez à soustenir, avancer & accourager les hommes doctes, deviennent amis d'ignorance et

---

<sup>19</sup> Paratexte de l'édition de Claude Rigaud, Paris, 1611, 3r<sup>o</sup>.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

d'insolence, qui ne leur cornent autre chose aux oreilles que proscription des sciences & de tous ceux qui en font profession ». Il fait ensuite cette remarque intéressante : « Le Sieur du Bartas en ses Œuvres maintenant recueillies comme en un corps » permet de contenter « les esprits de moyenne taille, qui prendront plaisir & auront loisir de s'asseoir au prez de moy pour ouyr les sages discours d'un si grand Philosophe »<sup>22</sup>. Et de fait, il faut se souvenir que dans un contexte intellectuel dominé par le bilinguisme, si certaines sciences comme l'astronomie ont assez rapidement connu une vulgarisation en langue française, la philosophie naturelle, en particulier néo-aristotélicienne, demeure quasi exclusivement d'expression latine. Il me semble que ce que Rigaud nomme ici « les esprits de moyenne taille » correspond assez bien au public mondain qui ne veut ou ne peut plus lire le latin. Les témoignages explicites d'un usage « scientifique » de Du Bartas que l'on peut trouver proviennent d'ailleurs de gens ignorant le latin ou ne voulant pas y avoir recours. En effet, le texte de Du Bartas est donné comme référence scientifique au moins à deux reprises dans la production écrite de la Renaissance, une première fois par Ambroise Paré, dans son traité *Des monstres et prodiges*, lorsqu'évoquant les monstres célestes, il est obligé de présenter rapidement le système astronomique :

Je ne veux ny ne puis entrer plus avant au cabinet sacré de la divine majesté de Dieu. Qui en voudra savoir davantage lise Ptolémée, Pline, Aristote, Milichius, Cardan et autres astronomes, principalement le seigneur Du Bartas et son interprete, qui en ont tres doctement et divinement escrit au quatriesme jour de *La Sepmaine*, et confesse en avoir retiré les choses cy-dessus mentionnées, pour instruire le jeune chirurgien à la contemplation des choses celestes<sup>23</sup>.

Cette mention est d'autant plus remarquable que c'est un ajout pratiqué par Paré lors d'une réédition. Ses *Œuvres complètes* ont en effet été publiées pour la première fois en 1575, et bien évidemment, il n'y est pas fait mention de *La Sepmaine*. C'est donc en corrigeant et en augmentant ultérieurement son texte que Paré a inséré cette référence à Du Bartas.

L'autre mention explicite figure dans un manuel d'éducation de la fin du siècle proposant une formation à la philosophie naturelle à destination des adolescents, manuel rédigé en langue française et de manière pédagogique, conformément aux préceptes de l'éducation réformée. Au moment d'aborder l'exposé météorologique, son auteur, Simon Girault, écrit : « le sieur Du Bartas est admirable en ce qu'il décrit mieux ceste matiere en carmes, qu'on ne pourroit presque faire en oraison solüe ; parlant des vents en sa premiere *Sepmaine*, il dict [...] »<sup>24</sup>. Et Girault n'hésite pas alors à recopier presque mot à mot les vers de Du Bartas, le citant au même titre qu'Aristote et que Pline. C'est Du Bartas aussi qu'il évoque comme caution au sujet des pluies de grenouilles<sup>25</sup>. Du Bartas est donc, on le voit, cité comme « philosophe » et comme « astronome », au même titre qu'Aristote ou Ptolémée, et figure parmi d'autres figures scientifiques de son temps, comme Cardan ou Millich, mais il a certainement pour avantage manifeste de s'exprimer dans la langue de ses lecteurs. Il faut ajouter, et c'est un autre indice de ce que l'œuvre est bien jugée à l'aune de sa qualité scientifique,

<sup>22</sup> « Avertissement » de l'éd. Rigaud, Paris, 1611, f. 3v°-4 r°.

<sup>23</sup> A. Paré, « Des monstres célestes », *Des monstres et prodiges*, in *Œuvres complètes*, Paris, Barthélémy Macé, édition de 1607, p. 790.

<sup>24</sup> S. Girault, *Le globe du monde, contenant un bref traité du Ciel et de la Terre*, Langres, J. des Preys, 1592, f. 61r°.

<sup>25</sup> *Ibid.*, f. 60r°.

qu'elle a fait l'objet d'une réfutation en règle, parue en 1599 : cette *Semaine de Christophe de Gamon contre celle du Sieur du Bartas* s'appuie essentiellement sur une variation de l'appareil scientifique pour réfuter un certain nombre de postulats avancés par *La Sepmaine*.

Mais *La Sepmaine*, troisième point, n'est pas pour autant considérée comme une œuvre simplement scientifique et, élément également tout à fait révélateur, c'est ici la qualité poétique qui garantit la qualité scientifique, au point d'ailleurs qu'il faille se méfier de la réussite littéraire du texte. Rigaud écrit ainsi que :

ceux qui feuilletent Du Bartas, pour en tirer seulement du plaisir, & trier quelques mots ou elegances, qui leur plaisent le plus, ressemblent celui qui cultiveroit un riche champ pour en cueillir seulement les fleurs, dont il feroit des chapelets & bouquets de brieve durée, & ne tiendrait conte des fruits savoureux & necessaires à la vie humaine, dont il pourroit faire bonne provision. [...] Suyvant l'exemple des sages peres de famille, lisant un autheur, je considere tousjours l'honorable profit que je puis en tirer. Faisons de mesmes en Du Bartas, & en moins de rien nous emporterons des thresors de science divine & humaine<sup>26</sup>.

Et il ajoute :

Infinis beaux traits de toutes les parties de la Philosophie rationnelle, naturelle, surnaturelle, de la Medecine, Jurisprudence, de la science politique, militaire, œconomique, tant ès villes qu'ès champs, s'y rencontrent avec un million d'epithetes hardis, de mots heureusement trouvez & appropriez au sujet de ses vers, d'inventions nouvelles & exquises, & d'une suite de discours agreable au possible.

De ce fait, sans être pour autant versés dans les subtilités des théories poétiques de leur temps, les lecteurs de Du Bartas identifient assez exactement la cause du succès pédagogique de l'œuvre, qui réside justement dans la maîtrise de la doctrine de la *mimesis*. Pierre Bergeron, « Conseiller du Roy & Refferendaire en sa Chancellerie de Paris », n'hésite pas à comparer Du Bartas à un « nouvel Orphée » mais c'est au bout du compte la qualité en « trompe l'œil » du texte qui l'emporte sur l'art du chant :

Un Appelle, un Zeuxis, d'une heureuse avanture,  
On peu représenter quelques traits de nature ;  
Mais ce docte escrivain l'Eternel imitant,  
Qui forma de sa voix ceste machine ronde,  
D'un deluge nouveau de science profonde,  
Submerge & puis reffect le monde en un instant<sup>27</sup>.

On peut également citer ce poème de Jean Lauron, « avocat à Chateauroux » :

Qui voudra contempler d'un desir soucieux  
L'ouvrage merveilleux d'un superbe pinceau,  
Qu'il jette en l'admirant les yeux sur ce tableau,  
Il verra l'Air, le Feu, l'Eau, la Terre & les Cieux.

<sup>26</sup> Paratexte de l'édition Rigaud, Paris, 1611, f. 4r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>27</sup> *Ibid.*, f. 2v<sup>o</sup>.

Du chaos demeslé par son ordre & ses lieux,  
 Il en verra tirer le celeste flambeau :  
 Qui donna jour au jour, & d'un art tout nouveau  
 Chanter du Tout-puissant le travail gratieux.  
 Saluste, cher mignon des Sœurs castaliennes,  
 Je n'ay onc medité les vers de tes Sepmaines  
 Que je n'aye esté fait meilleur & plus sçavant<sup>28</sup>.

Enfin, ultime remarque, la réussite de la poésie de *La Sepmaine*, *mimesis* outrepassant largement les recommandations de la Pléiade, n'est pas pour autant perçue comme une forme moins exigeante de poésie, puisque nombre de lecteurs n'hésitent pas à placer Du Bartas au-dessus de Ronsard, ce que ce dernier a d'ailleurs très mal pris. Notre avocat de Châteauroux conclut ainsi :

Louange qui voudra la Vandomoise lire,  
 Du divin Du Bartas, hardiment j'ose dire  
 Qu'il est aux beaux esprits comme un soleil levant.

Et un auteur anonyme, dont le quatrain traîne partout, écrit :

Le folastre Marot me fait tout fondre en ris  
 Des Portes le mignard tient mon ame en attente  
 Le renommé Ronsard la fait tenir contente :  
 Mais le divin Bartas ravit seul mes esprits.

L'opinion des lecteurs ne laisse donc aucun doute sur la manière dont l'œuvre a été reçue, les qualités scientifiques de l'ouvrage semblant si évidentes qu'il a pu servir de manuel d'instruction à certains d'entre eux, l'évolution du goût littéraire dans une veine moins rigoureuse permettant l'émergence d'un genre perçu comme véritablement scientifique et poétique.

#### *Le poids de la forme du livre*

Cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'agisse forcément d'une réception exemplaire et conforme au souhait de l'auteur, ni qu'il faille pour autant se ranger à l'avis de ces lecteurs. Le point sur lequel je voudrais m'arrêter maintenant est celui de l'impact qu'a pu avoir l'histoire éditoriale du texte et l'existence d'un important paratexte qui l'a accompagné pendant quasiment toute sa carrière. En effet, dès sa parution, *La Sepmaine* a suscité des réactions érudites immédiates, l'une sous forme de traduction latine, les autres sous forme de commentaires. *La Sepmaine* a en effet été traduite en latin dès 1579, un an après sa parution, par Du Monin, lui-même poète scientifique en puissance puisqu'il a été ensuite l'auteur d'une très copieuse *Uranologie*. Elle a d'autre part été commentée, par Simon Goulart d'abord, dont le commentaire paraît chez Jacques Chouet en 1581, commentaire qu'il reprend et enrichit sans cesse jusqu'en 1601, par Pantaléon Thevenin, ensuite, commentaire qui paraît en 1584. Ces réactions à la publication de l'œuvre sont importantes mais sont des signes ambivalents.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, f. 3r°.

D'une part, en effet, on peut considérer qu'au même titre que la réfutation qui sera donnée par Christophle de Gamon, elles fondent l'œuvre en texte scientifique, puisqu'elles traitent Du Bartas de la même manière que sont traités les auteurs scientifiques antiques. Le commentaire de Goulart, en effet, ne comporte quasiment aucune remarque stylistique ou poétique, signalant tout au plus que le poète s'exprime parfois de manière imagée. En revanche, il procède de manière lemmatique, s'appuyant sur des mots clefs qui appellent des développements, et portent en très grande part sur la matière scientifique (même s'il éclaire aussi les très abondantes références mythologiques ou historiques). Le procédé n'est donc pas très différent, en apparence, du commentaire scolastique, ce qui tend à confirmer la valeur d'abord scientifique du texte aux yeux du lectorat de l'époque. Si l'on considère par exemple le passage sur les éléments<sup>29</sup>, on observe que le texte de Du Bartas se voit d'abord pourvu d'une manchette qui en assume la paraphrase et rend compte de la structure du texte :

Il entre au discours des Elemens, & premierement dit qu'il y en a quatre qui sont simples, dont toute chose qui tombent sous nos sens sont composées : ce qu'il confirme par diverses comparaisons, & par la consideration du corps humain.

Suivent les vers II, 47-74, que le commentaire interrompt. L'annotation porte ici sur le mot « élément » : Goulart précise qu'il existe un débat actif sur la notion d'élément, qui relève de la discussion entre philosophes, et que Du Bartas a fait le choix de l'opinion commune. Puis il donne une référence bibliographique précise à qui voudrait approfondir la question. Le commentaire, on le voit, est encore assez succinct mais lit clairement le texte selon une perspective scientifique et non poétique. Il le situe au sein d'une science active et vivante (et en aucun cas dans une perspective érudite ou encyclopédique périmée) et il le constitue enfin en point de départ d'une approche scientifique nettement plus technique, puisqu'il renvoie le lecteur à un texte en latin qui se présente comme un commentaire des traités physiques d'Aristote, les *Commentarii in universam physicam Aristotelis* de Johannes Velcurio<sup>30</sup>. Vient ensuite le passage que Du Bartas consacre à la comparaison entre le fonctionnement élémentaire de la matière et la physiologie du corps humain. Goulart s'empare du mot « foie » pour se lancer dans un infini développement médical qui n'occupe pas moins de 53 lignes :

c'est le premier parfait des membres principaux & des parties nobles du corps, estant en sa substance comme lait caillé. Il est le siege & principe de la faculté naturelle. Car le corps humain estant comme fondé sur trois piliers & principes, qui sont le cerveau, le cœur & le foye, cetui-cy est comme le fondement des autres, & avant eux, qui ne peuvent estre sans luy. Car c'est le siege de l'ame vegetable, laquelle l'Animal doit avoir premierement, comme les plantes. Il prend son estre environ six jours apres la conception, par assemblage du sang le plus espais, & par ainsi est non seulement semblable au sang mais aussi en retient les qualitez, estant chaud et humide. Comme il est engendré de sang, aussi a il

---

<sup>29</sup> Nous citons le commentaire de Goulard dans l'édition Rigaud de 1611. Pour ce passage, cf. p. 44 sq.

<sup>30</sup> *Commentarii in universam physicam Aristotelis*, 1538 et *In universam physicam Aristotelis [...] commentariorum libri III*, Lyon, S. Gryphius, 1544.

ceste propriété d'engendrer le sang, convertissant aussi le chyle ou suc, qu'il reçoit en foy, tant pour sa nourriture que pour l'entretienement de tout le corps humain<sup>31</sup>.

Suivent des considérations sur les veines et les membranes hépatiques, puis sur l'hydropisie. Ici, le commentaire est nettement plus volumineux que le passage commenté et il insère dans le texte poétique un développement hors de propos, le lemme commenté devenant le prétexte à un étalage scientifique qui, par enchaînement de cause à effet, s'éloigne toujours plus du poème. Il arrive ainsi que, selon les centres d'intérêt de l'auteur, qui donc conditionnent la lecture, le commentaire puisse prendre des proportions délirantes. Pour le passage sur la création du ciel des étoiles fixes, au « Quatriesme Jour », Goulart annonce une annotation en dix sections, ce dont il se justifie :

Or combien que les discours qu'il poursuit amplement puis apres soyent assez aisez, toutes-fois à cause de leur brieveté en quelques endroits, pour le soulagement des moins exercez, nous remarquerons icy ce qu'il en dit, comprenant son propos en dix articles, à sçavoir :

- 1 - De la substance des Estoilles
- 2 - Sçavoir si ce sont animaux ayans besoin de nourriture
- 3 - De leurs mouvements
- 4 - De leur nombre
- 5 - De leurs noms
- 6 - En quel Ciel elles sont
- 7 - De leur clairté
- 8 - Du cours révolu de leur Ciel
- 9 - De leurs vertus & influences, specialement de la Canicule & de certaines autres
- 10 - De la puissance de Dieu par dessus icelles contre les Stoyques. »

Il y a, pour vingt-six vers, quatre pages d'annotation *in folio* : bilan complet des opinions des astronomes sur la question des fixes, énumération des constellations, renvois à toute sorte de sources, etc.<sup>32</sup>

La traduction de Du Monin, de la même façon, signale la valeur exceptionnelle qu'il faut accorder à l'œuvre puisque, contrairement à la pratique de l'époque, il restitue en latin un texte d'abord publié en français, le faisant basculer de la langue des poètes dans celle des savants. Mais sa traduction comporte en outre deux particularités : elle accentue souvent le caractère scientifique de l'ouvrage, en particulier par le recours à un lexique scientifique extrêmement savant, souvent sur la base de translittération du grec ; elle encadre le texte dans un dispositif paratextuel composé de manchettes qui comportent un très grand nombre de renvois bibliographiques, soit pour signaler une source, soit pour indiquer un complément de lecture dans les œuvres scolastiques contemporaines, mais aussi des remarques diverses ou des exposés complémentaires, comme venus au fil de la pensée<sup>33</sup>. Du Monin a donc accompli un double travail, dont la forme est intéressante.

---

<sup>31</sup> Ed. Rigaud, *op. cit.* n. 18, p. 46.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 161-165.

<sup>33</sup> Michel Magnien conclut d'ailleurs que « Du Monin a réuni ici toute la matière d'un commentaire riche et profond de *La Semaine* ; Simon Goulart et P. Thévenin n'auront qu'à y puiser et à développer ces indications très laconiques », « Une

Le livre se présente, bien que sous une forme entièrement imprimée, comme un travail d'étudiant sur un texte donné ; les marges sont pleines, et l'importance des recours aux abréviations dans les manchettes, typiques du manuscrit ou de l'imprimé d'étude, contraste d'ailleurs avec leur absence dans le corps de la traduction.

Ce traitement, cependant, est ambivalent, car si d'une part il érige le texte de Du Bartas en texte scientifique, en révélant qu'il a pu être lu comme un texte d'étude, il en met aussi en évidence les lacunes et les insuffisances. Le paratexte de Goulart, bien plus encore que celui de Du Monin, fonctionne clairement sur le même principe de construction que *La Sepmaine* par rapport à la Genèse : il vient gonfler le texte poétique d'un ensemble exponentiel de connaissances, souvent puisées directement aux sources les plus récentes. C'est donc reconnaître que *La Sepmaine* est très loin d'enfermer toute la science de son temps, comme elle est très loin aussi de s'en tenir à un savoir médiéval, puisque Copernic aussi bien que l'opossum de Virginie y ont droit de cité. Goulart d'ailleurs ne manque pas de s'expliquer :

Desirant rendre la lecture plus aisée à ceux qui n'ont pas encore atteint la cognoissance des difficultez qui s'y rencontrent en divers endroits, j'ay dressé [...] un argument general, des sommaires au commencement de chaque livre, des annotations en marge & commentaires propres pour l'intelligence des mots & matieres contenües<sup>34</sup>.

Le texte est donc, selon Goulart, partiellement hermétique à ceux qui ne maîtriseraient déjà pas un degré élevé de savoir. Faut-il dans ce cas-là y voir un texte scientifique ou postuler que c'est en réalité le commentaire lui-même qui l'a transformé en un manuel scientifique ?

Ambroise Paré, si l'on s'en souvient bien, cite « Du Bartas et son interprète ». Or il faut savoir que le commentaire de Goulart, à la différence de celui de Thevenin, resté confidentiel, a connu un succès tel que rapidement, au mépris d'ailleurs des privilèges accordés aux éditeurs, la plupart des éditions de *La Sepmaine* en ont été accompagnées, ce qui a fini par déboucher sur de somptueuses et colossales éditions *in folio*, format inhabituel pour de la poésie. Il faut donc imaginer que le lecteur du XVI<sup>e</sup> siècle ne lit presque jamais Du Bartas : c'est Du Bartas commenté par Goulart qui est l'objet de sa lecture. La présentation du texte, de ce fait, oriente la lecture dans le sens scientifique, puisque les 6 500 vers ne sont jamais donnés en bloc, mais, conformément aux traditions du commentaire, sans cesse interrompus par les encarts de la glose. Le paratexte fourni par les manchettes et les sommaires qui précèdent chaque jour achève de reconditionner une lecture à laquelle la fragmentation fait perdre une bonne part de son souffle poétique, tandis que la masse grandissante, au fil des éditions, du commentaire fourni par Goulart, transforme effectivement le texte de Du Bartas en une mine incroyable d'érudition, y compris, mais pas seulement<sup>35</sup>, pour toute la science contemporaine.

Il est donc difficile de savoir exactement quel est le statut du texte : ce qui est sûr, c'est qu'il a joué un rôle important dans la transmission des savoirs, ne serait-ce que dans la mesure où il a

---

lecture catholique de *La Première Sepmaine* : Du Monin, traducteur de Du Bartas », in *Du Bartas, poète encyclopédique*, op. cit. n. 3, p. 201.

<sup>34</sup> Ed. Thomas Ruault, Anvers, 1591, n.p.

<sup>35</sup> Si notre étude porte ici sur la matière scientifique, il ne faut pas oublier tout ce qui relève du savoir littéraire et mythologique antique, abondamment développé par Du Monin également.

provoqué, ou contribué à produire, un transfert de connaissances du latin vers le français et du lectorat érudit vers le lectorat mondain. Le commentaire de Goulart, qui n'aurait peut-être pas de son propre chef réalisé la somme que le texte de Du Bartas l'a conduit à construire, met à disposition du public lettré un savoir scientifique indéniable et demeuré jusque-là partiellement confidentiel. Le statut du texte restitué dans son contexte n'est donc absolument pas le même que celui qu'il peut présenter aux yeux du lecteur moderne. Reste à savoir si ces critères extérieurs sont les seuls à lui conférer une valeur scientifique effective dans le contexte scientifique renaissant.

### *La poésie scientifique de Du Bartas*

Comme le dit justement Goulart, le texte de Du Bartas est difficile pour ceux qui n'ont pas « atteint la cognoissance des difficultez qui s'y rencontrent en divers endroits ». Mais de quelles difficultés s'agit-il ? Je voudrais, pour finir, essayer d'évaluer la façon dont *La Sepmaine* se situe par rapport à la science de son époque. La première question qui se pose, soulevée par les hésitations de la réception moderne, est celle de l'actualité du savoir transmis. De ce point de vue-là, il ne semble pas y avoir de doute possible : Du Bartas intègre sans hésitations les découvertes les plus récentes, même s'il peut parfois les présenter avec une certaine réticence. C'est ainsi que le monde qu'il décrit est composé de dix sphères célestes et non de moins, que les animaux nouvellement découverts par les voyages transatlantiques rejoignent le bestiaire plus traditionnel, que Copernic est mentionné et que des allusions sont faites aux théories qui excluent le feu de la liste des éléments, allusions dans lesquelles il ne faut pas voir selon moi la réminiscence d'une quelconque théorie antique, mais une allusion directe à la « querelle de feu » qui, activée par Lorenzo Valla, fait rage entre Cardan et Scaliger quelques années avant que Du Bartas n'écrive *La Sepmaine*. Ni Goulart, ni Du Monin ne ratent d'ailleurs l'allusion. De manière générale, les questions débattues par *La Sepmaine* sont anciennes mais sujettes à des débats contemporains.

Par ailleurs, la qualité encyclopédique plutôt que scientifique du texte serait attestée par la présence des monstres dans son inventaire animalier ou par sa façon de se débarrasser de l'hypothèse copernicienne. J. Dauphiné, malgré son admiration pour Du Bartas, qui a motivé ses importants travaux, considère par exemple que Du Bartas a tendu à Christophle de Gamon le bâton pour se faire battre en faisant étalage d'un savoir parfois « ridicule » :

La crédulité de Du Bartas et son manque d'esprit critique, en partie compréhensibles si le lecteur se souvient de la confusion permanente entre science et merveilles tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, l'ont conduit à soutenir des propositions discutables, ridicules et erronées justifiant les remarques de C. de Gamon<sup>36</sup>.

Ce n'est pas faux, si l'on pense que le savoir bartasien est rapidement devenu obsolète. Mais faut-il rappeler que les monstres marins ou aériens décrits par Du Bartas figurent aussi chez Belon, Gesner, Rondelet ou Paré ? Quant à l'argument Copernic, il est à manier avec une extrême

---

<sup>36</sup> Dauphiné, Guillaume de Saluste du Bartas, poète scientifique, op. cit. n. 3, p. 62.

prudence dans la mesure où le poète dit très explicitement qu'il lui faudrait bien trop de temps pour réfuter Copernic pour pouvoir se permettre de le faire. Ici encore, la réaction de Goulard est symptomatique : après un très long développement consacré au « paradoxe de Copernic »<sup>37</sup>, il explique un peu gêné que le poète « s'est contenté de toucher ce paradoxe en un mot, sans le vouloir trop exactement réfuter, pource qu'il se combat de soy-mesme ». On croirait entendre Basile de Césarée expliquer que si la Bible ne mentionne pas la théorie des quatre éléments c'est parce qu'elle était si connue qu'il n'était nul besoin d'en faire état. Il me semble cependant que l'essentiel du rapport à l'actualité n'est pas là mais se joue dans la forme, qui rejoint ainsi la question de la *mimesis*. Si la référence à la théorie de la *mimesis* est en effet utile pour rendre compte de la légitimité scientifique que s'octroie la poésie de la Renaissance, elle ne dit en rien en quoi elle consiste exactement. Il faut donc ici faire un détour par les indications que le poète lui-même a laissé à son lecteur.

Du Bartas ayant dû, dès la parution de son texte, faire face à un certain nombre de critiques qui portaient en particulier sur la forme (on l'a beaucoup accusé d'avoir négligé les règles poétiques), a, dans un *Brief advertisement* ajouté aux rééditions de *La Sepmaine* et de la *Seconde Semaine*, clarifié sa position, tant sur le plan du style que sur celui de la science. De ce point de vue, ses ambitions sont claires et s'inscrivent sans problème dans l'horizon d'attente défini par les réactions du lectorat. En poète de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle d'une part, et en poète protestant de l'autre, Du Bartas ne doute pas de la capacité d'origine divine qu'a la parole poétique de parvenir à la vraie connaissance des choses, certitude qu'il convient d'appliquer aux vérités scientifiques plutôt qu'aux mystères théologiques qui demeurent pour lui « abymes sans fond ». Un poème antérieur intitulé *L'Uranie ou la muse chrestienne*<sup>38</sup> avait clairement établi que la poésie est à la fois un don et une ascèse qui mène le poète-élu sur la voie de la révélation. Cette conception inspirée de la poésie trouve son application, sous une forme plus modeste, dans le texte et le paratexte de *La Sepmaine* où le caractère pédagogique de l'œuvre est clairement affirmé : « j'escry donc à ceux qui se plaisent plus à apprendre qu'à reprendre, et lesquels, apres avoir mis plusieurs questions sur le bureau, prennent tres-volontiers raison en payement »<sup>39</sup>. Cependant, le rapport à la science est décrit selon un mode ambigu qui évolue au fil du texte : la poésie est tantôt présentée comme une transmutation du matériau poétique (« je ne presente point ici une confession de foy, ains un Poëme, que je pare

---

<sup>37</sup> « Le poète parlant du tour et mouvement des Cieux autour de la terre, refute le Paradoxe de Copernicus, qu'il appelle docte Germain ou Aleman. Iceluy donc ne voyant assez ferme resolution (à son avis) ès disputes des Astronomes sur le mouvement des sphères celestes, s'advisa d'une nouvelle opinion par luy publiée en un sien œuvre, intitulé De revolutionibus orbium coelestium, comprins en six livres. Au 7 chapitre du premier livre, il commence à poser les fondemens de son Paradoxe, produisant les raisons qui ont esmeu les Anciens à estimer que la terre fut le centre du monde. Au suyvant il dispute subtilement au contraire, & passant outre pour obvier aux absurditez qu'il met en avant, pose qu'il est plus profitable que la terre a mouvement que repos sur tout, en considerant la revolution journaliere, qui est propre à la terre. Et sur ce il dispute au 9 chapitre si on peut attribuer plusieurs mouvemens à la terre, & qui est le centre du monde : pour la resolution dequoy il traite de l'ordre des Cieux. Cy dessus nous avons dit qu'aucuns en faisoient dix, nommant le neuviesme un Ciel Crystallin au dessous du dixiesme, qui est le premier mobile : les autres n'en ont considéré que neuf. Nous ajouterons encore qu'entre les modernes, quelques un considerent onze Cieux appellans le plus haut Emphyree, le premier Mobile apres, puis le Cristallin, celuy des Estoilles ou le Firmament, et les sept des Planettes, sçavoir de Saturne, de Jupiter, de Mars, du Soleil, de Venus, de Mercure et de la Lune. Mais Copernicus n'en considere que huict, lesquels ils dispose ainsi [...] », *op. cit.* n. 28, p. 166-167.

<sup>38</sup> Très probablement composée entre 1567 et 1572, *L'Uranie ou muse celeste* est publiée pour la première fois dans le recueil intitulé *La Muse chrestienne*, Bordeaux, S. Millanges, 1574.

<sup>39</sup> « Brief advertisement », *op. cit.*, p. 344.

autant qu'il le peut porter des plus exquis bijoux que je butine sur toutes sciences et professions »<sup>40</sup>), tantôt, s'agissant des plus hautes sciences, comme au service de ces dernières (« la grandeur de mon sujet desire une diction magnifique, une phrase haut-le-vée, un vers qui marche d'un pas grave et plein de majesté, non esrené, non lasche, ny effeminé, et qui coule lascivement, ainsi qu'un vaudeville ou une chansonnette amoureuse »<sup>41</sup>), la noblesse du « materiau » se jugeant finalement à la capacité à subir le travail poétique :

Je n'ay pas rempli ceste crevasse de blocage ou de grossier tuf, ains des plus riches marbres qui se peuvent tirer ès carrieres de la Mathématique, j'entens de ceux qui peuvent souffrir les moullures et fueillages poétiques<sup>42</sup>.

Le triomphe de la *mimesis*, enfin, est clairement affirmé au mépris de toutes les règles poétiques :

Davantage, puis qu'il est ainsi que la Poësie est une parlante peinture, et que l'office d'un ingenieux escrivain est de marier le plaisir au profit, qui trouvera estrange si j'ay rendu le paysage de tableau aussi divers que la nature mesme ? [...] Que doncques une nouvelle et bizarre methode me soit permise<sup>43</sup>.

Ce tableau « aussi divers que la nature mesme » et cette « nouvelle et bizarre methode » se réalisent ainsi de différentes manières. Par une volonté de mise en adéquation manifeste de la parole poétique avec le contenu scientifique, d'abord. C'est ce qui fonde, selon les théories comme selon les réactions des lecteurs de l'époque, la supériorité de la parole poétique sur la parole scientifique. Elle est ainsi manifeste dans le recours à la *via negationis* pour rendre compte du chaos, ou par l'harmonie imitative, convoquée à mainte reprise et plus particulièrement bien sûr lorsqu'il s'agit de classer les oiseaux :

La gentile alouete avec son tire-lire  
Tire l'ire à l'iré, et tirelirant tire  
Vers la vouste du Ciel : puis son vol vers ce lieu  
Vire et desire dire Dieu adieu, adieu Dieu<sup>44</sup>.

Par l'introduction d'un lexique technique en adéquation avec le sujet, ensuite, (la fameuse « antiperistase »<sup>45</sup>) et par une adaptation, enfin, de la forme de chaque « Jour » à la science correspondante grâce à une modulation de la construction poétique propre à lui faire évoquer les formes scientifiques. C'est ici qu'est, me semble-t-il, le cœur de la *mimesis* bartasienne, en un travail demeuré largement inaperçu. Les exposés scientifiques, en effet, sont loin d'être monocordes et c'est leur forme bien plus que leur fond qui fait sens. On a par exemple reproché à Du Bartas de faire preuve de pédantisme dans la mise en scène de ses hésitations scientifiques et d'une fausse difficulté à choisir, au « Quatriesme Jour », entre le ciel de Platon et celui d'Aristote. Il me semble

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 348-349.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 347 et p. 346.

<sup>44</sup> « Cinquiesme Jour », v. 615-618.

<sup>45</sup> « Cette antiperistase (il n'y a point danger/De naturalizer quelque mot estranger)... », « Second Jour », v. 439-440.

qu'il faut y voir, au contraire, une référence à la réactivation du débat sur la matière des cieux et à l'apparition, ou à la réapparition, dans les textes scientifiques de l'époque, des examens doxographiques contradictoires. Du Bartas, ainsi, imite la forme scientifique dominante du sujet qu'il est en train de traiter : succession de questions pour les sujets traditionnels des exposés scolastiques de philosophie naturelle, recours à la liste avec classifications selon des critères variables (espèces, mœurs, milieu de vie) lorsqu'il s'agit des animaux, exploitation très claire du modèle des traités de la Sphère pour structurer le « Quatriesme Jour »<sup>46</sup>. Il ne s'agit cependant pas simplement d'une plate imitation, la forme ne se donnant jamais comme évidente, mais bien de la création d'un artifice par lequel, par une succession de modifications produites par les lois internes du discours, la cohérence logique du texte se modifie pour se faire l'écho partiellement dissimulé d'une forme scientifique.

C'est ici qu'arrive l'ultime question : celle de la réelle lisibilité scientifique du texte, en dehors de l'appareil explicatif fourni par Goulart. Car *La Sepmaine* autorise plusieurs niveaux de lecture. Pour l'ignorant, le texte peut effectivement apparaître comme un réservoir de connaissances, mais contrairement à ce qui a pu être dit, de connaissances relativement sommaires en comparaison de ce que recèle n'importe quel ouvrage spécialisé de l'époque, qu'il s'agisse d'astronomie, de physique ou de botanique. Il n'en reste pas moins que l'ensemble constitue déjà la somme d'une érudition tout à fait acceptable que le caractère plaisant de l'écriture poétique contribue à rendre beaucoup plus fréquentable qu'un texte en latin. Pour le savant, en revanche, le texte relève en fait d'un fonctionnement doublement allusif : l'allusion mimétique et l'allusion intellectuelle. L'allusion mimétique, d'abord, consiste justement en la référence implicite aux variations de forme du discours scientifique, liées à des variations de pratiques intellectuelles ou disciplinaires (dialogue humaniste, questionnement scolastique, classifications zoologiques, descriptions cosmographiques), la réussite du texte résidant dans une restitution poétique, parfois fictionnelle (lorsque le poète, en explorateur des mondes lointains, se décrit comme entouré de reptiles) dont on peut se demander si elle ne glisse pas parfois vers le discret pastiche. L'allusion intellectuelle, ensuite, se rencontre sous forme de discours crypté. J'en prendrai deux exemples. Dans son évocation des poissons, Du Bartas enchaîne les listes selon une logique complexe, qui part du lieu commun selon lequel la mer est le miroir de l'univers. Il énumère donc d'abord les créatures marines dont la forme évoque des créatures terrestres ou aériennes, idée qui le fait glisser vers les poissons ayant des formes d'outils, ce qui de fil en aiguille le mène aux poissons particulièrement ingénieux. Là, après le Scolopendre, qui pour se débarrasser de l'hameçon crache ses boyaux puis les ravale, et l'Amie (la Bonite), qui est capable de trancher les fils de la ligne de pêche, figure le « renard charitable ». Il faut à l'indocte lecteur la note de Goulart pour comprendre que « quant à la charité, cela s'entend de l'amour qu'il porte à ses petits, lesquels il porte et fait vifs ; si quelque danger se presente, il les avalle et garde vifs dedans son corps puis estant eschapé, les rend tels qu'il les a receu », l'épithète de « charitable » renvoyant donc en réalité à une caractéristique physiologique dont la connaissance est nécessaire pour saisir correctement la cohérence de la liste. On pourrait croire ici que la forte prégnance des bestiaires comme des livres de zoologie présuppose la capacité du lecteur à décrypter

---

<sup>46</sup> Sur ce sujet, cf. I. Pantin, « *La Sepmaine* et les livres de la Sphère : de l'hexameron au traité », in *Du Bartas, poète encyclopédique du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 239.

l'allusion. Mais que dire alors de la description du fameux Opossum de Virginie, seul marsupial à avoir droit de cité dans l'ensemble de la production poétique du XVI<sup>e</sup> siècle ?

Je crain cest animal, que la terre sanglante  
Des Caribes produit : animal qui r'enfante  
Mille fois les petits, et dans son propre corps  
Entombe autant de fois ses fans non encor morts<sup>47</sup>.

Il s'agit ici d'une description du fonctionnement de la poche des marsupiaux, récemment découverts, et que les lectures antiques ne risquent donc pas d'élucider.

De tels procédés confirment et infirment à la fois le statut « scientifique » du texte : Du Bartas, loin de progresser par exposés pédants, pratique me semble-t-il, si l'on compare son texte à la science de son époque, une poésie extrêmement érudite en prise directe avec les savoirs contemporains de tous ordres, dont elle travestit les formes, réorganise les structures et exploite le réservoir de connaissances en un jeu en réalité fondamentalement allusif. Mais du même coup, comme en témoignent d'ailleurs le commentaire de Goulart ou la traduction de Du Monin, qui me semblent être typiquement des réactions sous forme d'explicitation à la pratique implicite de Du Bartas, l'écriture poétique active ici fondamentalement une fonction mémorielle qui éveille à son tour le désir de l'érudition, ce qui fait qu'au bout du compte, armé de son appareil de commentaires, appendices, notes, gloses et manchettes, le texte de Du Bartas a pu paraître comme un réservoir scientifique. Quoi qu'il en soit, il me semble qu'un tel texte, s'il n'est pas à proprement parler un texte scientifique, joue un rôle sinon dans la transmission du savoir scientifique, à tout du moins dans la construction d'une certaine image de la science. Il pose la question fondamentale du rôle du lectorat et de la nécessité d'envisager aussi la définition du livre scientifique à partir de dispositifs propres à chaque époque.

---

<sup>47</sup> « Sixiesme Jour », v. 289-292.

« Le savoir en question dans la poésie scientifique : l'exemple de Du Bartas », dans G. Magniont (dir), *Les empires de la question*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 83-106.

## 10. Le savoir en questions dans la poésie philosophique de Du Bartas.

*La Sepmaine ou creation du monde*<sup>1</sup>, long poème encyclopédique publié en 1578 par le poète réformé Guillaume du Bartas, est une immense paraphrase des tous premiers versets de la *Bible*. Le récit de la création du monde y sert de cadre à une ample recension des savoirs de la nature, et cosmologie, physique ou sciences naturelles s'y transforment en argument autant qu'en ornements poétiques. Le début de la *Genèse* a, de ce fait, un statut ambigu par rapport au poème bartasien, car il en est à la fois le prétexte et la fin. Il en est le prétexte dans la mesure où il en constitue l'avant-texte et le point de départ, mais il est aussi, dans un sens plus ordinaire du terme, comme une occasion saisie au vol d'insérer des développements savants dans un texte par essence lapidaire et obscur : les versets génétiques, elliptiques et énigmatiques, sujets de maintes exégèses, servent ainsi d'armature ou de squelette à un corps bien nourri (6500 vers) dont la science fournit, pour l'essentiel, la chair et le sang. Mais la *Genèse* est dans le même temps le but du poème, puisqu'en faisant le choix d'une poésie philosophique, Du Bartas ne prétend pas tant éclairer, élucider le texte biblique, que restituer le monde physique qu'il décrit, c'est-à-dire substituer au texte mosaïque un « monde » moins obscur, reconstruit par le poème savant.

On peut ainsi considérer, sans jouer sur les mots, que le poème bartasien repose très précisément sur l'articulation d'une gigantesque question et d'une affirmation d'une arrogance inouïe : la prétention à être capable de reconstruire, dans l'espace du texte et par la seule parole, un monde entier, celui des origines, insaisissable puisque disparu, et dont le souvenir n'a été transmis que par un autre texte, la *Genèse*, dont toutes les lectures ne sont elles-mêmes qu'une suite de questions. Or, et c'est là un premier paradoxe, Du Bartas se refuse à aborder la *Bible* sous l'angle exégétique : il ne se pose pratiquement aucune des questions entérinées par une tradition exégétique vieille de quinze siècles<sup>2</sup> et que le protestantisme a su revivifier<sup>3</sup>, mais il traite de la *Genèse* sur un mode essentiellement descriptif. Le questionnement du texte originel, en effet, ne trouve pas de

<sup>1</sup> Nous citons dans l'édition moderne d'Y. Bellenger, *La Sepmaine*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1992. Pour alléger le système de référence, seul le jour et les numéros des vers sont donnés entre parenthèses pour les passages cités.

<sup>2</sup> Le texte biblique suscite en effet des questions diverses qui reviennent logiquement dans tous les commentaires, d'autant que ceux-ci reprennent bien souvent les exégèses antérieures. Ces questions traditionnelles sont par exemple : Que veut dire « au principe » ? Pourquoi est-il dit que l'esprit de Dieu planait sur les eaux ? Comment comprendre le mot « jour » alors que le soleil n'existe pas encore ?, etc.

<sup>3</sup> Calvin a publié ses propres *Commentaires* sur le début de la *Genèse* (*Commentaires sur les cinq livres de Moïse*, Genève, F. Estiennes, 1564) et le théologien réformé Lambert Daneau a donné une traduction française des *Homélies sur l'hexaméron* de Basile de Césarée (*La Physique française, comprenant treize livres ou traittez, assavoir l'un d'Aristote, onze de Basile et un de Jean Damascène, le discours des choses naturelles, tant celestes que terrestres, selon que les philosophes les ont descrites, et les plus anciens Peres ou docteurs chrestiens les ont considerées et mieux rapportées à leur vray but*, Genève, E. Vignon, 1581).

réponse dans une interrogation traditionnelle sur les mots et leur sens, mais grâce à l'analogie entre peinture et écriture, qui fonde l'épistémologie poétique de Du Bartas. Celui-ci s'inscrit dans un mouvement de pensée pour lequel la poésie est, conformément à la poétique d'Aristote, une « parlante peinture », qui procède du même mouvement que la philosophie, c'est-à-dire possède une force intrinsèque qui sa capacité à dévoiler les vérités cachées. Celle-ci se manifeste en particulier, chez Du Bartas, dans le travail de *dispositio*. L'épistémologie bartasienne est ainsi de type archéologique : elle veut interroger le monde moderne, à partir de l'exploration des données scientifiques, pour en faire jaillir un monde perdu, celui des origines. L'objet de l'interrogation (le monde qui entoure le poète) n'est pas l'objet de la description : les interrogations formulées sur un monde perçu dans sa matérialité première, un monde à prendre au pied de la lettre, doivent pouvoir permettre d'apporter des réponses à une autre question qui est : qu'était le monde des origines ? Du Bartas, comme ses contemporains, est en effet persuadé que la chute, l'expulsion du couple adamique hors du jardin d'Éden, a eu pour effet d'obscurcir le monde : retrouver le monde des origines est donc, cela va de soi, retrouver, au moins partiellement, la transparence du langage. Or cette interrogation sur le monde perdu en induit forcément une seconde : comment rendre compte de ce qui est perdu ?

Il me semble ainsi non seulement que *La Sepmaine* pose deux questions fondamentales pour la littérature, mais qu'elle les pose également dans une sorte d'absolue naïveté, qui fait son originalité. La première est la question de la matière du poème : écrire sur quelque chose qui n'existe pas et que le texte va construire, tout en prétendant que ce « quelque chose » a existé et que c'est le « vrai monde ». La seconde est la question du pouvoir de l'écriture, puisqu'il s'agit de remplacer une parole mystérieuse et elliptique, sur laquelle ont achoppé des siècles d'exégèse, par une écriture qui prétend tout dire et tout montrer. Or, par rapport à ces interrogations sous-jacentes, *La Sepmaine* est paradoxalement un texte qui se pose peu de questions apparentes : la modalité interrogative n'y est pas très fréquente, et y est surtout largement dominée par la modalité assertive de la description, ainsi que par les procédés de l'invocation et de l'hymne, constants dans le poème. Le surgissement de la forme de la question n'en est donc que plus remarquable, et je voudrais essayer d'articuler ainsi deux des « lectures » que l'on peut faire du sujet de ce séminaire : celle des questions que pose le texte, des ouvertures qu'il ménage, des doutes sous-jacents ou explicites qui peuvent en conditionner la lecture, d'abord ; la manière dont la mise en forme par le recours à la question comme type de phrase et comme modalisation du discours répond ou ne répond pas à ces interrogations premières, ensuite.

*Des questions sous-jacentes aux adresses à Dieu*

Les questions sous-jacentes : statut du poète, statut du poème

*La Sepmaine* a pour relative originalité, dans le contexte littéraire de l'époque, d'être dotée d'un important métatexte qui n'est pas un art poétique théorique et autonome, mais un art poétique pour « ce poème-ci » qu'est *La Sepmaine*. Ce métatexte s'exprime de deux façons : en amont du poème, dans *L'Uranie*, publiée quelques années avant *La Sepmaine* dans un recueil lui-même intitulé *La Muse chrestienne*<sup>4</sup> ; au cœur même du poème, dans lequel Du Bartas ne cesse de faire des

---

<sup>4</sup> *La Muse chrestienne*, Bordeaux, S. Millanges, 1574.

remarques explicitement métatextuelles ou d'insérer des passages qui peuvent très facilement se lire comme tels. Or, dans les deux cas, le métatexte est une demande de réponse à une question non formulée. Dans *L'Uranie*, en effet, Du Bartas énonce son art poétique sous la forme d'un petit récit. Il se représente lui-même en jeune homme hésitant, tenté par diverses voies poétiques, en quête de réponses à des interrogations ouvertes et en proie à un sentiment confus :

Mais comme un pelerin qui sur le tard rencontre  
Un fourchu carrefour, douteus, s'arreste court,  
Et d'esprit, non des piés, deça delà discourt,  
Par les divers chemins que la lune lui montre,  
Parmi tant de sentiers qui fleuris se vont rendre  
Sur le mont où Phœbus guerdone les beaux vers,  
De l'honneur immortel des lauriers toujours vers,  
Je demeueroi confus, ne sachant lequel prendre<sup>5</sup>.

L'autorité de Ronsard, que l'on déduit d'un intertexte assez nourri avec l'*Hymne de l'automne*, semble indiquer que la poésie définie par la Pléiade est la voie à suivre pour un poète en quête de « lauriers toujours vers », tandis que la mise en scène du doute (*topos* non moins connu du choix d'Hercule, à la croisée des chemins) invalide ce choix pourtant pressenti comme évident. Du Bartas veut ainsi répondre à une première question, implicite, qui est celle de la nature de l'inspiration et de la bonne poésie : dans un but bien précis, qui est d'imposer une poétique différant de celle de la Pléiade, il met en scène cette interrogation commune à tous les poètes comme une hésitation à laquelle va venir répondre une révélation :

Et tandis que vouloi chanter le fis volage  
De la mole Cypris, et le mal dous-amer  
Que les plus beaux esprits souffrent pour trop aimer  
Discours où me pousoit ma nature et mon age.  
Or, tandis qu'inconstant je ne me puis resoudre,  
Deça, delà, poussé d'un vent ambitieus,  
Une sainte beauté se presente à mes yeux,  
Fille, comme je croi, du grand Dieu lance-foudre<sup>6</sup>.

La parole poétique est ainsi définie par Du Bartas comme un pur don divin.

Cette définition, cependant, est extrêmement ambiguë : elle place le poète dans une stricte dépendance vis-à-vis de son Dieu, qui lui départit à la fois le talent et la *copia*, la fécondité poétique, mais elle lui confère par là même un statut de prophète, version christianisée de la supériorité couramment reconnue au poète par le néoplatonisme renaissant. Selon les mots mêmes de Du Bartas, le poète est à la fois « homme sorti de l'homme » ou « homme plus grand qu'homme », et une simple chambre d'écho, un lieu de passage et de résonance pour une parole venue de plus loin que lui :

<sup>5</sup> *L'Uranie*, in *La muse chrestienne*, éd. cit., v. 5-12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, v. 25-32, correction ajoutée en 1579.

Les vrais poetes sont tels que la corne-muse,  
 Qui plaine de vent sonne, et vuyde pert le son,  
 Car, leur fureur durant, dure aussi leur chanson,  
 Et si leur fureur cesse, aussi cesse leur Muse<sup>7</sup>.

*L'Uranie* installe donc le poème qui va venir, *La Sepmaine*, dans une sorte d'incertitude permanente, la peur que la parole poétique ne fasse défaut. La réponse apportée par le poète à ses interrogations sur la nature de la parole poétique se formule ainsi sous forme de requête : aussi constamment, dans *La Sepmaine*, Du Bartas implore-t-il son Dieu de lui donner une voix et un sujet. Les vers liminaires du poème sont la traduction poétique et énonciative de cet arrière-plan théorique :

Toy qui guides le cours du ciel porte-flambeaux,  
 Qui vray Neptune, tiens le moite frein des eaux,  
 Qui fais trembler la terre, et de qui la parole  
 Serre et lasche la bride au postillons d'Æole,  
 Esleve à toy mon ame, espure mes esprits,  
 Et d'un docte artifice enrichi mes escrits.  
 O Pere donne moy que d'une voix faconde  
 Je chante à nos neveux la naissance du monde.  
 O grand Dieu, donne moy que j'estale en mes vers  
 Les plus rares beautez de ce grand univers.  
 Donne moy qu'en son front ta puissance je lise :  
 Et qu'enseignant autruy moy-mesme je m'instruise. (I, 1-12)

Les tous premiers vers de *La Sepmaine* construisent ainsi une scène énonciative à trois interlocuteurs, Dieu, le poète et son lecteur, dans laquelle la voix poétique n'est que l'écho d'une parole venue d'ailleurs. Le savoir y est présenté comme un savoir absolu et intangible, et le lecteur maintenu dans une position exclusive de récepteur, sans aucune participation possible à la construction du texte. Les deux modes privilégiés de l'écriture n'ont ainsi, apparemment du moins, rien à voir avec la question : la prière, d'abord, que l'on peut concevoir comme une demande mais pas comme une question ; l'assertion ensuite, qui semble devoir conditionner de manière univoque l'élaboration de la parole poétique chargée de dévoiler la vérité. Cette scène énonciative pré-écrite, qui conditionne l'ensemble des modalités de la construction et de la supposée transmission des savoirs par la parole poétique, est cependant doublement transgressée, dans l'adresse à ce destinataire normalement muet qu'est le Dieu créateur, et dans la départition du savoir à cet autre destinataire également censé rester muet qu'est le lecteur.

*Deux questions posées à Dieu...*

Il y a en effet, dans *La Sepmaine*, deux passages remarquables où le poète ose ouvertement questionner son Dieu. Le premier est frappant parce qu'il ne concerne plus les questions de poétique, mais les savoirs mobilisés par le poète. Il est cependant construit exactement sur le même modèle que le passage de *L'Uranie* que nous venons d'évoquer. À la fin du « Second Jour », ainsi, le poète s'interroge sur un point de science bien précis, qui est la question de la matière des cieux. Au

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, v. 61-34.

XVI<sup>e</sup> siècle, deux théories sont en effet encore en concurrence : celle de Platon, venue du *Timée*, qui considère que le ciel et les astres sont faits d'un mélange des quatre éléments dans lequel domine le feu, et celle d'Aristote, formulée dans le *De Caelo*, selon qui les cieux sont constitués d'une cinquième essence, l'éther. Or à l'occasion de l'examen de cette question, Du Bartas, qui ne cesse de faire entendre un « je » assumant clairement la parole dans le poème, superpose l'espace textuel et l'espace métatextuel pour se représenter lui-même en train d'hésiter entre les deux théories. Il le fait en termes très proches de ceux utilisés dans *L'Uranie* pour rendre compte de ses hésitations poétiques :

Je ressemble, incertain, à la feuille inconstante  
 Qui sur le faiste aigu d'un haut clocher s'esvente :  
 Qui n'est point à soy mesme, ains change aussi souvent  
 De place et de seigneur que l'air change de vent.  
 Par le docte Lycée ores je me promene :  
 Ore l'Academie en ses ombres me mene.  
 Mes pas dessus les pas d'Aristote imprimant,  
 Je prive d'elemens le doré firmament.  
 J'en banni tout meslange, et croy que la puissance,  
 De Dieu l'a façonné d'une cinquiesme essence [...]  
 Puis soudain revenant disciple studieux  
 De l'Attique Platon [...]. (II, 887 sq.)

L'hésitation entre les deux explications possibles se traduit par cette même image de la croisée des chemins, mais, conforté par la survenue d'une muse céleste pour répondre à ses attentes dans *L'Uranie*, le personnage du poète ne craint plus d'apostropher directement son Dieu pour lui poser la question : « Mais de quelle matiere, ô Maistre ingenieux / Formeray-je apres toy les courbeures des Cieux ? ». Or ce passage, qui est l'un des rares cas où le poète formule une question, pose à la fois une vraie question (un débat qui oppose assez violemment les philosophes de l'époque) et une fausse question, dans la mesure où elle ne saurait en aucun cas recevoir de réponse. Dans le système intertextuel compliqué qui nourrit le poème, en effet, la question de la matière céleste est un *topos* utilisé depuis Basile de Césarée pour opposer la cacophonie des philosophes païens à l'unicité de la doctrine mosaïque et ainsi souligner la vacuité de telles interrogations<sup>8</sup>. La question posée, absolument pertinente du point de vue du savoir et donc du point de vue de celui qui la pose, n'a de valeur du point de vue théologique que parce que c'est une question vaine. Elle n'est adressée à son destinataire, Dieu, que pour signifier que celui-ci ne saurait y répondre, et c'est l'absence même de réponse qui constitue la réponse réelle. Le surgissement explicite d'une forme interrogative non rhétorique sert donc ici à faire signe, et conforte la nature fondamentalement assertive du texte, comme traduction d'une vérité révélée : elle indique au lecteur que cette question est en réalité une non-question, et que la question n'est pas le mode adéquat de la communication avec Dieu.

---

<sup>8</sup> Il n'y a en effet aucun intérêt pour l'Église à savoir de quelle matière sont faits les cieux, il suffit de savoir que Dieu les a créés : c'est en général le sens de la démonstration.

Du Bartas, cependant, est loin d'être un poète dogmatique : l'échec de ce premier questionnement, volontairement mis en scène, est peut-être également l'indice que l'allocutaire réel est à chercher ailleurs. Et de fait, la question ainsi formulée ouvre dans le texte une interrogation à double détente, adressée au lecteur. Celui-ci est en effet effectivement et littéralement invité à se demander quelle est la matière des Cieux, mais également, de manière plus fine, et comme l'intertexte l'invite à le faire, à comprendre que la question ainsi indirectement posée est un piège : il convient justement de ne pas chercher à y répondre. Cette question de la matière des cieux joue donc, au minimum, un triple rôle. Forme tranchant sur le recours habituel à la prière, elle signifie d'abord qu'elle n'attend pas de réponse de la part de Dieu, contrairement à la prière à laquelle doit répondre un acte, le don de l'inspiration poétique. Elle instaure ensuite un système fictionnel au cœur du poème, qui ne se constitue plus seulement en exposé savant mais aussi en lieu d'un dialogue à trois voix, dans lequel le lecteur est soit le destinataire explicite de la parole, soit, comme ici, le destinataire réel mais dissimulé. Elle a enfin un rôle savant et stylistique important, car elle renvoie à une forme constituée, qui est la *quaestio disputata*, forme universitaire de transmission du savoir, et à la relation maître / disciple, explicitement exhibée dans ce passage. La forme de la *quaestio* est à la fois un mode de raisonnement propre à la philosophie renaissante (comme elle le fut à la philosophie médiévale) et un mode d'exposition récurrent dans les ouvrages savants, qui prennent volontiers l'aspect d'un dialogue maître / élève dans lequel les interrogations du disciple servent de support à l'exposé scientifique, et recréent, à l'écrit, la fiction de la transmission orale. C'est donc également avec cette forme bien connue que joue le poète, indiquant que les questions savantes ne se résolvent pas forcément par l'interrogation, mais plutôt par la dispute. C'est également en ce sens que l'on peut comprendre la mise en scène de son hésitation, où il se fait tantôt « disciple » de Platon, tantôt disciple d'Aristote, mais réserve, autre signe, le mot « maistre » à Dieu.

Ainsi, de même que la question n'est pas un mode adéquat pour s'adresser à Dieu, elle n'est pas non plus le mode adéquat pour interroger le monde. À Dieu, les prières ; au savoir, la dispute, avatar de la *quaestio*. Cette bipartition, que le texte signale explicitement dès lors qu'on le regarde comme le faisaient les hommes du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire muni d'un fort bagage intertextuel et en s'appuyant sur l'idée que l'écriture mobilise des codes culturels communs dans lesquels se trouvent les réponses aux questions posées par le texte, se vérifie en effet systématiquement, à une exception près, sur laquelle nous reviendrons.

Il convient en effet d'abord de préciser que l'une des questions sous-jacentes posées par le poème (que choisir de « savoir » pour accomplir le projet poétique de reconstruction du monde perdu ?) se résout toujours de la même manière, par le recours à la forme de la somme, qui correspond elle-même à une liste de *quaestiones disputatae*<sup>9</sup>. Hormis ce passage clef sur la matière des cieux, qui a une valeur essentiellement métatextuelle, les questions scientifiques posées par le texte (et elles sont en fait très nombreuses), ne sont jamais directement formulées comme questions, mais toujours exprimées à travers une liste de réponses possibles. Je suis ainsi pour ma part persuadée que l'assertion, qui correspond à la traduction explicite, exhibée, soulignée, d'une poésie

---

<sup>9</sup> Cette forme de la somme s'apparente aussi nettement, selon les catégories de la dialectique humaniste, à la liste des causes possibles : cf. J. Miernowski, *Dialectique et connaissance dans La Semaine de Du Bartas*, Genève, Droz, 1992.

placée de manière un peu trop voyante sous le patronage divin, masque un rapport au savoir tout autre, qui est celui d'une mise en doute systématique propre à la philosophie naturelle de la fin du siècle. Le poème maintient ainsi ouvert un espace béant pour le savoir : il n'enseigne pas, car il ne répond en réalité jamais à la question sous-jacente. Ce savoir que le poète prétend total ne l'est effectivement qu'en ce qu'il envisage toutes les possibilités : on observe ainsi le recours à une liste des causes ou à la technique de la somme lors de l'examen des questions successives de la création de la lumière<sup>10</sup> et de celle des anges<sup>11</sup>, des processus de mixtion des éléments<sup>12</sup>, des pluies de grenouilles<sup>13</sup>, des comètes<sup>14</sup>, des eaux supracélestes<sup>15</sup>, de la séparation des eaux<sup>16</sup>, des marées<sup>17</sup>, de la forme courbe de l'eau (cf. ci-dessous) et enfin de la localisation de l'esprit<sup>18</sup>. Une seule fois, la liste des causes revêt la forme de l'interrogation, mais c'est alors une interronégative :

O Dieu, seroit-ce point d'autant que tousjours l'onde  
Tend de son naturel vers le centre du monde / [...]  
Ou bien seroit-ce point pour autant que les rives  
Dans leurs superbes flancs tiennent les eaux captives  
Ou que nos Oceans sont comme soustenus  
De mille rocs semez entre leurs flots chenus ?  
Ou bien seroit-ce point ta puissance absolue  
Qui la courbe à l'entour de la terre velue ? (III, 381-390)

La liste maintenue ouverte empêche toute réponse définitive.

Deux des projets fondamentaux du poème naissent ainsi d'une question informulée mais omniprésente : « saurais-je dire le monde ? » et « que vais-je dire sur le monde ? ». Chacune de ces lignes de force maîtresses, cependant, s'exprime comme on vient de le voir, par une forme propre, qui n'est pas la forme interrogative mais qui, d'une certaine façon, en est une variante, l'invocation comme réponse à la première demande (l'écriture), l'art de la somme comme réponse à la seconde

<sup>10</sup> « Soit que l'Esprit de Dieu, agitant la sur-face / Du bouillant Ocean qui couvroit ceste Masse / En fist sortir du feu / [...] / Soit que Dieu desbrouillant le Cahos peu à peu / Prist ceste grand clarté de l'element du feu / Soit que Dieu tout autour de la Masse flottante / Pour douze heures tendist une nue luisante / [...] / Soit que Dieu fist desja ce clair brandon, qui dore / L'univers de ses rais, mais non tel qu'il est ore / Ou soit qu'il allumast un autre clair flambeau », I, 459-461 ; 465-468 ; 471-473.

<sup>11</sup> « Anges, soit donq que Dieu vous fist ceste journee / Sous le nom ou du ciel, ou de la flamme aisnée, / Soit que vous printes estre avec cest ornement / Qui de medailles d'or pare le firmament / Soit que de plusieurs jours vostre heureuse naissance, / De tout cest univers ait devancé l'essence », I, 543-548.

<sup>12</sup> « Soit que leurs qualitez desployent leurs efforts / Dans chasque portion de chasque meslé corps : / Soit que de toutes pars, confondant leurs substances / Ils facent un seul corps de deux-fois deux essences », II, 51-54.

<sup>13</sup> « Ou d'autant que l'humeur, qui voltige là haut / [...] / ou d'autant que l'haleine / des Eures, baloyant la poudroyante plaine », II, 515-519.

<sup>14</sup> « Soit que l'exhalaison, incessamment esmue / Par le branle du ciel, en un brandon se mue / [...] / Soit qu'elle prenne feu du plus haut element », II, 617-634.

<sup>15</sup> « Soit que de ceste eau l'estrange qualité / Avec les basses eaux aient peu d'affinité / Soit que, faite vapeur, d'un transparent nuage, / Elle couvre du Ciel le plus plus hautain estage / Ou soit, comme lon dit, qu'un chrystal, fait au tour, / Du doré firmament embrasse tout le tour », II, 1031-1036.

<sup>16</sup> « Soit qu'au commencement l'imparfaite lumiere / Eust attiré beaucoup de ceste humeur premiere / [...] / Soit que le Tout-puissant fist de nouveaux espaces / Pour y loger ses flots, soit qu'ouvrant les crevasses », III, 41-43.

<sup>17</sup> « Ou soit que l'Ocean, des le commencement, / Poussé du bras de Dieu ait pris ce mouvement / [...] / Ou soit que ceste mer .... / [...] / Ou soit que l Croissant qui verse son pouvoir... », III, 165-188.

<sup>18</sup> « Car soit que cest esprit, inventeur de tout art, / Soit tout en tout le corps, et tout en chasque part / Soit qu'il regne au cerveau, soit qu'au cœur il habite », VI, 761-763.

(l'accumulation du savoir). Le seul moment où le poète pose alors une « vraie » question à Dieu est un fragment, unique dans le poème, dans lequel il ne s'interroge plus sur le bien fondé de sa propre pratique d'écriture, mais sur celui du modèle qu'il tente de reproduire, la Création. Or cette seule vraie question posée à Dieu apparaît comme un blasphème, car elle trahit une inquiétude réelle, une véritable question ontologique :

O Dieu ! s'il est ainsi que pour nostre lignée  
 Ceste ronde Maison feut par toy maçonnée :  
 Las ! Pourquoi ce jourd'huy fis-tu ces animaux,  
 Qui ne servent de rien que pour combler de maux  
 Nostre espineuse vie ? ô parastre, et non pere,  
 Si tu prenois plaisir à former la Vipere,  
 Le Stinc alexandrin, et le Cenchre endormant,  
 Le Ceraste cornu, le Chelydre fumant,  
 L'esmaillé Scorpion, et le Dipse alterant,  
 Pourquoy les armois-tu d'une ire si nuisante ? (VI, 169-178)

Elle appelle de ce fait une réponse immédiate, qui correspond très précisément à l'expression du projet même de Du Bartas, questionner le monde corrompu pour en faire jaillir le monde perdu des origines :

Pardon, bon Dieu, pardon, ce n'est pas toy, Seigneur,  
 Qui troublas de nos ans le commencé bon-heur :  
 C'est nostre orgueil, qui fit en l'enfance du monde  
 De deux cruels venins l'Amphisbène feconde.  
 Avant que contre toy Adam se revoltast,  
 Et que du fruit sacré, curieux, il goustast,  
 Il vivoit Roy d'Eden, sans avoir au front peinte,  
 Comme il l'a maintenant, la blesmissante crainte. (VI, 179-186)

Un peu plus loin, après avoir passé en revue les armes naturelles qu'ont les animaux pour se défendre, il ajoute :

Mais tu fis l'homme nud, lui donnant seulement,  
 Au lieu de ces harnois, un subtil jugement  
 Qui se rouille, engourdi, si pour mettre en esprouve  
 Sa constante valeur, quelquefois il ne treuve  
 Sujet pour s'exercer [...]. (VI, 203-207)

Voici donc l'image de l'homme qui se dégage de la question fondamentale posée à Dieu : un homme dominé par la crainte mais que légitime sa capacité intellectuelle à questionner le monde. Cependant, nous l'avons dit, les questions essentielles de *La Sepmaine* passent par d'autres formes. Cela nous conduit donc à un dernier point : à quoi servent les quelques questions posées dans *La Sepmaine* (c'est-à-dire celles qui revêtent explicitement la forme interrogative) ?

Même si le texte est très largement dominé par la modalité assertive, même si un certain nombre de questions fondamentales passent par une forme autre que celle de la question, il y a dans le texte un nombre assez significatif d'occurrences de phrases interrogatives, en sus des deux cas d'adresse à Dieu que nous venons d'évoquer. Il est donc légitime de se demander quel est le rôle qui leur est dévolu, puisque ce n'est ni celui du dialogue avec Dieu, ni celui de l'établissement du savoir, d'autant qu'il semble, à la première lecture, que la forme interrogative surgisse de manière aléatoire. Même si on peut réunir un corpus assez important de questions, celles-ci sont en effet très dispersées dans le texte et ne semblent pas liées de manière cohérente. Elles semblent être d'abord un instrument du style, afin de créer une rupture bienvenue dans un poème dont la versification est plutôt monotone. Or on s'aperçoit en réalité que, si elles ont bien cette fonction stylistique, elles sont également fortement productrices de sens dans l'économie générale du poème, en référence à ce que nous avons nommé les questions sous-jacentes du rapport à Dieu et à la science. Il est ainsi possible de lier ce corpus de questions à trois lignes de force de la construction du poème : une réflexion sur la possibilité d'une théologie naturelle et sur les frontières licites de l'interrogation sur le monde, d'abord ; une interrogation sur les marges du savoir, et en particulier sur ce qui pose problème dans la mise en ordre du monde au XVI<sup>e</sup> siècle, les merveilles de nature, ensuite ; la construction d'une fiction poétique qui instaure un dialogue entre le poète et son lecteur, enfin.

*Possibilité d'une théologie naturelle et limites de la connaissance*

Un premier groupe de questions apparaît comme sémantiquement cohérent, tout en jouant pleinement le rôle stylistique que nous évoquions. On peut en prendre pour exemple la toute première question du poème, qui demande ce que faisait Dieu avant la création :

Prophane, qui t'enquiers, quel important affaire  
 Peut l'esprit et les mains de ce Dieu solitaire  
 Occuper si longtemps ? quel souci l'exerça  
 Durant l'éternité qui ce Tout devança :

Veu qu'à si grand puissance, à si haute sagesse,  
 Rien ne sied point si mal qu'une morne paresse ?  
 Sache, ô blasphémateur, qu'avant cest Univers  
 Dieu bastissoit l'Enfer, pour punir ces pervers  
 Dont le sens orgueilleux en jugement appelle,  
 Pour censurer ses faits, la Sagesse eternelle.

Quoy ? sans bois pour un temps vivra le charpentier,  
 Le tisseran sans toile, et sans pots le potier :  
 Et l'Ouvrier des ouvriers, tout puissant et tout sage,  
 Ne pourra subsister sans ce fragile ouvrage ?

Quoy ? le preux Scipion pourra dire à bon droit  
 Qu'il n'est jamais moins seul, que quand seul il se voit,  
 Et Dieu ne pourra point (ô Ciel, quelle manie !)  
 Vivre qu'en loup-garou, s'il vit sans compagnie ?

Quoy ? des sages Gregeois l'honneur Pryenien  
 Dira, que lui marchant, chemine tout son bien :  
 Et Dieu, qui richement en tous thresors abonde  
 Sera necessiteux sans les thresors du Monde ? (I, 31-52)

Cette série d'interrogations combine une véritable question (que faisait Dieu avant la création du monde ?), déléguée à une autre voix que celle du poète, et un enchaînement d'interrogations rhétoriques, qui n'appellent pas de réponses mais manifestent l'indignation de l'auteur et renvoient ainsi la question initiale à une forme d'inanité. Le mouvement du texte est donc exactement similaire à la question sur la matière des cieux, qui nous a servi de point de départ : Du Bartas s'empare d'une question topique de la tradition exégétique pour montrer qu'elle est vaine. Or cette question surgit dans les tous premiers vers du texte : elle sert en réalité au poète à tracer les limites du champ disciplinaire qu'il s'autorise à explorer, c'est-à-dire à dessiner la frontière entre science naturelle et théologie. Ici encore, poser une question revient à signifier que celle-ci doit rester sans réponse, soit parce qu'on ne peut y répondre de manière certaine, soit parce qu'elle ne fait pas partie du projet poétique. Et de fait, si la suite du texte semble apporter un embryon de réponse (Dieu « n'estoit solitaire, avecques lui vivoyent / Son Fils et son Esprit... », I, 65-66), le poète y coupe court :

Tout beau, Muse, tout beau, d'un si profond Neptune  
 Ne sonde point le fond : garde toy d'approcher  
 Ce Carybde glouton [...]. (I, 76-78)

La question fonctionne donc comme un signal d'alerte : elle indique que celui qui la pose dévie de la voie commune tracée par le poète et sort du champ du licite tel qu'il l'a défini. Elle renvoie aux choix que Du Bartas a opérés dans la tradition exégétique, dont il n'a conservé que certaines questions, peu nombreuses (les questions scientifiques), et dont il supprime toutes celles qui touchent aux mystères théologiques. Elle assume par ailleurs un rôle stylistique évident de relance du texte et de construction rythmique, également chargé de marquer l'emprise du poète sur le lecteur. Dans cet autre rôle, elle ne confère pas seulement au texte un souffle oratoire, elle est aussi, comme la question sur la matière des cieux, une allusion intertextuelle à des formes constituées, l'écriture du passage reposant sur le modèle de la rhétorique judiciaire. Contrairement à l'impression première, enfin, elle implique fortement le lecteur, non seulement dans le processus de lecture du texte, mais bien plus encore dans son processus de construction, en lui faisant suivre pas à pas les principes qui ont présidé à sa constitution et en l'obligeant à adhérer au mouvement de légitimation du texte par lui-même. Ce qui semble intéressant est que dans les deux cas (la matière des cieux et les occupations de Dieu avant la création), la question est à la fois le signe d'un interdit et une marque intertextuelle très facilement identifiable, ou plutôt une marque interstylistique, qui renvoie au dialogue pédagogique plus haut, à l'art oratoire ici. Elle participe ainsi de la construction d'une esthétique de la variété par imitation des formes discursives connues, littéraires, bien sûr, mais aussi savantes, judiciaires ou délibératives. Elle conserve dans le même temps une valeur conative forte, et joue logiquement un rôle essentiellement persuasif, qui a pour but de faire accepter au lecteur les limites dont le texte s'est doté. Ce rôle peut paraître accessoire, dans la mesure où le texte ne dit jamais que ce qu'il veut dire, mais il est en réalité essentiel si l'on se souvient que le poète se veut prophète et qu'il est parti en quête d'un texte biblique. Le surgissement de cette forme correspond ainsi à une répartition des rôles, dans le poème, entre la

voix qui construit le texte, la voix savante qui le nourrit et une voix qui ressemble ici à celle du prédicateur et rapproche ainsi le poème de ses origines<sup>19</sup>.

Le recours à de telles questions revient en effet pour tous les points sensibles que le poète ne peut pas taire, eut égard à la tradition dont il s'inspire, mais dont il ne veut pas pour autant parler, puisqu'ils sortent de son projet épistémologique, qui repose essentiellement sur la philosophie naturelle : nécessité d'une théologie naturelle, justification de la création de la lumière au « Premier Jour », évocation de la puissance du Diable, interrogation sur le sens éventuel des manifestations météorologiques. Sur ce point délicat, d'ailleurs, Du Bartas n'a recours à la question que pour mettre en scène sa propre interprétation et enjoindre le lecteur d'en faire autant. Il distingue ainsi très clairement l'exposé méthodique des savoirs météorologiques de l'époque (plusieurs centaines de vers) du sens qu'il convient de donner à ces manifestations. L'enchaînement des questions construit alors clairement un exposé argumentatif, qui repose d'abord sur l'évocation de l'expérience personnelle (« Mais qu'oy-je dans le ciel ? Il semble que ce Tout / Escartele ses murs de l'un à l'autre bout », II, 639-640) pour se transformer ensuite en un questionnement intime : « Tairai-je cent pourtraits qui, tristes, semblent estre / Clouez au front du ciel ? » (II, 705-706). Le questionnement est ensuite tourné vers le lecteur :

Mais pourquoi, fols humains, allez vous compassant  
Du compas de vos sens les faits du Tout-puissant ?  
Quel superbe desir, mais plutost quelle rage,  
Vous fait de Dieu sans Dieu dechiffrer tout l'ouvrage ? (II, 739-742),

puis appuyé sur un *exemplum* célèbre, celui d'Arius, que le poème interpelle :

Toy, qui vit foudroyer de maint trait tout ardent  
L'abominable chef d'un Olympe grondant  
Contre la Trinité, perdis-tu pas l'audace  
D'abayer apres elle, et cracher sur la face  
Du Dieu triplement-un, qui ne laisse impunis  
Les blasphemes ça-bas contre son nom vomis ? (II, 795-800)

Et permet enfin que l'on parvienne à la péroration :

Que ne fai-tu profit, ô frenetique France,  
Des signes dont le ciel t'appelle à repentance ?  
Peux-tu voir d'un œil sec ce feu prodigieux  
Qui nous rend chasque soir effroyable les cieux ? (II, 821-824)

Ce passage illustre clairement le recours à une question de type essentiellement oratoire, afin de marquer la limite entre ce sur quoi il est permis de s'interroger (le monde) et ce qui doit relever d'un acte de foi, et appelle donc, stylistiquement parlant, un travail de persuasion.

---

<sup>19</sup> L'exégèse de la création du monde était, dans l'antiquité chrétienne, le thème traditionnel des sermons de la semaine sainte.

*Merveilles et limites du savoir*

En rapport avec cette idée du licite ou du dessin des limites scientifiques et théologiques du texte, l'un des usages les plus nets de la forme interrogative est par ailleurs de servir à dessiner la place des objets dont le statut épistémologique est trouble, comme les merveilles de nature, qu'il s'agisse des merveilles traditionnelles, venues de Pline et des autres naturalistes antiques, ou des merveilles nouvelles apparues avec la découverte du Nouveau Monde. Or les merveilles constituent une branche très particulière du savoir : rares, elles sont par étymologie un objet d'étonnement et d'admiration. Il est donc normal que l'énumération des merveilles soit la source la plus fréquente de questions chez Du Bartas, si ce n'est que l'interrogation porte alors essentiellement sur le pouvoir de la parole et ses limites. Lorsqu'au début du « Troisième Jour » Du Bartas aborde la séparation de la terre et des eaux, il s'arrête sur ce premier sujet d'étonnement et de terreur que constituent l'océan et la variété des eaux. Dès cet épisode initial, l'impossibilité de la parole poétique comme signe du caractère indescriptible de l'élément merveilleux est explicitement posée :

[...] Mais voy comme la mer  
 Me jette en mille mers, où je crain d'abîmer.  
 Voy comme son desbord me desborde en paroles !  
 Sus donc gagnons le port, et sur les rives moles,  
 Des fleuves, des estangs, des lacs, et des ruisseaux  
 Contemplons les effects de leurs puissantes eaux,  
 Et qui pour la pluspart d'incroyables merveilles,  
 Ravissent nos esprits, nos yeux, et nos oreilles. (III, 215-222)

Dans la suite du texte, l'évocation de la merveille se traduit quasi systématiquement par une question qui pourrait apparaître comme l'annonce d'une prétérition, mais qui marque en réalité une interrogation profonde sur la possibilité même d'un discours de la merveille, qui par définition échappe à la liste des causes possibles. Pour le poète savant, la merveille jette le trouble et le doute sur l'efficace de son verbe :

Que diray-je de toy, ô fontaine Sclavonne ?  
 Que diray-je de toy, ô source de Dodone ? (III, 249-250)

Ou plus loin :

Dans le doré Peru, non loin de sainte Helaine,  
 Une gluante poix coule d'une fontaine.  
 Et que diray-je plus ? (III, 281-283)

Le choix de la question correspond encore une fois à une forme paradoxalement ouverte : l'impasse du discours, clairement signalée, doit laisser place à l'imagination. Le recours à la question fait ainsi partie, dans le cas des merveilles, d'une stratégie stylistique plus large qui est un jeu sur la mémoire ou l'imagination, par lequel le poète laisse à son lecteur le soin de prolonger un discours qu'il se refuse à assumer. Prenons un autre exemple : dans la liste des plantes, après avoir énuméré sans sourciller un nombre impressionnant de plantes médicinales aux vertus pourtant étonnantes, le poète bute soudain sur la description de la lunaire, qui est censée aimer le fer. Ce n'est pas sur l'authenticité de cette propriété mais sur son propre processus d'écriture, au niveau métatextuel,

que s'interroge alors le poète (« M'arrestera-je ici ? »), avant de construire le texte par une série de questions adressées à l'objet même de l'interrogation, qui suscite le trouble :

Lunaire, où cachez-vous  
 Cest eimant, qui le fer si puissamment attire ?  
 Lunaire, où cachez vous la tenaille qui tire  
 Les fers si dextrement ? Lunaire, où cachez-vous  
 La mareschale main, qui arrache les clous  
 Si doucement des pieds ? Quelle forte serrure  
 Trompera vos efforts ? (III, 633-638)

Le recours à la question n'empêche pas la description, mais signale le statut particulier de l'objet : le changement de mode énonciatif comme le recours à cette modalité spécifique sont le signe qu'il accède au rang de merveille. La question permet ainsi de faire également entrer le lecteur dans la perception de la merveille, en construisant une forme de fiction de l'expérience inédite, une fiction de l'impossible destinée à faire sentir l'objet merveilleux. Ainsi l'éloge de la noix de coco, fruit évidemment éminemment exotique :

Es tu languis de soif ? tu trouveras du vin  
 Dans ses fueillardards blecez. As-tu besoin de lin ?  
 L'escorce de son bois frape, serance, file  
 Pour apres en tirer une toile subtile.  
 Souhaites-tu du beurre ? Il en faut que cacher  
 Tes convoiteuses dents dans le mol de sa chair.  
 Veux-tu gouster de l'huile, en pur huile il se mue  
 Quand son fruit bas et bas longuement on remue.  
 Te faut-il du vinaigre ? Et vraiment il ne faut  
 Que luy laisser souffrir d'un long Soleil le chauld.  
 Desires-tu du sucre ? Il faut pour quelques heures  
 Dans la frescheur de l'eau tenir ses courges meures. (III, 723-734)

Cette invraisemblable énumération de questions trouve son sens dans la conclusion de l'éloge : « Il est tout ce qu'on veut ». La noix de coco est ainsi un fruit à faire des vœux, qui, contrairement au poète, a réponse à toutes les questions possibles.

Parmi les merveilles, cependant, seule la noix de coco n'empêche pas le discours, en raison de sa propre fécondité qui engendre celle de la parole. Dans tous les autres cas, comme pour les fontaines, l'interrogation que suscite le statut merveilleux de l'objet se traduit par une question sur le statut du discours :

Mais tayrai-je l'eymant, dont l'ame morte-vive  
 De raison ma raison par ses merveilles prive ? (III, 793-794)

Que diray-je, ô Croissant,  
 De ton front inconstant, qui fait que je balance,  
 Tantost çà tantost là d'une vaine inconstance ? (IV, 650-652)

Doy-je mettre en oubli l'enorme Senedette  
 Qui, crachant dans Thetis, un autre Tethis jette ? (V, 83-84)

Doy-je oublier les Thuns, qui contre ce grand Prince [...]  
Se mirent en bataille ? (V, 87-92)

Hé ! Quel style, ô Nautil, Herisson, et Pompile,  
Pourroit assez vanter vostre adresse gentile ! (V, 355-356)

Oseroy-je à ce coup sur Hymete monter ?  
Des abeilles l'honneur oseray-je changer ? [...]  
Je ne tairay pourtant ce fecon vermisseau... (V, 881-882 et 885)

Cette mise en question du texte par le métatexte culmine ainsi avec la description du corps. Or on touche ici non seulement à la merveille, mais aussi aux frontières du licite, et il y a là un passage extraordinaire dans lequel le poète construit la fiction d'une leçon d'anatomie, scène de dissection qu'il va entièrement dérouler tout en la récusant :

Hé quoy ? N'est-il pas temps, n'est-il pas temps de voir  
Dans les secrets du corps le non-secret pouvoir  
D'un si parfait ouvrier ? Prendray-je la scalpelle  
Pour voir les cabinets de la double cervelle ? [...]  
Pourroy-je desployer sur un docte fueillet  
Ce dedale subtil, cest admirable reth [...] ?  
Descriray-je du cœur les inesgaux costez ?  
Fendray-je le poulmon ?  
Fendray-je l'estomach ?  
Mais non, je ne veux pas faire une ample reveue  
Des membres que l'ouvrier desrobe à nostre veue... (cf VI, 641-700)

Ce passage révèle ainsi à quel point le recours à l'interrogation permet de confondre construction du poème et construction du monde : la question posée par le métatexte appelle une réponse au niveau textuel et confond l'objet qui décrit et l'objet à décrire :

Mains, qui du corps humain tracez la pourtraiture,  
Oublierez-vous les mains, chambrières de nature,  
Singes de l'Eternel, instrument à tous arts... ? (VI, 623-625)

### *La construction d'une scène expérimentale*

On s'aperçoit ainsi que le recours à la question ne permet pas seulement d'ordonner le savoir à transmettre, de tracer les frontières du licite et de définir le statut épistémologique des objets qu'elle sélectionne, il participe également à la transmission du savoir sous une forme nouvelle, qui n'est plus le dialogue maître / disciple, mais un changement constant de scène énonciative. Le poète, qui se dédouble lui-même en narrateur et en personnage, feint de s'adresser tour à tour à Dieu, au lecteur ou à l'objet décrit. L'alternance des destinataires semble ainsi les situer tous sur le même plan, si bien que la question permet de transformer l'objet décrit en « personnage » participant

activement à la constitution d'une sorte de « scène expérimentale ». L'une des formes majeures de la question est ainsi l'apostrophe :

Phœbé mere des mois, Phœbus pere des ans,  
Ha ! vous me cachez donc vos visages luisans ?  
Quoy ? vous ne voulez pas me monstrez vos estoilles  
Qu'à travers l'épaisseur de deux funebres voiles ? (IV, 497-500)

O citadins des flots, quel partageur borna  
Vostre humide séjour ? [...] (V, 165-166)  
Quel Chaldée savant, quel devin vous annonce  
Le temps plus opportun ? quel heraut vous denonce  
Le jour qu'il faut partir ? quel guide conduict  
Par pais inconus vos bandes jour et nuit ?  
Qui se dit vostre chef ? (V, 175-179)

Di nous, Arreste-nef, di nous, comment peux-tu  
Sans secours t'opposer à la jointe vertu  
Et des vents, et des mers, et des cieus, et des gasches ?  
Di nous en quel endroit, Ô Remore, tu caches  
L'anchre qui tout d'un coup bride les mouvemens  
D'un vaisseau combatu de tous les elemens ?  
D'où tu prens cest engin ? d'où tu prens ceste force,  
Qui trompe tout engin, qui toute force force ? (V, 413-420)

Mais on note que Du Bartas a également recours à des questions rhétoriques, qui prennent à partie le lecteur potentiel, alors que la réponse est paradoxalement « personne » :

Hé ! Qui pourroit assez admirer la sagesse  
De ce beant poisson, qui contemple sans cesse  
Le bal des astres clairs ... ? (V, 203-205)

Hé, qui pourroit trouver reglement sous le Ciel,  
Plus beau que celui-là de nos mouches à miel ? (V, 865-866)

Le jeu énonciatif constant avec les destinataires a ainsi pour but ultime, toujours dans le cadre de la tentative du poète de confondre l'univers textuel et l'univers extratextuel, de ménager une place au lecteur. Le texte apostrophe ainsi les oiseaux :

Je vous prie seulement [...]   
Qu'il vous plaise esveiller par vos accents divers  
Ceux qui s'endormiront oyant lire ces vers.  
Mais n'ayant pur fermer les veillantes paupieres  
Parmi le camp muet des bandes marinieres,  
Pourront-ils bien dormir parmi cent mil oiseaux,  
Qui font ja retentir l'air, la terre, et les eaux. (V, 543-550)

Plus loin, le poète se met lui-même en scène comme personnage entouré par des animaux féroces, pour feindre d'éprouver dans sa chair la peur dont on a vu qu'elle caractérisait l'homme déchu :

Hé, qui seroit celuy, qui sans estre estonné,  
 Pourroit, comme je suis, se voir environné  
 Des plus fiers animaux qui, pour regner sur terre,  
 Ont juré contre nous une immortelle guerre ? (VI, 143-146)

Las ! quel monstre est-ceci, qui sur son dos fait bruire  
 Une forest de dards ? (VI, 293-294)

Grâce en particulier au jeu sur les démonstratifs déictiques, le lecteur est progressivement convoqué au cœur de la scène énonciative. C'est donc directement à lui que vont s'adresser les dernières questions du poème, et c'est ainsi est signifiée la fin du voyage poétique au sein du savoir :

Hé ! Quoy, vous estes las ?  
 Mes plus chers compagnons, quoy ? vous ne voulez pas  
 Apres avoir couru sur le dos de Neptune,  
 [...] Si longuement fortune,  
 Donner un coup de rame, afin d'entrer au port ? (VI, 11-16)

Sied-toy donc, ô lecteur, sied-toi donc pres de moy,  
 Discours en mes discours, voy tout ce que je voy,  
 Oy ce docteur muet, estudie en ce livre [...]  
 Voi-tu pas ces brandons qu'à tort on nomme errans ? (VII, 441-443 et 449)

La fin du texte met ainsi en scène le personnage du poète s'asseyant près de son lecteur afin de le guider dans la lecture de son propre livre, rouvrant à l'infini l'espace du texte à l'instant de sa clôture. La toute dernière question du poème est celle de l'infini de la lecture (« Quoy, Muses, voulez vous redire l'artifice, / Qui brille haut, et bas dans l'humain édifice ? », VII, 709-710), qui sert de clôture à l'écriture. C'est étonnamment l'une des rares questions à laquelle on ait une réponse explicite :

Sus donq, Muses, à bord, jettons ô chere bande,  
 L'anchre arreste-navire : attachons la commande.  
 Ici ja tout nous rit, ici nul vent ne bat :  
 Puis c'est assez vogué pour le jour du Sabat. (VII, 713-716, derniers vers)

Si le texte fait un large usage de la question rhétorique et de la forme interronégative comme figures stylistiques de l'étonnement ou de la persuasion, le recours à la question dans *La Sepmaine*, qui paraît au premier abord si marginal et si minoritaire, est en réalité un ressort important de la construction du sens. Il est profondément original par son association étroite avec le traitement du

licite, puisque la forme de la question y est liée à ces interrogations profondes que soulèvent l'existence et le déplacement des marges, qu'il s'agisse des mystères théologiques, des merveilles de la nature ou des franges nouvelles de l'œkoumène, mais aussi, en un jeu constant entre le texte et le métatexte, aux interrogations propres au poète sur les marges du livre, la frontière entre fiction et réalité ou entre le texte et l'univers extratextuel. Dans le cadre d'une poésie de la connaissance, le recours à l'interrogation, d'une part, le choix de la liste des causes possibles, de l'autre, apparaissent ainsi comme deux stratégies qui correspondent à des objets de savoir au statut épistémologique complètement différent. Le modèle de la somme ou de la *quæstio* indiquent un savoir maîtrisé, malgré l'apparence contraire que peut produire l'énumération des causes, tandis que la question fait toujours signe vers l'univers mystérieux des au-delà physiques, métaphysiques et poétiques.

« Le ‘magasin des vents’ : les enjeux de l’exposé météorologique dans *La Sepmaine* de Du Bartas », dans K. Becker (dir.), *La pluie et le beau temps dans la littérature française. Discours scientifiques et transformations littéraires, du Moyen Âge à l’époque moderne*, Paris, Hermann, « Le temps qu’il fait », 2012, p. 141-159.

## 11. Le “magasin des vents” : les enjeux de l’exposé météorologique dans *La Sepmaine* de Du Bartas.

*La Sepmaine* de Du Bartas est un long poème encyclopédique qui date du dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il réécrit le récit biblique de la création du monde, en l’étoffant considérablement, en particulier grâce à l’insertion, dans la trame sommaire fournie par la *Genèse*, de nombreux développements scientifiques. Or les qualités savantes de l’œuvre continuent de susciter la discussion : le poème expose-t-il un savoir réel ou se fait-il simplement le miroir de théories banales et un peu usées ? Constitue-t-il une véritable encyclopédie ou sélectionne-t-il de manière drastique sa matière, et pourquoi ? Veut-il se faire l’écho véritable de la science de son temps ou utilise-t-il la matière scientifique comme une matière à poésie, une glaise que le langage du poète va transformer et modeler, quitte à la priver de toute fonction « didascalique », pour employer un mot de l’auteur<sup>2</sup> ? L’exposé que Du Bartas consacre à la météorologie est un bon exemple de la difficulté qu’il y a à démêler ces questions et à mesurer, pour le lecteur moderne, les modalités de l’insertion du poème philosophique dans le panorama littéraire aussi bien que scientifique de l’époque. L’examen de la manière dont le poète utilise les connaissances météorologiques de son temps, de l’intérêt qu’il leur porte, du rôle du fragment concerné dans l’économie de l’œuvre, nous semble ainsi pouvoir permettre à fois de contribuer à éclairer la réflexion sur la façon dont l’auteur s’approprie la matière scientifique pour en faire la matière du poème, et d’essayer de mesurer ce que pouvait signifier et représenter cette science pour un esprit curieux et cultivé du XVI<sup>e</sup> siècle finissant.

Du Bartas, poète philosophe, explore en effet tous les domaines qui constituent la science de son temps, de la physique aristotélicienne à la médecine et de la zoologie à la botanique et à la

---

<sup>1</sup> Nous citons le texte dans l’édition donnée par Yvonne Bellenger, *La Sepmaine*, Paris, STFM, 1992. Il s’agit du texte corrigé et enrichi par Du Bartas pour l’édition de 1581, la première édition de *La Sepmaine* datant de 1578. Sur la tradition de la poésie encyclopédique, voir A. M. Schmidt, *La poésie scientifique en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1938 et, plus récemment, I. Pantín, *La poésie du ciel à la Renaissance*, Genève, Droz, 1996 et J. Miernowski, « La poésie scientifique française à la Renaissance : littérature, savoir, altérité », dans *The Edward C. Armstrong Monographs on medieval literature*, 7, 1992, p. 85-89. Sur Du Bartas, voir les nombreux travaux de J. Dauphiné, Y. Bellenger et J. Miernowski. Une bibliographie complète est disponible : Y. Bellenger et J. C. Ternaux, *Bibliographie des Écrivains français XVI<sup>e</sup> siècle : Du Bartas*, Paris - Rome, Editions Memini, 1998.

<sup>2</sup> Voir le passage de l’*Advertissement* rédigé lors de la parution de la *Seconde Semaine* : « ma seconde Sepmaine n’est (aussi peu que la première) un œuvre purement Epique, ou Heroyque, ains en partie Panegirique, en partie Prophetique, en partie Didascalique », *La Sepmaine, op. cit.*, p. 346.

minéralogie. Il ne s'interdit pas même une leçon d'anatomie<sup>3</sup>. Or, dans le vaste panorama offert par la philosophie naturelle renaissante, la météorologie se présente comme une matière de choix pour le poète protestant, car elle est, pour reprendre un mot de Guy Demerson, la science qui « ouvr[e] le champ à la fois à l'imagination visuelle et à la méditation sur les œuvres de la Providence »<sup>4</sup>. Le caractère spectaculaire de la plupart des phénomènes météorologiques<sup>5</sup> et le fait qu'ils échappent à toute expérimentation<sup>6</sup>, d'une part, l'abondante littérature à laquelle ils ont donné naissance depuis l'Antiquité, de l'autre, ont déjà contribué à en faire un terrain de prédilection pour la poésie savante. Avant Du Bartas, Baïf s'est illustré avec *Le premier des Meteores*<sup>7</sup>, en s'appuyant lui-même sur le précédent de Pontano<sup>8</sup>. La question de la providence et de la main divine à l'œuvre dans le monde prend en outre, dans le cadre d'une réécriture de la *Genèse*, une importance encore plus grande, qui ne fait qu'accroître l'intérêt de cette discipline pour le poète de la Création.

### *La météorologie, matière savante du poème*

Le très long passage du « Second Jour » que Du Bartas consacre aux météores (quatre cent cinquante vers clairement démarqués<sup>9</sup>) se révèle ainsi intéressant à plusieurs titres, dont le premier est la réflexion théorique sur l'écriture de la science en poésie. Comme le souligne le poète dans les vers qui précèdent immédiatement l'exposé météorologique, écrire la météorologie en langue française est encore une relative nouveauté<sup>10</sup>. Il s'agit donc pour lui à la fois de reformuler, pour le transmettre, un savoir en général bien connu mais généralement exprimé en latin, et de construire un texte poétique qui lui appartienne en propre. L'exposé qu'il livre au lecteur est ainsi un mélange de fidélité scientifique à sa source première, qui est constituée, logiquement par le *corpus* de connaissances transmis par les *Météorologiques* d'Aristote et les commentaires qu'ils ont suscités<sup>11</sup>, et

<sup>3</sup> Voir le « Sixiesme jour » : « Hé ! quoy ? n'est-il pas temps, n'est-il pas temps de voir / Dans les secrets du corps le non-secret pouvoir / D'un si parfait Ouvrier ? Prendray-je la scalpelle, / Pour voir les cabinets de la double cervelle [...] », *La Sepmaine*, *op. cit.*, VI, v. 641-644.

<sup>4</sup> Guy Demerson, « Introduction », dans : J. A. de Baïf, *Le premier livre des poèmes*, G. Demerson (éd.), Grenoble, P.U.G., 1975, p. 14.

<sup>5</sup> Il faut se souvenir que relèvent de cette discipline, outre les pluies, grêles, orages, tonnerres, éclairs... habituels, les comètes, les volcans et les tremblements de terre.

<sup>6</sup> Comme le fait observer G. Demerson : « la curiosité excitée par ces accidents étranges, éblouissants ou inquiétants, toujours inaccessibles dans leur origines, est plus vive que celle qui va à des abstractions », *Le premier livre*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>7</sup> Jean-Antoine de Baïf, *Le premier des météores*, Paris, R. Estienne, 1567.

<sup>8</sup> Giovanni Pontano, *Meteorum liber*, Venetiis, 1505. Sur Baïf comme sur le goût pour les météores à la Renaissance, voir l'introduction de Guy Demerson, dans : *Le premier livre*, *op. cit.*, 1975, p. 14-36, ainsi que les repères bibliographiques, qui contiennent les dates des principales éditions des commentaires médiévaux et renaissants aux *Météorologiques* d'Aristote, *ibid.*, p. 7-12.

<sup>9</sup> L'exposé météorologique court du vers 389 au vers 838. Il est précédé par un court passage métatextuel qui annonce le nouvel objet scientifique que va décrire le poète (« Il est temps, mon amour, mon unique souci, / Pour s'en voler en haut, de desloger d'ici. / Il est temps, ou jamais, d'enter tes fortes ailes / Afin que sur ton dos accortement leger, / Je puisse seurement par les cieux voltiger. / Ça-ça donc, mon bon heur, ça, preste moy l'espaule : / Afin que là desus, des premiers de la Gaule, / J'esbauche de ma main ce laurier que les cieux, / Avars, ont celé longuement à mes yeux », *La Sepmaine*, *op. cit.*, II, v. 379-388. Il intègre par ailleurs une réflexion sur la valeur de présage des phénomènes météorologiques et se clôt par une exhortation à la France à en faire « profit », qui conduit le poète à rompre brutalement son propos : « Mais je voy qu'il vaut mieux quitter ces vains discours / Je voy qu'on perd le temps en parlant à des sourds », *ibid.*, v. 839-840.

<sup>10</sup> Il est, dans ce projet, l'un « des premiers de la Gaule », cf. passage cité note 9.

<sup>11</sup> Aristote, *Météorologiques*, trad. P. Louis, Paris, les Belles Lettres, 1982, ou trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1976. Les *Météorologiques* et leurs commentaires antiques, médiévaux et contemporains forment le cœur de l'enseignement universitaire, même si les

d'inventivité descriptive et linguistique. Du côté de la science, ainsi, on peut considérer la sélection opérée par Du Bartas dans la matière aristotélicienne comme représentative des attentes d'un lectorat curieux de comprendre, et pas seulement de contempler, les phénomènes évoqués. Le poète, en effet, inscrit explicitement sa démarche dans la filiation des réflexions universitaires, quand, dès le début du fragment, il dit à propos de l'« estage » supérieur de l'air que celui-ci « par les hommes savants est estimé fort chaud »<sup>12</sup>. L'exposé reprend assez fidèlement les principales notions aristotéliciennes, et parfois les met en valeur, de préférence, semble-t-il, quand elles revêtent un caractère technique particulièrement marqué. La notion d'*antiperistasis*, ainsi, qui, avec la double exhalaison tellurique, est l'un des deux principes essentiels qui fondent la météorologie aristotélicienne, apparaît très tôt dans le passage, avant toute description d'un phénomène quel qu'il soit<sup>13</sup>. Du Bartas en souligne l'importance en pointant l'exercice de néologie auquel il se livre<sup>14</sup> :

Cest antiperistase (il n'y a point de danger  
De naturalizer quelque mot estranger,  
Et mesme en ces discours, où la Gauloise phrase  
N'en a point de son crû qui soyent de telle emphase)  
Est celle qui nous fait beaucoup plus chaud trouver  
Le tison flamboyant sur le cœur de l'hyver  
Qu'aux plus chaus jours d'esté [...]»<sup>15</sup>.

L'explication de la double exhalaison tellurique suit immédiatement. Elle est appuyée par une comparaison puisée dans l'univers de la médecine quotidienne, certainement familière au lecteur, ce qui atteste de l'ambition pédagogique du poète : « Car comme en la ventouse un peu d'ardente cire, / Ou par fuite du vuide, ou de soy mesme attire / Par le dos decoupé l'humeur sur-abondant [...] »<sup>16</sup>. Ce n'est qu'une fois l'explication de ces deux phénomènes fondamentaux donnée que la description des météores proprement dits peut commencer : « Si donc une vapeur est si rare que d'elle / L'eau former ne se puisse [...] »<sup>17</sup>.

Le début du passage consacré aux météores révèle ainsi que Du Bartas, conscient de son rôle de « passeur de science », entend mettre en avant les explications causales proposées par Aristote, translittérer les termes grecs latinisés (ou reprendre et compléter la terminologie forgée par les

auteurs latins comme Pline ou Sénèque peuvent occasionnellement être utilisés. Les théories de Lucrèce, quant à elles, entrent progressivement dans la littérature des commentaires afin de corriger ou de compléter Aristote. Sur ce point, voir Susanna Gambino-Longo, *Savoir de la nature et poésie des choses. Lucrèce et Épicure à la Renaissance italienne*, Paris, Champion, 2004, ainsi que, du même auteur, « La météorologie au XVI<sup>e</sup> siècle entre Aristote et Lucrèce », dans : *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, F. La Brasca et A. Perifano (dir.), volume II, Besançon, P.U.F.C., 2005, p. 275-288.

<sup>12</sup> *La Sepmaine, op. cit.*, II, v. 400.

<sup>13</sup> Dans les *Météorologiques*, l'*antiperistasis* est décrite lorsqu'Aristote aborde l'explication des phénomènes qui se produisent dans la zone moyenne de l'air (I, 9), après avoir décrit ceux qui se produisent dans la zone supérieure et sont liés au feu (I, 4-8).

<sup>14</sup> Sur la question de la traduction de cette notion pour la période antérieure, voir Joëlle Ducos, *La météorologie en français au Moyen Âge (XIII<sup>e</sup> – XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Champion, 1998, p. 229-232.

<sup>15</sup> *La Sepmaine, op. cit.*, II, v. 439-445.

<sup>16</sup> *Ibid.*, v. 465-467.

<sup>17</sup> *Ibid.*, v. 477-476.

traductions médiévales, par exemple lors de sa description des comètes<sup>18</sup>) et s'appuyer sur des exemples eux-mêmes venus de l'univers scientifique, afin de proposer au lecteur une météorologie « gauloise » aussi proche que possible de l'original latin. La suite de l'exposé se caractérise ainsi par la précision des explications et le recours au vocabulaire canonique de la météorologie. Même si les développements sont synthétiques et très simplifiés, le principe à la fois descriptif et analytique propre à la météorologie universitaire se retrouve dans le poème. Du *Bartas* évoque d'abord les phénomènes qui se produisent dans la zone moyenne de l'air et sont liés à l'exhalaison humide : bruine, rosée, glace, nuages et pluies, neige, grêle sont ainsi expliqués, le poète rappelant à chaque fois le principe qui les provoque : « Si donc une vapeur est si rare [...] / Que si ceste vapeur s'envole lentement [...]. / Mais si ceste vapeur peut, gaillarde, arriver / Au séjour éternel du frissonnant hyver [...] »<sup>19</sup>. Il passe ensuite aux phénomènes causés par l'exhalaison sèche, en commençant par la formation des vents, et continue à prendre soin d'exposer toujours le principe causal, énoncé avant la description du phénomène proprement dit, et avant même que ce dernier ne soit nommé :

Si les torches, qu'au ciel l'Eternel a semées  
Des roignons de la terre eslevent des fumées  
Un peu seches d'ardeur, leur feu prompt et leger  
Pres des cercles d'azur soudain les veut loger<sup>20</sup>.

La démarche demeure identique quand viennent les comètes (« Que si l'exhalaison est et chaude et gluante / Mais telle toutefois, qu'elle cede, impuissante, / Aux eternels glaçons du venteux element [...] »<sup>21</sup>), puis les phénomènes ignés orageux (tonnerre, foudre et éclair) et enfin les photométéores (halo, arc-en-ciel et parhélie).

Si cependant les principes causaux et les explications données, comme la terminologie et le principe de classification des phénomènes selon le type d'exhalaison qui les provoque et la zone de l'air dans laquelle ils se produisent, sont puisés dans la tradition aristotélicienne, on note aussi que Du *Bartas* s'écarte nettement, sur d'autres points, du modèle universitaire. Le respect du plan génétique, d'abord, l'a contraint à des réagencements. A ainsi été séparé de l'exposé du « Second Jour » tout ce qui concerne les eaux (fleuves, sources et océans, ainsi que la question de la salure de la mer) et la terre (séismes et volcan). Ces questions ne sont pas absentes du poème, mais traitées dans le « Troisième Jour », lorsque l'auteur, conformément aux versets bibliques, décrit la séparation de la terre et des eaux. Si cela n'implique pas que le poète ait redéfini les limites disciplinaires de la météorologie, dont il a simplement redistribué la matière dans son texte, il n'en reste pas moins que cette répartition nouvelle provoque un effet de focalisation sur les phénomènes aériens et ignés, les plus spectaculaires et les plus difficiles à appréhender. Ils se trouvent ainsi isolés des phénomènes aqueux et terrestres, ce qui rompt la cohérence de la météorologie, définie par

---

<sup>18</sup> Voir le passage qu'il consacre aux comètes et à leurs différentes formes, II, v. 625-638, où l'on retrouve les dragons, chèvres, lances... venues pour partie d'Aristote, pour partie de Sénèque et de Pline, et pour lesquels on trouve déjà ces mêmes termes dans les encyclopédies médiévales en langue française. Sur ce point, voir J. Ducos, *La météorologie, op. cit.*, en particulier l'annexe consacrée à la nomenclature des météores ignés, p. 431-432.

<sup>19</sup> *La Semaine, op. cit.*, II, v. 477, 483 et 497.

<sup>20</sup> *Ibid.*, v. 541-544.

<sup>21</sup> *Ibid.*, v. 605-607.

Aristote comme une science du mouvement des qualités élémentaires. L'ordre suivi dans l'exposé des phénomènes ainsi sélectionnés n'est pas non plus celui d'Aristote : s'il projette au premier plan du développement la description des deux principes essentiels que sont la double exhalaison tellurique et l'antipéristase, il rompt dans le même temps avec la logique descriptive des *Météorologiques*, qui analysent les phénomènes en suivant l'ordre imposé par la structure élémentaire du monde, de la zone ignée jusqu'à la zone terrestre, en passant par l'air et par l'eau. On peut alors se demander dans quelle mesure la structure choisie par le poète n'obéit pas à une motivation toute différente de la logique scientifique : on pourrait par exemple faire l'hypothèse qu'en traitant d'abord des hydrométéores, Du Bartas entend commencer son exposé par les phénomènes qui sont à la fois les moins spectaculaires, les plus ordinaires et les plus proches de l'homme, mais aussi peut-être ceux qui l'affectent le plus au quotidien. À l'inverse, les comètes, qui séduisent par la variété de leurs formes, la foudre et le tonnerre, qui inquiètent par leur puissance et leurs effets mystérieux, et les photométéores, qui hésitent aux frontières de l'illusion, sont des phénomènes de plus en plus étrangers et opaques, appelés à être, peut-être, chargés de signification. Les choix importants opérés, tant dans la matière scientifique elle-même que dans la façon de la mettre en ordre conduisent donc à s'interroger sur la valeur et le sens que revêt la météorologie aux yeux du poète philosophe.

*D'une science à un imaginaire : les météores comme système de représentation*

La structure de l'exposé bartasien et les choix d'écriture du poète ne sont pas, en effet, sans signification. Le plan de l'exposé d'abord, a deux implications majeures. Contrairement à l'ordre suivi par Aristote dans les *Météorologiques*, c'est un ordre ascendant, qui s'élève de la sphère aérienne vers l'espace igné. Il propose, ensuite, un regroupement tout à fait différent des phénomènes : d'une part, les vents sont traités immédiatement après les hydrométéores (alors qu'ils sont analysés, chez Aristote, après la mer et la question de sa salinité), de l'autre, la description des comètes est déplacée pour être jointe à celle des phénomènes orageux et des photométéores<sup>22</sup>. Un tel ordre crée un clivage très marqué entre deux univers, que l'on ne peut complètement réduire ni à une opposition entre deux sphères élémentaires (celle de l'air et celle du feu), ni à une opposition entre deux principes causaux. On remarque en outre que, bizarrement, le poète commence son exposé par la zone médiane de l'air, et non par la zone inférieure. Ces observations conjuguées permettent de penser que Du Bartas suit ici une logique cosmologique différente de celle venue du Stagirite, et partiellement inspirée de la Bible. Celle-ci en effet oppose, on le sait, le ciel à l'univers inférieur, mais sans mentionner l'air : il y a d'un côté « les Cieux », œuvre du Deuxième Jour<sup>23</sup>, et de l'autre l'eau et la terre, dont la distinction est l'œuvre du Troisième Jour<sup>24</sup>. L'air, zone bibliquement inexistante, devient ainsi clairement chez Du Bartas une zone frontière entre l'univers inférieur et

<sup>22</sup> Notons également qu'il ne s'agit pas non plus du plan suivi par Pline dans l'*Histoire naturelle*, ni de celui de Sénèque dans les *Questions naturelles*.

<sup>23</sup> Voir les versets bibliques tels que donnés par Simon Goulart dans l'édition Rigaud de 1611 et reproduits par Y. Bellenger, *op. cit.*, p. 337-341 : « 7 - Dieu donc fit l'Estendue, et separa les eaux qui sont au dessous de l'Estendue, d'avec celles qui sont au dessus de l'Estendue : et ainsi fut. 8 - Et Dieu nomma l'Estendue, Cieux. Si fut le soir, si fut le matin, qui fut le second jour », p. 338.

<sup>24</sup> « 9 - Puis Dieu dit, Que les eaux qui sont au dessous de Cieux soyent assemblées en un lieu, et que le Sec apparaisse : et ainsi fut. 10 - Et Dieu nomma le Sec, Terre : il nomma aussi l'assemblée des eaux, Mers : et Dieu vid que cela estoit bon », *ibid.*

une partie de la sphère sublunaire considérée déjà comme quasi céleste. La manière dont il évoque les trois régions traditionnellement découpées dans la sphère aérienne par la météorologie depuis Aristote en témoigne. La zone supérieure est identifiée par sa proximité avec le feu, qui, pour être l'un des quatre éléments, n'en jouit pas moins d'un statut particulier puisqu'il est hors du domaine du vivant<sup>25</sup> : elle est l'« estage [...] voisin de l'element plus haut »<sup>26</sup>. La zone inférieure, elle, est caractérisée non par sa parenté avec les deux autres éléments, mais par sa proximité avec l'homme : cet « estage » est « celui que nous touchons »<sup>27</sup>. La zone intermédiaire, en bon « plancher moitoyen »<sup>28</sup>, marque ainsi la limite entre l'univers humain et une partie du monde sublunaire que l'on pourrait qualifier de pré-céleste. N'appartenant tout à fait ni à l'un, ni à l'autre, elle apparaît d'abord sous la plume de Du Bartas comme un univers de désordre, par excellence sphère de l'air troublé. Les données météorologiques sont de ce fait soigneusement recueillies et amplifiées, Du Bartas insistant sur le double thème de la variété des phénomènes et de leur instabilité. On comprend mieux alors que le poète traite d'abord des hydrométéores (qui offrent la plus grande variété de manifestations) et des vents (qui sont l'exemple même d'un phénomène multiple autant que mouvant), dont il a, comme nous l'avons dit, déplacé l'examen dans le premier temps de son exposé bipartite. L'air est avant tout « hoste des brouillats, jouet des forts orages, / Domicile inconstant des emplumez nuages / Regne du viste Æole, et magazin des vents »<sup>29</sup>. La représentation de la zone moyenne est ainsi prise en tension entre deux jeux d'images : en tant que frontière, elle a quelque chose du ciel cristallin de la Bible, limite solide entre haut et bas (elle « Frissonne en sa rondeur d'une glace eternelle »<sup>30</sup>) ; en tant que zone intermédiaire, elle est, plus qu'une zone de troubles, une zone de combats.

La description des hydrométéores est en effet tout entière dominée par des métaphores guerrières<sup>31</sup>, qui sont d'autant plus remarquables qu'elles ne sont pas purement topiques mais renouvelées par une inspiration puisée dans l'actualité. L'antipéristase (qui est l'action de deux qualités contraires, dont l'une, par réaction, augmente la force de l'autre), dont on se souvient qu'elle est évoquée en tête de l'exposé, est ainsi à la fois le principe causal premier des mouvements météorologiques de la zone médiane de l'air et le représentant exemplaire de leur valeur symbolique. Ce qui se produit dans cette dernière est tel :

[...] l'oste des Chrestiens, qui lointain des frontieres,  
Ne crain point la fureur des Turquesques bannieres,  
Va marchant en desordre, et vaguement espars  
Fait autant d'escadrons comme il a de souldars :

---

<sup>25</sup> Il faut en effet rappeler qu'il est, dans la physique néo-aristotélicienne de la Renaissance, l'élément dans lequel ne vit aucun animal et qui touche à la sphère supra-lunaire. Tendant plus du côté de la forme que de la matière, il a déjà quelque chose qui le rapproche, pour les philosophes naturels chrétiens, de la sphère divine. Voir par exemple la description qu'en donne Gasparo Contarini dans son *De elementis et eorum mixtionibus libri quinque* (Paris, N. Divitas, 1548) ou Johannes Velcurio dans ses *Commentarii in universam physicam Aristotelis* (Lyon, S. Gryphius, 1537).

<sup>26</sup> La Sepmaine, op. cit., II, v. 399.

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. 401.

<sup>28</sup> *Ibid.*, v. 420.

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 389-391.

<sup>30</sup> *Ibid.*, v. 413.

<sup>31</sup> Sur l'importance de ce type d'images dans la poésie bartasienne, et plus largement dans la poésie cosmologique, voir Kathryn Banks, *Cosmos and image in the Renaissance. French love lyric and natural-philosophical poetry*, Oxford, Legenda, 2008.

Si bien que quelque fois le mutin populace,  
 Armé d'arcs et bastons, le rompt, le bat, le chasse.  
 Mais s'il sent approcher les luez gonfanons  
 De la race Ottomane, et les doubles canons  
 Qui mirent par le choc de leur salpétré foudre  
 Les murailles de Rhode et de Belgrade en poudre :  
 Soudain il se r'alie, et dans un champ estroit,  
 Il se va retranchant, le courage luy croist,  
 Le sang luy boult d'ardeur, et la voisine force  
 Du peuple circoncis sa puissance renforce<sup>32</sup>.

Zone frontière, l'air est donc à l'image des marches incertaines et périlleuses de la Chrétienté. Or la métaphore guerrière réapparaît dans la description du mécanisme des vents :

Mais si tost le sommet de leur teste fumeuse  
 N'a pas touché du froid la province frilleuse,  
 Et senti quel pouvoir le camp audacieux  
 De leur haineux mortel a gagné dans les cieux,  
 Qu'elles veulent gagner la face maternelle,  
 Aidées du surpoids qu'elles ont puisé d'elle.  
 Mais voici sur le champ venir à leur secours  
 Une nouvelle ardeur qui rebrousse leur cours,  
 Qui leur redonne cœur, et qui remet les armes  
 Dans leur trablante main Avec des frais gendarmes  
 Elles vont de plus beau rallumer leurs combats<sup>33</sup>.

Et dans celle du tonnerre :

Ains sans cesse il discourt, sans cesse il tourbillonne,  
 Il bourdonne, il fremit, il mugle, il bruit, il tonne,  
 Jusqu'à ce qu'esclatant ses prisons par-dessous,  
 Armé de flamme et soulfre il cannone sur nous,  
 Car desireux de joindre en ses aspres vacarmes,  
 Aux soldats fraternels ses affoiblis gendarmes [...]   
 L'escarmouche il attaque, il trouve maint soudart  
 Qui d'un cœur genereux ses vains efforts repousse<sup>34</sup>.

Si la matière scientifique et la manière philosophique sont empruntées aux manuels ou aux traités des universitaires, l'écriture de la science confère en revanche à la météorologie une tout autre valeur. Celle-ci devient l'une des clefs qui éclairent la lecture d'une création du monde dont le poète n'a de cesse de rappeler qu'elle porte en son principe les germes de sa fin. L'air, zone troublée située à la limite du vivant, est la loupe grossissante qui permet de voir à l'œuvre les mouvements constants et contraires de la matière élémentaire. Or le début du « Second Jour » de *La Sepmaine a*

<sup>32</sup> *La Sepmaine, op. cit.*, II, v. 425-438.

<sup>33</sup> *Ibid.*, v. 545-555.

<sup>34</sup> *Ibid.*, v. 461-466 et 472-473.

déjà appris au lecteur les dangers du déséquilibre élémentaire, qui menace sans cesse de mener les corps de leur génération à leur corruption :

Or tandis qu'entre nous ou le prince ou le roy  
 Captive sa grandeur sous le joug de la loy,  
 Il commande sans peur : et la chose publique,  
 Jouit heureusement d'un estat pacifique.  
 Mais si cruel tyran, il n'est jamais saoulé  
 Du sang de ses vassaux, si son glaive afile  
 Fuit tousjours le fourreau : en fin, en fin sa rage  
 Convertira sa terre en un desert sauvage.  
 De mesme, ou peu s'en faut, tant que l'un element [...] <sup>35</sup>.

À la comparaison du corps humain et du corps cosmique avec le corps politique, qui sert à décrire le système élémentaire, répondent donc les métaphores des armées en marche, les « soudarts » et les « gendarmes » de la météorologie. La cohérence des images inscrit ainsi dans le « patrimoine génétique » du cosmos les causes de sa fin dernière, qui sont les mêmes que celles de son constant renouvellement, et fait de la météorologie un laboratoire amplifié des déséquilibres et des mouvements inhérents à la nature même de la matière.

Cette idée que la zone aérienne est par ailleurs une sorte de laboratoire qui permettrait d'observer *in vivo* les lois de la physique est un autre des thèmes importants que fait saillir l'écriture bartasienne. En tant que zone frontière, tiraillée entre le feu et l'eau, l'air est aussi un lieu de rencontres et de transformations qui permet d'observer « à l'œil » les mouvements des éléments. Les hydrométéores, par exemple, font la démonstration incontestable de la transformation de l'air en eau et permettent d'observer le principe aristotélicien de la génération mutuelle des éléments, ainsi que la loi du lieu naturel : la vapeur, humide mais capable de s'élever, car chaude, arrive dans la zone froide de l'air (« Au séjour éternel du frissonnant hyver »<sup>36</sup>) et se condense en eau, et cette eau « par la vertu du froid se presse en une nue [...] / Jusqu'à tant que ses flots par gouttes devalez / Retrouvent leurs aïeux »<sup>37</sup>. Le fait que la zone aérienne soit en elle-même une sorte de microcosme élémentaire est d'ailleurs, pour le poète, l'une des explications possibles de la génération apparemment spontanée des grenouilles :

Ou d'autant que l'humeur, qui voltige là haut,  
 Comprend le sec, l'humide, et le froid, et le chaut,  
 Dont ça bas tout s'anime [...] <sup>38</sup>.

Ce caractère étonnamment polymorphe de l'air est en particulier manifesté par la manière dont le poème le nomme<sup>39</sup>, soit grâce à des métaphores qui le rapprochent de l'eau (par exemple « flotante

<sup>35</sup> *Ibid.*, I, v. 91-99.

<sup>36</sup> *Ibid.*, II, v. 498.

<sup>37</sup> *Ibid.*, v. 490-493.

<sup>38</sup> *Ibid.*, v. 515-517.

<sup>39</sup> Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : *La forme des choses. Poésie et savoirs dans La Semaine de Du Bartas*, Toulouse, PUM, 2009, chap. VII, III, p. 254-266.

cloison<sup>40</sup>), soit par rapport au phénomène que Du Bartas juge manifestement le plus symbolique de son instabilité, le vent (« domicile inconstant », « regne du vaste Æole », « magasin des vents », « venteux element »<sup>41</sup>). La distribution des vents, quant à elle, est à l'image même du système élémentaire, qui ordonne l'ensemble de la matière vivante et non vivante, et dont elle apparaît comme une sorte de représentation tangible : « Je remarque es effects de leurs bruyans passages / Quatre temps, quatre humeurs, quatre elemens, quatre aages »<sup>42</sup>. Le poète se sert donc des météores pour observer la physique à l'œuvre.

Les hydrométéores et les vents reçoivent ainsi, dans le poème, une triple fonction : au premier niveau de l'analyse, dans leur dimension strictement météorologique, ils sont d'abord désignés comme étant ceux qui agissent le plus directement sur l'univers vivant. Du Bartas rappelle abondamment leurs actions bénéfiques comme néfastes : la pluie féconde la terre, alimente les rivières ; le vent purge les airs miasmeux, fait mûrir les fruits et, ne l'oublions pas, gonfle les voiles des navires et fait tourner les ailes des moulins<sup>43</sup> – il permet donc de satisfaire aux besoins du corps et de l'esprit – ; mais les grêlons, faut-il le rappeler, sont de véritables « boulets » qui « sans faucille moissonnent / Vendangent sans cousteau, les fruittiers esbourgeonnent, / Desnichent les oiseaux [etc.] »<sup>44</sup>. À un second niveau, ils constituent une forme de modèle expérimental, qui permet au poète philosophe d'exhiber pour son lecteur les principes en général plus cachés de la *natura naturans*. À un troisième niveau, enfin, purement sémiologique, ils font signe et sont la préfiguration naturelle des désordres humains, les uns comme les autres constituant des indices de la fragilité de ce monde voulu par Dieu mais remis en d'humaines mains.

*Du « magasin des vents » aux messagers de Dieu*

Les météores ignés et lumineux (les photométéores), regroupés par le poète dans le second temps de son exposé, assument, en revanche, une toute autre fonction, même s'ils partagent avec les hydrométéores un rôle sémiologique. Leur spécificité est en effet d'avoir une valeur esthétique. On se souvient que Du Bartas traite d'abord des comètes, dont il décrit et dénomme complaisamment les formes diverses. Or, si on peut lier la description des hydrométéores et des vents à l'exposé de la physique élémentaire et de la médecine humorale par le biais des images politiques et militaires, on peut également lier le tableau des météores ignés à la peinture des sphères aériennes, des planètes et des étoiles fixes, donnée par Du Bartas au « Quatriesme Jour ». Le rapprochement peut, certes, être légitimé par la météorologie elle-même, puisque Aristote traite de la voie lactée dans les *Météorologiques*, mais il l'est surtout par une identité de principes d'écriture et de choix métaphoriques, qui privilégient dans les deux cas la description en tableau et une esthétique de l'or et de la lumière<sup>45</sup>. Si le poète, en effet, annonce qu'il va restituer « des pourtraicts qui d'effroy font les hommes trembler »<sup>46</sup>, la magnificence de la description atténue la signification négative du tableau d'ensemble :

<sup>40</sup> La Sepmaine, op. cit., II, v. 660.

<sup>41</sup> Voir note 28 pour les trois premières références, puis *La Sepmaine*, II, v. 607, 876.

<sup>42</sup> *Ibid.*, v. 573-574.

<sup>43</sup> Voir par exemple *ibid.*, 591-604.

<sup>44</sup> *Ibid.*, v. 536-540 pour le passage complet.

<sup>45</sup> Voir la célèbre description du ciel à travers l'image de la queue du paon, *ibid.*, IV, 171-184.

<sup>46</sup> *Ibid.*, II, v. 628.

Un clocher tout en feu de nuict icy flamboye :  
 Ici le fier dragon à replis d'or ondoye :  
 Ici le clair flambeau, ici le traict volant,  
 La lance, le chevron, le javelost bruslant,  
 S'esclatent en rayons, et la chevre parée,  
 Des grands houpes de feu, sous la voute etherée,  
 Bondit par-ci, par-là<sup>47</sup>.

Si foudre et éclair sont présentés de manière imposante<sup>48</sup>, il faut aussi noter que « Pluton [...] peint son front d'un teint blesme. / L'air flamboye d'esclairs » et que la foudre « fait sortir ces feux qui nos yeux esblouissent »<sup>49</sup>. Le même principe descriptif sous-tend la peinture des photométéores : le halo est « un cercle tout en feu des rais clèrement beaux »<sup>50</sup>, l'arc-en-ciel se produit quand le soleil « sa claire face [...] peint / Dessus l'humide nue, et d'un pinceau bisarre / La courbeure d'un arc sur nos testes bigarre » et que « son teint divers mesle / Avec l'or esclatant d'une torche si belle »<sup>51</sup>. Le choix des métaphores instaure donc une séparation claire entre la pratique descriptive à l'œuvre pour les hydrométéores et les vents, et celle utilisée pour rendre compte des météores ignés et des photométéores, chaque groupe étant ainsi rattaché à un autre champ distinct de la description scientifique.

Ce clivage ne s'explique pas uniquement par la différence causale entre ces phénomènes (exhalaison sèche ou humide, qui justifie un changement de champ sémantique mais pas nécessairement de système descriptif), mais aussi, précisément, par leur différence sémiologique. Phénomènes ignés ou lumineux, les météores du deuxième groupe sont rapprochés des cieus et ainsi, dans la logique bartasienne, de Dieu. Une double transformation est à l'œuvre dans le passage : l'insistance sur l'attribution directe de ces signes à Dieu et la personnalisation de l'énonciation. Or les deux procédés sont liés. Du Bartas, en effet, distingue progressivement ce qui

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, v. 629-635. À comparer, par exemple, avec ce passage de la description des fixes, cité note 44 : « Le Firmament atteint d'une pareille flamme / Desploye tous ses biens, rode autour de sa dame, / Tend son rideau d'azur de jaune tavelé, / Houppé de flocons d'or... », v. 177-180. À comparer aussi avec la description du zodiaque, en particulier « le Chevreul celeste esclatant tout de rais » (IV, 249) et avec les constellations et le « Dragon flamboyant » (IV, 260).

<sup>48</sup> Il faut préciser ici que Du Bartas s'inspire des images lucrétienne. S'il n'est pas question pour le poète protestant de défendre l'atomisme exposé dans le *De natura rerum*, et encore moins les positions religieuses de son auteur, il semble sensible à la pénétration de Lucrèce dans la météorologie renaissante, dont certaines explications (pour la formation de l'éclair ou pour les causes des tremblements de terre) sont parfois données parallèlement à celles d'Aristote (sur ce sujet, voir S. Gambino-Longo, *op. cit.*, n. 11). Mais ce sont surtout les images qui intéressent ici Du Bartas, images qui ont pu influencer son système de représentation mais qu'il transpose en général en les réécrivant. On peut ainsi, pour l'exemple, comparer ces deux passages. Voici d'abord celui de Lucrèce (dans la traduction de J. Kany-Turpin, *De la nature. De rerum natura*, Paris, Aubier, 1993) : « Puis, la tempête s'étant levée, sitôt qu'ils les emplissent / Les vents par leurs grondements s'indignent, prisonniers / Des nues, et dans leur cage menacent comme des fauves. / De-ci de-là parmi la nue, ils poussent des rugissements, / Tournent en quête d'une issue et dans leur ronde entraînent / Les atomes ignés des nuages (*De natura rerum*, VI, 196-201). Voici maintenant le passage réécrit par Du Bartas, et utilisé comme analogie pour décrire le comportement du feu, et non celui des vents : « Le lion qui, banni des forests paternelles, / Se void sifflé, moqué, despité des pucelles, / Et des enfants oiseux, d'un effroyable bruit / Remplit son parc estroit : va, vient, suit et resuit / La nouvelle prison : et forcené, desire / Non tant sa liberté, que d'assouvir son ire. / Tout de mesme ce feu desireux de briser / Sa flotante cloison, ne se peut appaiser [...] », II, v. 453-460. Pour un exemple parlant de la manière dont Du Bartas travaille ainsi la matière lucrétienne pour l'appliquer à des théories étrangères à l'auteur, voir. J. Kany-Turpin, « Une réinvention de Lucrèce par Guillaume du Bartas », in *La littérature et ses avatars*, Aux amateurs de livres, Klincksieck, 1991, p. 31-39.

<sup>49</sup> *Ibid.*, v. 681-685.

<sup>50</sup> *Ibid.*, v. 707.

<sup>51</sup> *Ibid.*, v. 720-722 et 725-726.

relève de la science et ce qui relève de la foi. Dans la partie de l'exposé qui concerne les hydrométéores et le vent, le fait que les météores soient un signe divin est affirmé, mais comme est affirmée l'idée que le monde est tout entier miroir et témoignage de son créateur et de la providence :

La toute-puissante main de Dieu fit ce partage :  
 Afin que le frimas, la comete, l'orage [...]
   
Se creassent en l'air moitoyen, haut, et bas :
   
Dont les uns deputez pour feconder la terre
   
Et les autres pour faire à nos crimes la guerre [...] <sup>52</sup>.

L'idée que les météores peuvent être des présages et surtout des avertissements divins n'apparaît qu'avec les météores ignés, au cours de l'explication de la formation des comètes :

De mesme elle [l'exhalaison sèche] s'enflamme, et, faite un nouvel astre,  
 Denonce tristement quelque prochain desastre <sup>53</sup>.

C'est à partir de ce moment-là que le pronom impersonnel (« il advient que », « il survient que ») et la troisième personne, qui permettaient de décrire scientifiquement le mécanisme des météores, cèdent progressivement la place à un « je » qui les inscrit maintenant dans le registre d'une perception intime et subjective : « Mais qu'oy-je dans le ciel ? » <sup>54</sup> ; « Tairai-je cent pourtraits qui, tristes, semblent estre / Clouez au front du ciel ? Quelque fois je voy naistre / Un cercle tout en feu [...] » <sup>55</sup>. Cette personnalisation progressive de l'exposé prépare l'affirmation forte de la foi du poète, qui est un mode de lecture et d'interprétation librement choisi :

Si tost que j'oy tonner, je cuide ouyr la voix  
 Qui les pasteurs enthrône, et dethrône les rois.  
 Par le choc brise-tours du foudre, j'imagine  
 L'invincible roideur de la dextre Divine <sup>56</sup>.

Toute la fin de l'exposé météorologique est de ce fait constituée par l'affirmation de la toute-puissance d'un Dieu qui, non seulement, peut utiliser les lois de nature pour parler aux hommes, mais peut aussi les bouleverser quand il le juge nécessaire :

Dieu, le grand Dieu du Ciel, s'esgayé quelquefois  
 À rompre haut et bas de Nature les loix :  
 Voulant que ces effects à Nature contraires  
 Soyent les avant-coureurs des futures misères <sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, v. 457-462.

<sup>53</sup> *Ibid.*, v. 613-614.

<sup>54</sup> *Ibid.*, v. 639

<sup>55</sup> *Ibid.*, v. 705-707.

<sup>56</sup> *Ibid.*, v. 751-754, voir aussi la suite de la liste des phénomènes qu'interprète ainsi le poète, jusqu'au vers 770.

<sup>57</sup> *Ibid.*, v. 779-782.

Laissant là la vêtue du philosophe, puis celle du croyant, le poète se fait alors logiquement prophète : « Que ne fai-tu profit, Ô frenetique France, / Des signes dont le Ciel t'appelle à repentance ? »<sup>58</sup>. Le plan ascendant de l'exposé prend donc toute sa signification dans ce développement ultime : en examinant les météores selon un ordre qui le conduit de la sphère humaine à la sphère divine, le poète peut aussi faire se succéder et s'articuler logiquement l'un sur l'autre le discours scientifique et le discours théologique.

La double fonction des météores, phénomènes atmosphériques autant qu'images de la toute-puissance divine, est ainsi clairement exprimée dès le début de l'exposé. Ils sont « les uns deputez pour feconder la terre / Et les autres pour faire à nos crimes la guerre »<sup>59</sup>. La fonction physico-biologique et la fonction sémiologique correspondent elles-mêmes à une forme de dualité de la présence divine : il faut « es cœur plus fiers engraver chasque jour / Du monarque du ciel et la crainte et l'amour »<sup>60</sup>. Le passage aux météores ignés, cependant, transforme la valeur sémiologique des météores, qui ne sont plus alors indices de la présence démiurgique, mais parole explicite d'un Créateur qui se métamorphose lui-même de plus en plus en un pur Dieu de colère. Les météores assument par ailleurs d'autres fonctions complexes, intratextuelles : incarnation même de la *concordia discors* qui fait que le monde est tout ensemble un et infiniment divers (les deux exhalaisons « semblent rendre ce Tout à soy-mesme divers »)<sup>61</sup>, leur description est au cœur d'un réseau d'images qui unifie la représentation du cosmos construite par Du Bartas. On peut enfin ajouter que l'importance accordée aux phénomènes aériens a également un lien symbolique avec la conception de la poésie scientifique qu'expose le poète. Dans un poème intitulé *L'Uranie*<sup>62</sup>, en effet, qui a précédé de quelques années la publication de *La Sepmaine* et qui constitue une sorte d'art poétique, il dit considérer le vers juste comme celui qui, ne volant ni trop haut, ni trop bas, « se guinde entre deux airs »<sup>63</sup> et décrit le rôle du poète chrétien comme étant celui d'une chambre d'écho :

Les vrais poetes sont tels que la corne-muse,  
Qui plaine de vent sonne, et vuyde pert le son,  
Car, leur fureur durant, dure aussi leur chanson,  
Et si leur fureur cesse, aussi cesse leur Muse<sup>64</sup>.

Dans *La Sepmaine*, par ailleurs, c'est encore l'image du vent qui lui permet de figurer ses incertitudes scientifiques :

Je ressemble, incertain, à la fueille inconstante,  
Qui sur le faiste agu d'un haut clocher s'esvente  
Qui n'est point à soy mesme, ains change aussi souvent

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, v. 821-822.

<sup>59</sup> *Ibid.*, v. 461-462.

<sup>60</sup> *Ibid.*, v. 463-464.

<sup>61</sup> *Ibid.*, v. 476.

<sup>62</sup> Poème publié dans le recueil *La Muse chrestienne*, Bordeaux, S. Millanges, 1574.

<sup>63</sup> *L'Uranie*, op. cit., v. 114.

<sup>64</sup> *Ibid.*, v. 61-64.

De place et de seigneur, que l'air change de vent<sup>65</sup>.

Lieu médian entre la terre et les cieux, entre les hommes et leur Dieu, l'air est donc aussi, mieux que la terre, le lieu qui correspond à la nature du poète inspiré<sup>66</sup>, le lieu où il peut recevoir la parole divine et d'où il peut la faire sonner pour que les hommes l'entendent, le lieu d'où le poète savant peut observer les phénomènes, le lieu enfin qui marque sa singularité, tel un démon aérien de l'antiquité.

---

<sup>65</sup> La Sepmaine, op. cit., v. 889-892.

<sup>66</sup> Sur cette question, voir *La forme des choses*, op. cit., II, I, p. 74-88 et en particulier le paragraphe « La corne-muse », p. 77.

« La médecine du Troisième Jour : eaux et plantes thérapeutiques dans La Sepmaine de Du Bartas », dans *Le salut par les eaux et par les herbes : medicina e letteratura tra Italia e Francia nel Cinquecento e nel Seicento*, a cura di R. Gorriss Camos e R. Beneditti, Verona, Cierre Grafica, 2013, p. 221-240.

## 12. La médecine du troisième jour : Eaux et plantes thérapeutiques dans *La Sepmaine* de Du Bartas.

Lorsque Du Bartas écrit sa *Sepmaine*<sup>1</sup>, la botanique en général, mais aussi et surtout l'histoire des plantes médicinales, et celle, qui lui est liée, des plantes vénéneuses, suscitent une importante curiosité, dont la littérature se fait le témoin :

S'il y a quelque chose digne d'estre considerée en toutes les principales parties de Medecine, certainement c'est celle qui verse en cognoissance et recherche de la nature et propriété des plantes : car outre la commune utilité qu'elles apportent au genre humain, encore y découvrirons nous une antiquité si grande, que nous ne la pourrons apprehender, sans une extreme admiration : Car estant presque tous les ars inventés si tost que l'homme fut crée de Dieu, et par après augmentés par l'industrie de plusieurs, les seules herbes, et plantes soudain après la Creation des Elemens, et lors qu'il n'y avoit encores homme vivant sur terre, sortirent (suyvant le commandement du Seigneur) des cavernes et entrailles de la terre, garnies de leurs propres et divines vertus<sup>2</sup>.

Les meilleurs témoins de cet engouement qui dépasse de loin le domaine universitaires sont les traductions et les traités en langues française. La publication en français du commentaire de Matthiolo sur Dioscoride<sup>3</sup>, des textes de Dodoens<sup>4</sup> ou de Fuchs<sup>5</sup>, mais aussi le *Discours des venins* de Jacques Grévin<sup>6</sup>, sont autant de signes de l'importance qu'a prise cette discipline pour le monde des curieux. Il était donc logique que le long poème bartasien, qui, comme on le sait, décrit en détail la

<sup>1</sup> Édition utilisée : *La Sepmaine, 1581*, édition Y. Bellenger, Paris, STFM, 1992.

<sup>2</sup> P. Boaistuau, *Histoires mémorables de plusieurs Plantes avec les propriétés et vertus d'icelles*, dans *Histoires prodigieuses*, édition G. Mathieu-Castellani, Paris-Genève, Slatkine, 1996, p. 226.

<sup>3</sup> P. A. Mattioli, *Les commentaires de M. P. André Matthiolo [...] sur les six livres de la matiere medecinale de Pedacius Dioscoride anazarbeen*. Traduits de Latin en François par M. Antoine du Pinay [...], [1572], Lyon, J. B. de Ville, 1680.

<sup>4</sup> R. Dodoens, *Histoire des plantes en laquelle est contenue la description entiere des herbes [...]*, nouvellement traduite de bas Aleman en François par Charles de l'Escluse, Anvers, Jean Loë, 1557.

<sup>5</sup> L. Fuchs, *De historia stirpium commentarii insignes [...]*, Isengrin, Bâle, 1542. Le texte paraît en français sous le titre *Commentaires tres excellens de l'histoire des plantes*, Composez premierement en latin par Leonarth Fouchs [...] et depuis, nouvellement traduictz en langue Française par un homme sçavant et bien expert en la matiere, Paris, Jean Gazeau, 1549. La même année paraît *L'Histoire des plantes* de M. Leonhart Fuschsius, avec les noms grecs, latins et francoys [...], Paris, veuve Arnould Byrkman, 1549. Le texte de Fuchs est ensuite fréquemment réédité (voir par exemple l'édition chez Guillaume Roullié en 1558) ou exploité, comme par Geoffroi Linocier, qui s'en inspire, ainsi que de Dioscoride, dans *L'Histoire des plantes traduite de latin en François [...]*, Paris, Charles Macé, 1584. On peut également citer cette *Histoire et pourtrait des plantes, et herbes, dont on use coustumierement, soit au manger, ou en medecine, avec leur propriété et vertu*, Lyon, Benoît Rigaud, 1561.

<sup>6</sup> J. Grevin, *Deux livres des venins, ausquels il est amplement discouru des bestes venimeuses, theriaques, poisons et contrepoisons*, Anvers, Christofle Pantin, 1568.

création du monde et le résultat de l'œuvre divin, fasse place à ces deux sujets d'enquête et d'émerveillement que sont les plantes thérapeutiques et les eaux thermales. La description du Troisième Jour, durant lequel Dieu sépare la terre et les eaux, puis ordonne à la terre de se couvrir de plantes, semble ainsi offrir au poète l'occasion idéale pour décrire les différentes formes que revêt l'eau à la surface de la terre, dont les sources et les fontaines, et pour dresser un inventaire botanique qui englobe les plantes médicinales. Ce choix apparemment si naturel, cependant, ne va pas de soi : Du Bartas, en effet, décrit le monde à l'instant de sa naissance, avant même que ne se pose la question du péché, avant même que l'homme n'ait été créé. Insérer, dans la description des plantes ou des eaux, l'évocation de leurs vertus thérapeutiques revient à postuler de fait que Dieu avait prévu la chute, puisque le corps d'Adam est, dans le jardin d'Éden, exempt de toute maladie. Par ailleurs, Du Bartas affronte là l'un des aspects de la science de la Renaissance qui, avec la zoologie, représente certainement l'un des domaines les plus volumineux du savoir, qu'il n'est donc pas question de faire tenir tout entier dans le poème. Nous essaierons donc d'analyser ici la manière dont Du Bartas travaille et ce que cela nous révèle de la pensée du poète et de sa représentation du monde : quels choix opère-t-il dans la matière scientifique dont il dispose et pour quelles raisons ? Comment cette partie importante du savoir scientifique, qu'il serait donc difficile de négliger, s'insère-t-elle dans un poème porteur d'un message théologique et apologétique ? Quelles clefs de lecture éventuelles nous livrent ces évocations des plantes ou des eaux qui guérissent ?

La question du choix de la matière scientifique, d'abord, est un problème épineux. Malgré les apparences, *La Semaine* n'est pas une encyclopédie et ne saurait prétendre à un savoir exhaustif. L'espace limité du poème ne peut enclorre qu'une sélection drastique de ce que sait la science du temps. Il n'est que de comparer le poème, pourtant long, de Du Bartas, et les sommes de botanique ou de zoologie qui sont ses contemporaines pour s'en convaincre. Le poète lui-même défend la subjectivité de ce que l'on peut de ce fait nommer « sa » science, par exemple lorsqu'il aborde la question des fontaines :

De ce nombre infini de surjeons differans,  
Dont on composeroit des volumes bien grans,  
Il me plaist loin d'ici, par champs inhospitables  
En choisir cinq ou six, non moins vrais qu'incroyables<sup>7</sup>.

L'évocation des vertus thérapeutiques des eaux comme des plantes implique donc, comme dans le reste de l'œuvre, un choix, qui est en lui-même une première clef de lecture. Or celle-ci semble identique dans les deux cas, et étrangement paradoxale. Du Bartas, en effet, considérant le monde qu'il a sous les yeux, et non, celui, rêvé, de l'instant de la Création, admet apparemment sans discussion l'origine première des vertus thérapeutiques des eaux et des herbes. C'est un Dieu prévoyant et soucieux de l'homme mortel qui a, d'emblée, fait de sa création la possibilité d'être un palliatif des conséquences du péché. De ce premier point de vue, eaux et herbes thérapeutiques sont doublement merveilleuses : en tant qu'elles témoignent de manière plus éclatante que les autres

---

<sup>7</sup> G. du Bartas, *La Semaine*, « Le troisieme jour », *op. cit.*, v. 259-262.

de la toute puissance divine, et en tant qu'elles s'offrent à l'homme comme l'un des plus grands mystères du monde sublunaire. La place que leur réserve Du Bartas dans le poème est significative : leur évocation vient couronner, dans l'un et l'autre cas, la longue énumération des membres de la même espèce<sup>8</sup>. Aussi merveilleuses soient-elles, les diverses fontaines extraordinaires, dont l'existence est rapportée par la tradition antique ou par les voyages récents, cèdent le pas aux eaux thermales, dont la louange constitue le point d'orgue de la liste scientifique. Même les eaux du « doré Peru »<sup>9</sup>, pourtant aptes à provoquer l'émerveillement et à exciter l'imagination, ne peuvent rivaliser avec les eaux thermales :

Divin ingenieur, je crain que lon m'estime  
 Jaloux de ton honneur, si mon ingrate rime  
 Mesprise tant de flots courants par le bitum,  
 Le soufre pallissant, le salpestre et l'alum :  
 Qui, parfaicts medecins, par leurs vertus guerissent  
 Mille sortes de maux, qui nos corps envieillissent  
 En l'avril de leur aage, et d'un puissant effort  
 Taschent d'antidater l'arrest de notre mort<sup>10</sup>.

De la même façon, et en termes très proches, l'évocation des plantes médicinales est l'aboutissement miraculeux de l'énumération botanique, ce que souligne en particulier le recours au style élevé et aux images mythologiques, dont Du Bartas n'utilise pas pour parler des autres plantes :

L'Eternel non contant d'avoir paré de fleurs,  
 Enrichi de bons fruicts, et parfumé d'odeurs  
 Les plantes de la terre : a mesme en leurs racines  
 Des humaines langueurs enclos les medecines.  
 Vrayment la Parque assaut l'homme en tant de façons,  
 Qu'il ne verroit jamais sans leurs sucs vingt moissons,  
 Ains semblable à la fleur du lin, qui naist et tombe  
 Tout en un mesme jour, son bers seroit sa tombe,  
 Son printemps son hiver, sa naissance sa mort.  
 Bon Dieu combien d'esprits, qui ja frayent le bord  
 Du fleuve Stygean, r'appelez par des herbes,  
 De l'avare Pluton trompent les mains superbes !<sup>11</sup>

La place dans l'ordre de la description (car la place finale est une place d'honneur, le couronnement d'un règne, animal ou végétal) comme le recours au style élevé témoignent du caractère singulier de ces eaux et plantes qui soignent. Car si toute la création est d'origine divine, les procédés d'écriture du poète font clairement sentir que ces dernières possèdent en quelque sorte un surplus de divinité.

---

<sup>8</sup> Sur la signification de l'ordre, voir notre propre étude : *La forme des choses. Poésie et savoirs dans La Semaine de Du Bartas*, paragraphe sur « Les listes et l'ordre du monde », Toulouse, PUM, 2009, p. 208-213.

<sup>9</sup> G. du Bartas, *La Semaine*, « Le troisieme jour », cit., v. 259-262.

<sup>10</sup> *Ibid.*, v. 289-296.

<sup>11</sup> *Ibid.*, v. 543-554.

Mais ici, cependant, apparaît une différence intéressante entre ces deux miracles de Nature. « Parfaits médecins », les eaux thermales, quoique remarquables, sont traitées avec une forme de familiarité par le poète. Elles s'inscrivent en effet dans son environnement géographique immédiat :

Or comme ma Gascongne heureusement abonde  
 En soldats, bleds et vins, plus qu'autre part du monde,  
 Elle abonde de mesme en Bains non achetez,  
 Ou le peuple estranger acourt de tous costez<sup>12</sup>.

Curieusement, Du Bartas ne cite aucune source thermale en dehors des sources gasconnes, qu'il énumère en revanche avec précision :

Encausse en est tesmoin, et les eaux salutaires  
 De Cauderets, Barege, Aigues-caudes, Baigneres<sup>13</sup>.

L'ample et copieuse description du monde connu à laquelle se livre *La Sepmaine* cède donc ici la place à un surprenant moment de géographie locale, dont l'aspect familier et commun est renforcé par la nature très ordinaire des maladies qui sont ici guéries. Ce sont des sources :

Ou la femme brehaigne, ou le paralytique  
 L'ulceré, le gouteux, le sourd, le sciatique,  
 Quittant du blond soleil l'une et l'autre maison,  
 Treuve sans desbourcer sa prompte guerison<sup>14</sup>.

Le « bain chasse mal », ainsi, est à la fois un don divin et la médecine idéale de l'homme déchu : c'est un peuple de petites gens que fait ici défiler Du Bartas. Ils sont porteurs de maladies banales mais tragiques à l'échelle d'une vie – stérilité, surdité, goutte –, maladies témoins de la misère humaine dans ce qu'elle a de plus ordinaire. La source thermale est donc le médecin des pauvres et des humbles, car il n'est pas anodin que Du Bartas souligne à deux reprises le caractère gratuit de cette médecine, dans laquelle la main de l'homme n'a aucune part. « Bains non achetez » où l'humble peut être guéri « sans desbourcer », la source thermale n'est donc pas seulement « parfait medecin » : elle est le garant d'une sorte de rétablissement de la justice qui illustre le message christique des Béatitudes.

Les plantes médicinales, en revanche, sont traitées de manière tout à fait différente, car bien des points les distinguent des eaux thermales. Si celles-ci jaillissent naturellement du sol et s'offrent spontanément au malade, celles-là, en revanche, dissimulent leur pouvoir. Alors même que la vertu de guérir peut se loger dans les feuilles ou dans les baies, Du Bartas feint de croire que le pouvoir des plantes ne gît qu'en leurs racines. Il y a en quelque sorte une double dissimulation, puisque la racine est naturellement cachée aux yeux de l'homme, et que Dieu y a « enclos les medecines ». À la

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, v. 297-300. Sur le statut très particulier de la Gascogne dans le poème de Du Bartas, cf. M. Prieur, *Du Bartas, la Gascogne et la part de bonheur*, dans *Du Bartas, 1590-1990*, direction J. Dauphiné, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1992, p. 101-114.

<sup>13</sup> G. du Bartas, *La Sepmaine*, « Le troisieme jour », cit., v. 305-306.

<sup>14</sup> *Ibid.*, v. 301-304.

différence du « bain chasse mal », la plante médicinale suppose donc d'une part, un éventuel interdit, et de l'autre, une recherche et une maîtrise. Elle est un don qui nécessite un savoir. De ce fait, si les eaux thermales sont purement bénéfiques, les plantes médicinales sont plus ambivalentes, car la nature de la plante seule n'est plus en jeu : tout dépend aussi de la main qui l'utilise. Or, avant de détailler les vertus particulières de certaines de ces plantes, Du Bartas rappelle leur rôle collectif à travers l'évocation de deux événements fondateurs qui ne sont pas anodins. Le premier est la résurrection d'Hyppolite :

Jadis le fils barbu de l'imberbe Phœbus  
 Dans l'Attique palais recolla par leur jus  
 Le corps du jouvenceau, qui chastement modeste  
 Prefera le supplice aux douceurs d'un inceste<sup>15</sup>.

Il fait de la plante médicinale l'auxiliaire naturel du médecin, puisque la périphrase « le fils barbu de l'imberbe Phœbus » désigne Esculape. Le second, en revanche, est plus ambigu, puisqu'on le doit au personnage nettement moins positif de Médée :

Medée avec leurs sucs pour plaire à son Jason  
 Savante rajeunit le gelé corps d'Æson<sup>16</sup>.

Dans les deux cas (« leurs jurs », « leurs sucs »), aucune plante n'est nommée : c'est la main « savante » qui est d'abord désignée comme auteur de la guérison. Or l'une est celle du médecin, mais l'autre, celle de la magicienne. Du Bartas revient sur ce second point à l'intérieur même de la liste des plantes médicinales, en évoquant :

Les plus noirs bataillons de l'effroyable enfer  
 Et du Ciel flamboyant les plus belles lumieres,  
 S'il est vray ce qu'on lit des Thessaies sorcieres<sup>17</sup>.

Simon Goulart ne s'y trompe pas et commente ainsi :

Le Poete dit que les sorcieres de Thessalie s'aident des herbes pour faire leurs sorcelleries, ce qui est prins en partie de ce que les Poetes content de Medée, et en partie des secrets de Nature, laquelle a esté horriblement fouillée par la Magie infame, et par la superstitieuse ignorance des sorciers<sup>18</sup>.

Toute l'ambiguïté des plantes médicinales, et tout ce qui, pour notre poète, les sépare des eaux thermales, tient en cette brève présentation. Il faut donc distinguer, dans les productions d'une nature-médecin, ce qui s'offre à l'homme en un geste naïf et ce qui demande une certaine forme d'artifice.

<sup>15</sup> *Ibid.*, v. 555-558.

<sup>16</sup> *Ibid.*, v. 559-560.

<sup>17</sup> *Ibid.*, v. 600-602.

<sup>18</sup> S. Goulart, *Commentaires sur La Sepmaine* [...], Anvers, T. Ruault, 1591, p. 204.

Les plantes médicinales au sens traditionnel du terme, en effet, celles dont Du Bartas considère que le pouvoir est enclos dans la racine, ne sont pas, dans le poème, les seules plantes qui soignent. Avant d'examiner le détail de cette liste, il faut en effet mentionner une exception, une plante hors-liste aux vertus exceptionnelles : c'est la vigne. Or Du Bartas ne la range pas dans la liste des plantes médicinales. Cela s'explique certainement par le fait qu'il ne traite ici que des propriétés du vin et pas celles de la feuilles ou de la racine<sup>19</sup>, mais aussi, peut-être, parce que sa vertu réside dans son fruit et s'offre à la vue de tous. C'est de ce fait une plante qui, sous la plume de Du Bartas, est toute positive. En bon gascon, le poète en fait un éloge qui omet soigneusement la mention de ses méfaits : on ne trouve quasiment pas trace, dans *La Sepmaine*, du discours pourtant topique sur les ravages de l'ivrognerie. À peine y fait-il allusion quand il faut parler de la capacité d'une autre plante à dissiper l'ivresse<sup>20</sup>. Mais, plus surprenant, on ne trouve pas non plus trace d'un discours sur les qualités gustatives du vin, ni sur l'agrément de cette boisson. Le vin, comme les eaux thermales, participe d'une médecine à la fois proche du miracle et pourtant familière. Comme Dieu, la vigne est bonne en soi et quasiment omnipotente :

Vigne qui cede autant à tout arbre en beauté  
 Comme tout arbre cede à la vigne en bonté.  
 Son fruit pris par compas les esprits vivifie,  
 Enhardit un cœur mol, les cerveaux purifie,  
 Resveille l'appetit, redonne la couleur,  
 Les conduit desopile, augmente la chaleur,  
 Engendre le pur sang, le troublé subtilize,  
 Chasse les excremens, l'entendement aiguise,  
 Espierre la vessie, et preserve nos corps,  
 Du Lethe ja voisins, de cents sortes de morts<sup>21</sup>.

Comme dans le cas des eaux thermales, le poète prête au vin, qui s'apparente ici à une panacée, des vertus relevant d'une médecine ordinaire : vivifier, épurer, nettoyer l'organisme ou évacuer les calculs, revigorer et fortifier, il s'agit d'une médecine quotidienne et banale, essentiellement préventive et qui ne concerne véritablement aucune pathologie en propre.

Le poète réserve en revanche aux plantes véritablement médicinales un discours très différent. Il adopte d'abord un classement singulier, en construisant sa liste en trois temps : il évoque en premier lieu les plantes ayant un pouvoir sur l'homme, puis celles pouvant agir sur les animaux et enfin celles qui sont à la fois poison et antidote. Cet inventaire pharmacologique prend la forme

---

<sup>19</sup> La vigne figure bien dans les herbiers de plantes médicinales, mais pour les propriétés de ses feuilles ou de son fruit. Les propriétés du vin sont normalement traitées dans les chapitres des ouvrages de médecine consacrés à la diététique, ou dans les régimes de santé.

<sup>20</sup> Le recours à la périphrase permet alors d'éviter de nommer la plante : « Si dans ta chaude teste / L'immodéré Bacchus esmeut quelque tempeste / Ceint ton front de safran freschement amassé, / Et tu verras bientôt cet orage passé », G. du Bartas, *La Sepmaine, Le troisieme jour*, cit., v. 581-584.

<sup>21</sup> *Ibid.*, v. 509-520. Sur la double question du vin médecin et de la condamnation de l'ivresse, voir notre chapitre *Le corps et le vin*, dans *Voyage au pays du vin*, dir. F. Argod-Dutard, P. Charvet, S. Lavaud, Paris, Robert Laffont, « Bouquin », 2007, p. 409-438.

d'un hymne, adressé directement aux plantes dans les deux premiers temps de l'inventaire, puis à Dieu quand il s'agit d'aborder la délicate question des poisons :

O plantes, qui tenez en vie nostre vie,  
 Et qui la r'appellez quand on nous l'a ravie,  
 Ce ne sont vos liqueurs esparses dans nos corps  
 Qui seulement font teste à tant et tant de morts :  
 Ains vostre seule odeur, vostre seul voisinage,  
 Contre dix mille assaux fortifient nostre aage,  
 Produisant tant d'effects que celuy seul les croit,  
 Qui de sa main les touche, et de son œil les void<sup>22</sup>.  
 [...]
 Plantes, vous n'estendez seulement vostre force  
 Dessus la race humaine : ains vostre vertu force  
 Les plus fiers animaux, le plus solide fer [...]<sup>23</sup>.  
 [...]
 Et que diray-je plus ? ô bon Dieu ! N'est-ce pas  
 Un œuvre de tes mains, qu'on void à chasque pas,  
 Voire en chasque gazon, cent et cent autres plantes,  
 En couleur, en effect, en formes differentes ?  
 Et que chascune encore cueillie en sa saison,  
 À l'un est antidote, et à l'autre poison<sup>24</sup>.

Le discours impose ainsi une forme de contiguïté, voire de continuité, entre Dieu et ces plantes qui apparaissent comme l'une des œuvres où il a mis le plus de lui-même. Toute puissantes, ayant pouvoir de vie et de mort, gouvernant l'ensemble du monde vivant, tantôt clémentes, tantôt capables de punir, ne sont-elles pas une curieuse manifestation (nous n'osons pas dire « incarnation ») de la puissance divine, une sorte de figuration de son pouvoir ?

Le poète s'ingénie par ailleurs à créer un effet de contraste entre la teneur du discours, qui souligne à la fois le pouvoir sans limite et l'infinie diversité de ces plantes, et la relative brièveté de sa liste. Les listes animales, qu'il s'agisse des poissons, des oiseaux ou des mammifères, comme la liste météorologiques, sont en effet beaucoup plus longues que la liste des plantes médicinales. Or ce n'est pas faute de matière : à titre d'exemple, *L'histoire des plantes* de Fuchs compte trois cent quarante quatre entrées. On est également frappé par la concision de l'évocation de chaque plante qui, contrairement à la manière dont est traitée la vigne, pour laquelle une profusion de vertus a été évoquée, est limitée à une seule propriété. Dans la première partie de sa liste, celle qui concerne les plantes véritablement thérapeutiques, Du Bartas ne mentionne ainsi que huit plantes : la chicorée, le pain de pourceau, l'armoise, la pivoine, le safran, l'angélique, la sanguisorbe et la garance. L'extrême brièveté de cette liste est encore renforcée par le choix curieux que fait Du Bartas dans les propriétés thérapeutiques. Ainsi de la garance : le poète en dit simplement qu'elle « teint de sa

<sup>22</sup> G. du Bartas, *La Sepmaine, Le troisieme jour*, cit., v. 561-568.

<sup>23</sup> *Ibid.*, v. 597-599.

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 647-652.

rougeur l'urine / De celui qui long temps porte au poing sa racine »<sup>25</sup>, alors que ses propriétés reconnues sont à la fois purgatives et gynécologiques (elle fait uriner ou fait survenir les règles, et, nous dit-on, provoque le terme de la grossesse, sans qu'on sache là clairement s'il s'agit d'une propriété abortive)<sup>26</sup>. Or cette propriété, qui fait peut-être allusion à l'urine « saigneuse » mentionnée, selon Fuchs, par Galien, semble laisser Simon Goulart perplexe. Il ne cite pas, sur ce point précis, la source possible du poète, alors qu'il le fait pour les autres plantes mentionnées, et renvoie Pline, qui ne signale pas cette propriété<sup>27</sup>. De même, si Du Bartas développe sur trois vers la vertu d'antidote universel qui serait celle de l'armoise, il ne mentionne pas les propriétés pour lesquelles elle est le plus reconnue, qui sont ici encore des effets diurétiques et gynécologiques<sup>28</sup>. Ainsi, sur les huit plantes citées par Du Bartas, la consultation des autorités botaniques tant anciennes que contemporaines nous apprend que quatre sont considérées (entre autres nombreuses propriétés) comme des antidotes (la chicorée, l'angélique, l'armoise et le pain de pourceau)<sup>29</sup> et que trois ont en commun d'être d'une part des plantes purgatives agissant sur les reins ou la vessie, de l'autre des plantes à usage gynécologique permettant de provoquer l'accouchement et le retour des règles, voire l'avortement (la pivoine<sup>30</sup>, et, comme on vient de le voir, la garance et l'armoise ont un commun cette propriété, et le pain de pourceau est explicitement mentionné comme une plante abortive<sup>31</sup>). Or la liste de Du Bartas ne mentionne presque aucune de ces vertus reconnues :

La bleue cichorée à nostre col pendue  
Chasse les noirs brouillas, qui nous sillent la veue.

<sup>25</sup> *Ibid.*, v. 593-594.

<sup>26</sup> Fuchs résume ainsi les choses : « Les vertus extraites de Dioscoride : La racine esmeut à uriner. [...] La racine appliquée fait sortir l'enfant hors du ventre. [...] De Galien : Elle purge et nectoye la ratelle et le foye, et quant et quant fait pisser en grande abondance, une urine trouble, espesse, et quelque fois tout saigneuse. D'avantage, elle provoque le flux menstrual, et nettoye ce qui ha besoing d'estre mondifié. [...] De Pline : Elle fait uriner et guerit la jaunisse. Icelle aussi meslée avec vinaigre et enduicte, est tresutile contre d'atres, goutes sciaticques et paralysies. [...] La semence et racine font venir le temps aux femmes, elles arrestent le ventre, et digerent tous abces et amas d'humeurs », L. Fuchs, *Commentaires*, cit., chap. 107.

<sup>27</sup> Les vertus médicinales de la garance sont traitées par Pline dans *L'histoire naturelle*, livre XXIV, chap. 56.

<sup>28</sup> « Les vertus extraites de Dioscoride : D'icelles boullies on fait perfums tresutiles aux femmes, pour faire sortir l'enfant, et l'arrierefais, et purgations menstruales. Elles rompent pierres, et fait venir l'urine retenue. [...] De Galien : Elles sont profitables contre la pierre des reins, et pour estuver les lieux secretz des femmes [...]. De Pline : L'Armoise specialement sert au mal des femmes. On dict que a ceulx qui la portent sur soy, rien ne peult nuire, soit medecine venimeuse ou mauvaïse beste », L. Fuchs, *Commentaires*, cit., chap. 13.

<sup>29</sup> La chicorée combat en particulier la morsure des scorpions : « Les vertus extraites de Dioscoride : L'herbe totale avec la racine, induite sur le lieu picqué des scorpions, profite beaucoup. [...] De Pline : Beu avec vin, il profite aux picques des serpens. Les feuilles et branchettes au paravant pilées se boivent avec du vinaigre. On les applique sur les playes, signamment contre picques de scorpion » ; l'angélique est « singulierement contraire aux venins : elle chasse la pestilence et le mauvaïse aer : elle engarde de prendre la peste » ; quant au pain de pourceau, « On la boit avec du vin contre tous venins de toutes bestes », citations prise de L. Fuchs, *ibid.*, respectivement chap. 120, 43 et 171. Pour l'armoise, voire note ci-dessus.

<sup>30</sup> Fuchs la nomme « pinoïne » : « Les vertrus extraites de Dioscoride : on baille la racine, aux accouchées non guere bien purgées apres l'enfantement. Elle fait venir les flueurs menstruales. [...] Elle profite à ceulx qui ont la jaunisse, douleurs de reins et de vessie. [...] De Galien : La racine de Pinoïne beue aussi gros que une amande avec hydromel ouvre et procure le temps aux femmes. [...] Elle nettoye aussi et purge le foye estouppé, et les reins. [...] Sur tout elle seche fort, tellement que je ne me deffie point, qu'elle pendue au col des enfans, ne puisse a bon droict les guerir entirement du hault mal. [...] De Pline : La racine trempée en vin, appaise douleurs de ventre et le nettoye. Elle guerist convulsions faictes en arriere, la jaunisse, mal de reins et de vessie. La decoction d'icelle boullie en vin est tresbonne pour l'amary, et arreste le ventre. On la mange aussi quelquefois contre folie et alienation d'esprit », *ibid.*, chap. 75.

<sup>31</sup> Du Bartas reprend ici Dioscoride : « Les vertus extraites de Dioscoride : ont dict, que si une femme grosse passe seulement par-dessus la racine, qu'elle avortira. Icelle pendue fait soudain enfanter. On la boit avec du vin contre tous venins de toutes bestes », *ibid.*, chap. 171.

Et le pain de porceau ne haste seulement,  
 Quand il nous pend au col, le tard enfantement :  
 Ains qui plus est encore, si quelque femme enceinte  
 Passe sur sa racine, elle est presque contrainte  
 D'avorter sur le lieu. Les bruslantes saisons,  
 Le verre empoisonné, les rampantes poisons,  
 Qui despeulent d'humains la terre Cyrenoise,  
 N'endommagent celui qui tient sur soy l'armoise.  
 La pivoine, attachée au col d'un jeune enfant,  
 Dompte le mal cruel, dont le fils triomphant  
 D'Alcmène fut dompté. Si dans ta chaude teste  
 L'immodéré Bacchus esmeut quelque tempeste,  
 Cein ton front de safran freschement amassé,  
 Et tu verras bientôt cest orage passé ;  
 Les carmes enchanteurs des trompeuses Syrenes,  
 Des Autans empestez les relantes haleines,  
 N'offencent tant soi peu ceux qui tant seulement  
 Ont masché l'angelique : heureux médicament  
 Porté jadis çà-bas par un courrier celeste,  
 Comme son nom le porte, et sa force l'atteste.  
 Ainsi la sanguisorbe enclose dans la main  
 Bouche le flus du sang qui sort du corps humain.  
 Et la garance teint de sa rougeur l'urine  
 De celui qui long temps porte au poing sa racine :  
 Admirable pastel, qui touchant le dehors  
 Sa couleur communique aux humeurs de nos corps !<sup>32</sup>

Si on examine l'ensemble de cette dernière, il semble qu'il y ait deux sortes de motivations au choix très restreint fait par le poète. Le premier est explicite : plus que les propriétés de la plante, c'est leur *modus operandi* qui a retenu l'attention du poète. On peut bien sûr noter que Du Bartas a pour l'essentiel sélectionné des vertus marginales, mais spectaculaires : restaurer la vue<sup>33</sup>, provoquer l'avortement, combattre tous les poisons, guérir l'épilepsie ou la folie, apaiser le désir sexuel, résister aux enchantements des sorcières<sup>34</sup> et arrêter une hémorragie sont autant de vertus thérapeutiques qui ont peu à voir avec la médecine quotidienne de la purge et du rétablissement de l'équilibre humoral. Cependant, ce qui ressort de cette liste est la capacité de la plante à agir par la seule médiation du contact le plus simple, sans ingestion, ni application en emplâtre ou en pommade. La chicorée, le pain de pourceau, l'armoise et la pivoine (les quatre premières plantes citées) agissent si on les porte autour du cou (et il suffit d'enjamber le pain de pourceau pour que ses effets se fassent sentir) ; le safran se porte en couronne, l'angélique se mâche, la sanguisorbe et la garance se tiennent simplement dans la main. On s'aperçoit autrement dit que la pharmacopée botanique présentée par Du Bartas ressemble, sur ce point, au « bain chasse mal » : elle agit absolument

<sup>32</sup> G. du Bartas, *La Sepmaine, Le troisieme jour*, cit., v. 569-596.

<sup>33</sup> Cette propriété qu'il attribue à la chicorée est empruntée à Pline.

<sup>34</sup> Ces propriétés de l'angélique sont mentionnées par Fuchs, qui ne donne pas de source à ce savoir : « elle estainct les desyrs charnelz si on la tient en la bouche » et « si quelcun la porte sur soy, il ne doit aucunement avoir crainte d'enchantemens ou sorcelleries », L. Fuchs, *Commentaires*, cit., chap. 43.

naturellement et est un don de Dieu à l'homme, pas au médecin. Les choix établis dans ce premier inventaire neutralisent le danger représenté par la main « savante » du médecin ou de la sorcière.

En même temps, la présence massive des antidotes comme la mention des plantes abortives évoque l'autre visage des plantes médicinales : leur usage comme poison et autres fins malfaisantes, fins que les deux allusions à la sorcellerie préparent explicitement. Or la suite de la liste est, comme on l'a vu, consacrée d'une part aux plantes capables d'agir sur les animaux, de l'autre à celles qui sont à la fois poison et antidote. Le thème du poison et des venins unifie donc l'ensemble, d'autant que la partie consacrée aux plantes qui agissent sur les animaux évoque aussi partiellement les antidotes : « l'estrange-liepard, par son attouchement / Le madré scorpion prive de sentiment » et l'hellébore au contraire le réveille, la betoine fait se battre les serpents entre eux, tandis que la chasse-bosse « esteind la fiere inimitié / des acharnez genets ». La double évocation des poisons et des venins et de la capacité des plantes à avoir des effets contraires prépare donc la dernière partie de la liste, qui ne traite que de ces plantes donc chacune :

À l'un est antidote, et à l'autre poison :  
Est or'cruelle, or' douce : et contraire à soy-mesme  
Donne tanstot la vie, et tantost la mort blesme<sup>35</sup>.

La liste des plantes thérapeutiques se clôt ainsi, chez Du Bartas, par un curieux éloge du poison, au prétexte qu'il peut servir à combattre un autre poison :

O boisson magnamine ! ô peste genereuse !  
O superbe poison ! ô plante desdaigneuse !<sup>36</sup>

Je ne m'arrêterai pas ici plus longtemps sur la question des poisons<sup>37</sup>, mais voudrais essayer de tirer quelques conclusions de ces quelques dizaines de vers consacrés d'une part aux eaux thermales, de l'autre aux plantes médicinales.

Du Bartas fait à la fois peu et beaucoup de place à la question des eaux et des plantes qui soignent. Peu de place si l'on regarde le volume occupé par les vers qui leur sont consacrés, qui paraît bien maigre à la fois en regard des autres développements et de la matière dont pouvait disposer le poète ; beaucoup de place en revanche si l'on considère la teneur du discours et l'intensité de l'éloge. L'importance du passage sur les plantes est en outre soulignée par le caractère très particulier que les choix du poète lui confèrent. Je ferai donc l'hypothèse que, à ce point du poème, l'important n'est en rien le savoir véhiculé par le texte, mais plutôt les clefs de lectures, toujours partiellement implicites, que le poète livre à son lecteur. Les deux passages consacrés à la médecine de Nature ont en effet pour point commun de permettre une réflexion cruciale sur le thème de la Création et de la Chute. La question de savoir si Dieu a, dès l'origine créé les poisons

<sup>35</sup> G. du Bartas, *La Sepmaine, Le troisieme jour*, cit., v. 652-654.

<sup>36</sup> *Ibid.*, v. 665-666.

<sup>37</sup> Je me permets de renvoyer sur ce sujet à mon propre travail : *Ambiguïtés et difficultés du discours sur les poisons naturels au XVI<sup>e</sup> siècle*, dans *Poisons et antidotes dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, direction S. Voinier et G. Winter, Arras, Presses Universitaires d'Artois, 2011.

est en effet un vieux débat théologique<sup>38</sup>, que l'on peut étendre à la question des eaux thermales et des herbes médicinales : pourquoi Dieu aurait-il créé des plantes et des eaux qui soignent s'il n'avait pas prévu que l'homme puisse être malade, c'est-à-dire chassé du Paradis ? Les plantes médicinales et les eaux thermales, qui témoignent indubitablement de la puissance divine, ont-elles été prévues pour permettre à l'homme d'atténuer les conséquences de la Chute ou existent-elles d'abord uniquement comme témoin de la *potentia Dei* ? Autrement dit, sont-elles le signe avant-coureur de la Chute ou, au contraire, une trace du Paradis, du temps où l'alliance des contraires était un phénomène courant ? Du Bartas semble répondre à cette question en faisant dialoguer les deux hypothèses, ce qui lui permet de rapprocher ainsi le monde déchu du monde de la Première Semaine. D'une part, en effet, le bref mais vigoureux éloge des sources thermales contredit le propos général de *La Sepmaine*, qui ne manque pas de rappeler que le monde, depuis sa création, n'a fait que vieillir et dégénérer et que l'homme a été exclu, par sa faute, du Paradis Terrestre<sup>39</sup>. L'évocation de Bagnères est le pivot d'un éloge de la Gascogne qui transforme la région natale du poète en une sorte de survivance du Paradis (le mot est dans le texte) qui est comme le reflet de l'Éden perdu :

Baigneres la beauté, l'honneur, le paradis  
 De ces mons sourcilleux, dessus lesquels jadis  
 L'Hercule des Gaulois, non le bastard d'Alcmène,  
 Engrossa, comme on dit, la princesse Pyrene<sup>40</sup>.

En même temps, l'aspect très ordinaire des eaux et des maladies décrites, qui pouvait sembler contraster avec le noble éloge des eaux thermales qui ouvre le passage, s'explique par la réunion de deux topiques : celle de l'Éden et celle de l'idéal de la vie rustique, qui s'incarne à la fois dans la simplicité naturelle d'une région éloignée et protégée, les montagnes, et dans l'humilité des hommes qui, de toutes parts, accourent vers les eaux pyrénéennes. Le passage sur les plantes, en revanche, rappelle que si Dieu est tout puissant, comme le montrent toutes ces plantes extraordinaires qui agissent au plus infime contact, la Création s'accompagne aussi d'une forme de libre-arbitre qui laisse à l'homme le choix de faire le bien ou le mal. La plante qui est à la fois poison et antidote témoigne du pouvoir divin de conjuguer les contraires, mais elle s'offre dans le même temps à l'homme comme le symbole d'un choix, celui d'être médecin ou empoisonneur.

Ces quelques vers de Du Bartas peuvent ainsi se lire de deux manières : au sens littéral, ils témoignent de la fascination du siècle pour ces herbes ou ces eaux qui font partie des plus incroyables merveilles de la nature, mais au sens figuré, elles incarnent aussi parfaitement les rapports dangereux de l'homme au monde que Dieu a créé pour lui. Simon Goulart, commentateur de Du Bartas, comme Christophle de Gamon, continuateur et contradicteur du poète, ne semblent avoir vu là qu'un pur exposé scientifique, et les réactions de l'un comme l'autre sont instructives.

<sup>38</sup> Sur ce point, voir notre article cité dans la note ci-dessus.

<sup>39</sup> Voir DU Bartas, *La Sepmaine, Le troisieme jour*, cit., v. 521-530 : « Bien que par le peché, dont nostre premier père, / Nous a bannis du ciel, la terre degenere / De son lustre premier, portant de son Seigneur / Sur le front engravé l'éternel deshonneur : / Que son âge decline avec l'âge du monde : / Que sa fecondité la rende moins feconde, / Semblable à celle-là, dont le corps est cassé / Des tourmens de Lucine, et dont le flanc lassé / D'avoir de ses enfans peuplé presque une ville, / Espuisé de vertu, devient en fin sterile ».

<sup>40</sup> *Ibid.*, v. 307-310.

Goulart, d'abord, ne semble savoir que dire sur ces passages. À propos des eaux thermales, il ne dit rien du texte bartasien, mais apporte le complément scientifique sur ce qu'il juge manifestement être une lacune du texte, puisque tout son commentaire consiste à se demander par quel miracle l'eau, élément froid et humide, peut bien être naturellement chaud<sup>41</sup>. Sur les plantes médicinales, il se contente de confirmer que les propriétés rapportées par le poète sont bien attestées, et il renvoie assez sèchement le lecteur à des ouvrages de botanique<sup>42</sup>. Gamon, quant à lui, attaque ces passages avec violence, au nom de leur indigence scientifique. Sur les eaux, il demeure mesuré, mais reproche à Du Bartas de n'avoir parlé que de la Gascogne. La différence de but entre les deux exposés se perçoit à la simple lecture :

Je tay du Vivarets les ondes sulfurées,  
Du rocheux Perigort les sources dezirées,  
Les bains chauds de Vichy, et les flots exaltez  
Des sourcils du Mont-d'or, de neges argentez.  
L'Auvergne porte Abein, le Quercy Cransca donne,  
Languedoc Baleruc. Le Bassigni Bourbonne :  
Bourbonne de qui l'eau, par son chaud vehément,  
Les breches de santé repare impunément,  
Vainq tous maux de froideur, guerist le sciatique,  
L'ulceré, le galeux, le chancreux, l'hydropique<sup>43</sup>.

Si les vers de Gamon ont le mérite de montrer que la carte des stations thermales françaises était déjà quasiment celle d'aujourd'hui, son exposé se veut purement descriptif et exhaustif. Sur la question des plantes, il n'a de cesse de démontrer la fausseté des assertions du poète, prouvant, plante par plante, que Du Bartas a raconté à peu près n'importe quoi, avant de conclure :

Puisque ton sens s'opozé à si vaine créance,  
Cher Athlete, ozes-tu, malgré ta cognoissance,  
Après tant de propos riches de vanité,  
Enfiler ce discours pauvre de vérité ?  
Fomenter un erreur qu'aucun autre n'excede,  
Et d'un mal controuvé controuuer le remede ?  
Ozes-tu bien confondre, ô nombreux Escrivain  
Dans tes mets mezurez le faux et le certain [...] ?<sup>44</sup>

Mais ce jugement sévère conforte notre hypothèse : plantes et eaux thermales ne semblent intéressantes, pour le poète, que si elles sont particulièrement merveilleuses (quitte à ce qu'il sélectionne, dans la bibliographie, les propriétés les plus improbables) et si elles portent un message sans rapport avec la science.

---

<sup>41</sup> S. Goulart, *Commentaires*, cit., p. 184-186.

<sup>42</sup> « Plantes. Leurs effets contraires cy-dessus, les particulieres mentionnées par le Poète, ont esté descrites en leur ordre. Quant au reste voyez Dioscoride, Matthiol, Ruel, Rembert Dodoneus, Fuchsius et Pena, en leurs herbiers et Histoires des simples », L. Fuchs, *Commentaires*, cit., p. 199.

<sup>43</sup> C. de Gamon, *La Semaine ou creation du monde [...], contre celle du Sieur du Bartas*, [1609], seconde édition, Lyon, Claude Morillon, 1609, p. 84-85.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 93.

« Le corps encyclopédique de Du Bartas », *Corps et encyclopédie*, D. Hüe, B. Baillaud, J. de Gramont (dir.), *Cahiers Diderot* n°14, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 189-203.

### 13. Le corps encyclopédique de Du Bartas.

*La Sepmaine* de Du Bartas a la particularité d'être à la fois un poème encyclopédique, qui compile une masse importante de connaissances, et un hexaméron, c'est-à-dire un texte empruntant le schéma narratif du début de la *Genèse*. La question du corps s'y pose de ce fait à la fois sous l'angle des théories médicales, cosmologiques et théologiques qui président à la conception et à la représentation de l'homme, et en termes de savoirs à insérer dans la structure encyclopédique. Or, lors de la publication des *Œuvres complètes*, en 1611, en un bel *in folio* contenant également l'abondant commentaire que le pasteur Simon Goulart a donné du texte de *La Sepmaine*, Claude Rigaud souligne l'intérêt pour le lecteur avide d'instruction de voir les différents textes du poète « recueillis comme en un corps »<sup>45</sup>. La présence d'un « comme » justifie que l'on s'arrête à cette réflexion. Les œuvres complètes, en effet, ne sont pas simplement réunies « en un corps », au sens lexicalisé de *corpus*, mais « comme en un corps » : la distance introduite par ce « comme » remotive le sens originel du comparant et suggère qu'il y a quelque chose d'anatomique ou d'organique dans l'ensemble ainsi constitué. C'est d'ailleurs très probablement à l'auteur lui-même que l'éditeur a emprunté cette image. Du Bartas, en effet, dans un opuscule intitulé *Brief advertisement*<sup>46</sup>, avait répondu aux nombreuses critiques suscitées par *La Sepmaine* et la publication du début de *La Seconde Semaine*, dont une concernait l'apparente disproportion du texte. Or après avoir d'abord usé d'une métaphore architecturale (« Mais dites moy où avés vous appris de juger de tout un Palais par son seul frontispice ? »<sup>47</sup>), le poète compare son texte au colosse de Rhodes : « Qui vous eust montré la teste du grand colosse de Rhodes séparée du corps, n'eussiez vous pas dit qu'elle estoit espouventable, monstrueuse et desmesurée ? Mais qui vous eust fait voir ceste merveille du monde debout et toute entiere, vous eussiez [...] confessé que Chares avoit exactement observé une juste dimension en tous les membres d'une si grande masse »<sup>48</sup>. Or il n'y a pas là simplement une allusion au modèle parfait, et typiquement renaissant, des proportions du corps humain : son intérêt est, me semble-t-il, de désigner le texte encyclopédique comme une forme d'exception ou de merveille, dont les détails, apparemment absurdes ou difformes lorsqu'ils sont isolés, ne font sens que rapportés à un ensemble. Si l'on poursuit la lecture, on s'aperçoit ainsi que la métaphore du corps peut également être comprise de manière organique : Du Bartas dit explicitement avoir fragmenté

<sup>45</sup> « Avertissement » de l'éd. Rigaud, Paris, 1611, f. 3v°-4r°.

<sup>46</sup> Nous citons ce *Brief advertisement*, comme les vers de *La Sepmaine*, simplement identifiés par le numéro du « Jour » et celui du vers, dans l'éd. Y. Bellenger, Paris, S.T.F.M., 1992.

<sup>47</sup> *Brief advertisement*, p. 345.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 345.

le traitement de certains sujets, préférant « esparpille[r] » plutôt qu'« entasse[r] » la connaissance, afin de « tenir tousjours le lecteur en bonne bouche ». L'idée du corps encyclopédiques et de ses membres prend alors le sens d'une unité à construire, dont la signification ne se dégage qu'une fois la lecture achevée : « si tu ramasses en corps ce que j'ay chanté du Deluge à la fin du 3. Jour de ma premiere Sepmaine, en cet endroit, et au traité intitulé l'Arche, tu y trouverras de quoy appaiser ta soif »<sup>49</sup>. Il faut que le corps soit achevé pour devenir vivant, c'est-à-dire permettre à la connaissance de circuler. Si l'on ajoute à ces indices que le mot « corps » est le mot qui est le plus souvent utilisé dans *La Sepmaine* (il apparaît 190 fois), il devient évident que l'on touche ici à un élément clef pour la compréhension du poème encyclopédique. Je voudrais donc tenter d'étudier la question qui nous intéresse aujourd'hui sous plusieurs aspects, en un parcours allant de l'analyse des savoirs explicites du corps à l'utilisation de ce dernier comme modèle organisateur et véritable outil épistémologique propre à façonner un monde nouveau.

#### *Les savoirs du corps*

Les savoirs du corps en tant qu'objet d'étude sont relativement peu présents dans *La Sepmaine* : c'est leur modalité d'apparition qui s'y révèle intéressante. Parce que *La Sepmaine* déploie les connaissances qu'elle a choisi de compiler dans le cadre narratif fourni par le début de la *Genèse*, la création de l'homme vient en dernier. Elle couronne le travail divin et lui donne son sens :

L'ingenieux maçon d'un artifice rare  
 Ne change en un palais les beaux rochers de Pare,  
 Ne le lambrisse d'or, n'esleve jusqu'aux cieux  
 De ses espaises tours le front audacieux :  
 Bref ne joint de tous points en un si docte ouvrage  
 L'usage à l'ornement, l'ornement à l'usage,  
 À fin que les Hibous, les Huans, les Corbeaux,  
 Occupent tant de murs non moins fermes que beaux :  
 Ains pour quelque grand Roy, dont la sagesse puisse  
 D'un si riche palais admirer l'artifice.  
 De mesme l'Eternel ne bastit l'Univers  
 Pour les hostes des bois, des ondes, et des airs :  
 Ains pour celuy qui peut, ores jettant sa veue  
 Sur les regnes salez, ore sur l'estendue  
 De la terre blediere, ore devers les yeux  
 Qui d'un ordre sans ordre esclairent dans les cieux,  
 Admirer, comme il faut, l'admirable artifice  
 De celuy qui parfit un si bel edifice. (VI, 409-426)

Or, à la différence de ce qu'il a fait pour les autres vivants, et c'est ce qui signe la singularité humaine, Dieu a clairement séparé les deux étapes de sa dernière création : il a d'abord modelé le

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 349.

corps à partir de la terre, puis insufflé en lui son esprit<sup>50</sup>. Cette séparation, qui concrétise la double nature de l'homme, est importante dans le poème, où elle signifie clairement, plus encore que l'appartenance du corps au cosmos, la continuité voire l'identité de ces derniers. Du Bartas interprète le texte génétique en termes physico-biologiques : si Dieu a modelé l'homme à partir de la glaise, c'est pour respecter les lois de nature (du moins celles qui étaient en vigueur jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle), selon lesquelles la matière vivante est principalement formée de la matière inerte qui constitue son milieu de vie :

O Pere, tout ainsi qu'il te pleust de former  
De la marine humeur les hostes de la mer :  
De mesme tu formas d'une terrestre masse  
Des fragiles humains la limoneuse race,  
Afin que chasque corps forgé nouvellement  
Eust quelque sympathie avec son element.  
Estant donc desireux de produire en lumiere  
Le terrestre Empereur, tu prins de la poussiere,  
La colas, la pressas, l'embellis de ta main,  
Et d'un informe corps forma le corps humain. (VI, 483-492)

Par son corps, l'homme n'est donc qu'une pièce du monde créé, mais il en est la meilleure et la plus belle. Ce fait se révèle lourd de conséquences pour la présentation, la distribution et l'utilisation des savoirs médicaux dans la construction du poème. Il implique en effet une séparation radicale des différentes branches de la médecine et une absence majeure, celle de tout savoir sur les facultés de l'âme. Alors que ce domaine est, à la même époque, abondamment présent dans les traités de physiologie, Du Bartas n'en fait aucun usage. L'origine divine de l'âme le condamne à maintenir tout ce qui la concerne, y compris la réflexion sur la sensation, en dehors de la matière scientifique :

Je sçay que comme l'œil void tout fors que soi-meme,  
Que nostre ame conoit toutes choses de mesme,  
Fors que sa propre essence : et qu'elle ne peut pas  
Mesurer sa grandeur de son propre compas. (VI, 735-738)

L'esprit est, dans *La Sepmaine*, l'objet d'un éloge et non d'un exposé savant. Les savoirs sur l'homme utilisés par le poète sont ainsi réduits à leur stricte dimension matérielle, et le corps devient le seul lieu possible de l'exercice de la connaissance.

Conséquence directe de cet état de fait, l'anatomie est la science reine. Dans l'exposé du « Sixiesme Jour », en effet, les rares données physiologiques traitant de la circulation des esprits ou de l'existence des humeurs sont évoquées non pour elles-mêmes mais presque incidemment, à l'occasion de la description des organes qui en sont le siège, comme pour mieux signifier que c'est d'abord par son apparence formelle que le corps manifeste sa perfection, et non par la machinerie du vivant. L'exposé anatomique de Du Bartas présente ainsi deux caractéristiques majeures : il est

---

<sup>50</sup> « Dieu forma tout d'un coup et le corps et l'esprit / Des autres animaux : mais quand il entreprit / Joindre en nous la mortelle et l'immortelle essence, / Sachant bien que c'estoit un fait de consequence, / Il s'aida d'un delay, et par moment divers / Forma l'ame et le corps du chef de l'Univers », VI, 471-476.

mis en scène comme le point d'aboutissement du discours savant, et pose clairement la question du licite et de l'interdit dans le domaine de l'investigation scientifique. Qu'il soit le couronnement de la démarche encyclopédique n'est en effet pas seulement affirmé par le poète mais également rendu manifeste par ses procédés d'écriture. La métaphore architecturale présente dans le *Brief advertisement* apparaît, à mainte reprise, à l'intérieur du texte : elle est d'abord appliquée au cosmos, ainsi constamment solidifié en murs, planchers, plafonds, voûtes, salles et escaliers à parcourir en tous sens ; elle est ensuite, au terme du « Sixiesme Jour », appliquée au corps humain (alors qu'elle ne l'est pas aux animaux) :

Mais tu logeas encor l'humain entendement  
 En l'estage plus haut de ce beau bastiment. (VI, 499-500)  
 Les yeux, guides du corps, sont mis en sentinelle,  
 Au plus notable endroit de ceste citadelle. (VI, 509-510)  
 Un double reng de dens sert à l'ouverte gueule  
 De forte pallissade. (VI, 565-566)  
 Nos nerfs et nos tendons donnent diversement  
 À la machine humaine et force et mouvement :  
 Entrenouant les os, qui sont les poutres dures,  
 Les chevrons, les piliers, dont les belles jointures  
 Peuvent, maugré la mort, longuement empescher  
 D'escarteler les murs de ce logis de chair. (VI, 633-638)

La similitude des procédés utilisés dans la description du cosmos et dans celle de l'homme exclut tout autre élément de la relation causale qui lie la fabrique du monde à la fabrique de l'homme. Clef de voûte de la Création, le corps acquiert ainsi un étrange statut : il est rendu pérenne. En tant que palais ou machine, il est présenté par le poète comme un élément durable (« maugré la mort ») plutôt que, conformément à la topique chrétienne, comme symbole de notre finitude.

Le deuxième point caractéristique de cet exposé est lié à la question du visible. Dans la théologie naturelle de Lambert Daneau, théologien protestant qui fut l'un des maîtres à penser de Du Bartas, la pratique de la philosophie naturelle est vivement recommandée, mais doit se limiter à ce que les sens nous révèlent. La séparation entre l'apparent et le caché est la frontière placée par Dieu entre le licite et l'interdit. Or l'exposé anatomique de Du Bartas conduit tout naturellement, conformément à ce que l'on trouve dans les traités médicaux de l'époque, de la description des membres à celle des organes. Ici s'affrontent donc l'ambition religieuse du poème et la curiosité manifeste du poète. Ce dernier choisit d'abriter son développement sous la figure de la prétérition. Il pose ouvertement la question du secret de la fabrique divine :

Hé ! quoy ? n'est il pas temps, n'est il pas temps de voir  
 Dans les secrets du corps le non-secret pouvoir  
 D'un si parfait Ouvrier ? Prendray-je la scalpelle  
 Pour voir les cabinets de la double cervelle ? [...]  
 Descriray-je du cœur les inesgoux costez ? [...]  
 Fendray-je le poulmon [...] ?  
 Fendray-je l'estomach [...] ? (VI, 641-644 ; 661 ; 669 et 677)

Pour finalement feindre de respecter l'interdit en prétendant que l'exercice n'est pas de son ressort :

Mais non, je ne veux pas faire une ample reveue  
 Des membres que l'ouvrier desrobe à nostre veue.  
 Je ne veux despecer tout ce palais humain :  
 Car ce brave projet requiert la docte main  
 Des deux fils d'Esculape. (VI, 699-704)

Entre temps cependant, la dissection a bien eu lieu. Bien mieux, le poète s'y est montré d'une précision scientifique plus grande que dans sa description des membres. Ce passage, qu'on peut lire comme une forme de métatexte, est révélateur de ce qu'est le discours encyclopédique pour Du Bartas. Il marque d'abord sa supériorité sur le discours du savant par son droit à la fiction. Sous couvert de la fiction récusée de la leçon d'anatomie, la plume du poète-savant peut explorer les secrets du corps tout en prétendant nier le geste même qu'elle accomplit, et s'affranchir ainsi des contraintes théologiques. L'encyclopédie, par ailleurs, ne dissèque pas un corps mort mais un corps qui s'apprête à devenir vivant, autre indice de la puissance du geste encyclopédique. La sélection et les modalités de l'exposé des savoirs sur le corps en ce « Sixiesme Jour » livrent ainsi plusieurs informations. La première est que cette sélection, moteur et raison d'être de l'encyclopédie, s'inscrit dans une histoire. Adam est d'abord un corps en gloire dont on voit à la fois l'extérieur et l'intérieur ; non seulement toute « psychologie » est bannie de cette étude de l'homme, mais également toute référence à la pathologie : Du Bartas ne mobilisera abondamment cette autre branche de la médecine que dans sa *Seconde Semaine*, une fois Adam chassé du Paradis terrestre<sup>51</sup>. Dans une encyclopédie qui s'intègre à un récit de la Création, il n'y a nulle place pour la maladie et pour sa cure, alors même pourtant que les plantes médicinales ont été abondamment décrites. La seconde, qui nous intéresse maintenant, est que la manière d'explorer le corps constitue un modèle épistémologique qui éclaire *a posteriori* de nombreux choix du poète.

#### *Le corps et la mise en ordre du monde*

L'idée que la formation du corps humain couronne la Création et lui donne son sens installe en effet entre le corps humain et le cosmos une forme de réversibilité qui dépasse le cadre usuel de la théorie du microcosme et du macrocosme. Elle se traduit à la fois dans la distribution des savoirs et dans leur usage. En ne conservant, dans son exposé du « Sixiesme Jour », que la seule anatomie, Du Bartas n'a pas seulement exclu l'étude des facultés de l'âme, il a aussi pour l'essentiel écarté toute référence à la théorie des humeurs. Or ce choix surprenant, au regard des connaissances médicales de son siècle, s'explique par l'usage que le poète fait de cette dernière dans une autre partie de son texte. C'est en effet au cours du « Second Jour », consacré à la matière inanimée formée par les quatre éléments, que prend place, de manière apparemment totalement incongrue (puisque l'homme n'a pas encore été créé) un exposé complet de physiologie et de pathologie humorales. Celui-ci n'est pas appelé pour lui-même mais comme comparant à la théorie des mixtes. Le corps se révèle donc d'abord être ici un instrument privilégié pour rendre compte de l'une des notions les plus délicates de la physique aristotélicienne. Il n'est cependant pas utilisé uniquement comme comparant, puisqu'il donne naissance à un long développement savant dont il est le sujet et

---

<sup>51</sup> Sur cet aspect de la distribution des savoirs, voir V. Giacomotto-Charra, « Corps glorieux, corps souffrant : création de l'homme et savoir médical dans les *Semaines* de Du Bartas », in *Littérature et médecine, Eidolon* n°50, 1997, p. 69-81.

qui ne revient nulle part ailleurs dans le poème. C'est donc que Du Bartas considère que c'est au « Second Jour » que la physiologie du corps est à sa place : la réversibilité totale des savoirs du corps et du cosmos se révèle ainsi dans cette capacité à exposer le savoir de l'un à l'occasion d'une étude de l'autre, et elle implique un ordre nouveau dans l'exposé de la connaissance.

Ce surgissement du corps au cours de l'exposé de physique induit en outre une importante modification dans la vision du monde : Du Bartas y insiste sur les désordres, les changements de forme et le dépérissement produits par les déséquilibres inhérents au corps, comme si la maladie était, plus que la santé, l'état naturel de tout organisme. Or ces déséquilibres altèrent profondément l'apparence du corps - sa forme parfaite manifestée par l'anatomie - mettant en péril l'unité du travail divin : l'homme « semble changer de corps » (II, 112). Par la séparation de ces deux branches du savoir médical, physiologie et anatomie, Du Bartas n'exprime donc pas uniquement l'identité du corps et du cosmos, mais un postulat plus profond : la matière corporelle dominée par le désordre, dont le déséquilibre humoral est le signe le plus évident, est en tension constante avec sa forme sensible, qui n'est que le résultat éphémère de la contrainte exercée par le Démonstrateur sur la matière. La création du monde est une coercition temporaire imposée par Dieu à une matière qui le défie et n'aspire qu'à la séparation. La curieuse distribution des savoirs médicaux dans *La Semaine* a ainsi plusieurs conséquences : dans l'univers référentiel du discours, elle provoque la projection sur l'ordre physique des choses d'une série d'images biologiques qui permettent d'inscrire dans le corps du monde, à l'instant de sa Création, l'inéluctabilité de sa décrépitude et de sa mort. Les lois physiques sont devenues la conséquence des lois biologiques. Si le corps est ainsi rendu étrangement presque immortel par le jeu de la métaphore architecturale, qui lui confère la solidité d'une structure cosmique, le cosmos est quant à lui tout aussi étrangement fragilisé par cette approche biologique. Dans l'ordre métatextuel, ensuite, elle confirme que pour bien peindre le corps, il faut l'abstraire de son principe vital, le saisir à l'instant qui sépare son achèvement de sa « mise en route ». L'image parfaite du corps ne peut donc être appréhendée à travers aucun de ces corps particuliers que dissèque le médecin, mais bien dans l'abstraction du corps formé par le discours poétique, qui a pu en dissocier les différents aspects.

On s'aperçoit enfin que cette séparation correspond également aux grands temps du travail divin, dans lequel, passé l'instant premier de la Création, les exégètes distinguent deux étapes : l'œuvre dite de distinction et celle dite d'ornementation. Le travail de distinction est un travail de mise en ordre de la matière brute (séparation de la terre et du ciel, rassemblement des eaux), tandis que l'ornementation consiste en la « parure » du monde par le vivant ordonné en règnes. Or manifestement, c'est également à l'image des savoirs du corps, ou grâce aux images venues de ces savoirs, que le poète rend sensible la différence entre ces deux moments et organise la mise en ordre de sa matière savante. Tout le début du poème, du « Premier » au « Troisième Jour », est ainsi dominé de manière très nette par la série des images biologiques liées à la physiologie. À l'inverse, les deux derniers « Jours » de l'ornementation, que vient couronner la formation du corps humain, manifestent un ordre inspiré par l'anatomie<sup>52</sup>. Si l'on examine d'abord l'œuvre de distinction, on s'aperçoit que son traitement par Du Bartas est l'occasion pour lui de réaliser un précis de physique aristotélicienne. On y retrouve, simplifié, l'essentiel des informations délivrées à

---

<sup>52</sup> Le « Quatrième Jour » est un peu à part : consacré aux espaces célestes, il s'ordonne à l'image d'un manuel d'astronomie.

la même époque par les manuels de vulgarisation (génération circulaire des éléments, physique des mixtes, météorologie), à deux différences près, c'est que l'ordre canonique de l'exposé des connaissances n'y est pas respecté et que l'exposé savant est constamment médiatisé par des métaphores ou des comparaisons renvoyant à la procréation. Contre toutes les habitudes de son temps, Du Bartas n'analyse pas les éléments suivant l'ordre usuel qui conduit du feu à la terre, comme s'il se refusait à ordonner par le discours une matière encore à l'état brut. Cet ordre est réservé, dans *La Semaine*, à l'exposé anatomique, alors qu'il est d'ordinaire inspiré par la structure cosmique. Par ailleurs, le poète sélectionne de manière radicale les savoirs qu'il expose, privilégiant par exemple la météorologie et la description de l'air, qui manifestent de la manière la plus évidente les échanges et les désordres incessants liés aux mouvements de la matière en même temps que l'absence de toute forme fixe. Il incarne enfin dans le texte l'idée selon laquelle l'univers est un corps biologique et non physique.

Arrêtons-nous plus longuement sur ce dernier aspect, car il témoigne de ce que le corps est utilisé comme un filtre effectif à travers lequel le poète analyse et représente les mécanismes de la création. La matière informe, d'abord, est décrite, non en tant que pure potentialité, mais en tant que matrice, comme étant le « corps fécond » (II, 45), le « corps des corps » (II, 147) ou encore le « vrai corps de l'Univers » (II, 203) d'où doit « naître » le cosmos. Les théories médicales de l'époque, selon lesquelles la matrice est froide et humide, entrent ainsi en résonance avec le texte biblique, qui nous dit que la terre était noyée sous les eaux, élément lui-même froid et humide. Du Bartas, contre la tradition hexamérale, postule ainsi l'existence d'un chaos précédant la formation du monde parce qu'il a besoin d'un ventre d'où faire sortir un cosmos lui-même comparé à un embryon. Ainsi, même si l'on s'éloigne un peu de l'homme, faut-il relever deux comparaisons remarquables : au « Premier Jour », Dieu couve le monde comme une poule ses œufs :

Ou bien comme l'oiseau qui tasche rendre vifs  
Et ses œufs naturels, et ses œufs adoptifs,  
Se tient couché sur eux, et d'une chaleur vive,  
Fait qu'un rond jaune-blanc en un poulet s'avive :  
D'une mesme façon l'Esprit de l'Eternel  
Sembloit couvrir ce gouffre, et d'un soin paternel  
Verser en chasque part une vertu feconde,  
Pour d'un si lourd amas extraire un si beau monde. (I, 297-304)

Quelques vers après, il enfante d'un embryon informe. Dieu,

En formant l'Univers, fit donq ainsi que l'ourse,  
Qui dans l'obscur grotte au bout de trente jours  
Une masse difforme enfante au lieu d'un ours :  
Et puis en la lechant, ores elle façonne  
Ses deschirantes mains, or' sa teste felonne,  
Or' ses pieds, or' son col : et d'un morceau si laid  
Son industrie anime un animal parfait. (I, 408-414)

L'embryon, animal ici, est ailleurs humain :

Et de vray ce monceau confusement enorme  
 Estoit tel que la chair, qui s'engendre, difforme,  
 Au ventre maternel, et par temps toutesfois  
 Se change en front, en yeux, en nez, en bouche, en doigts,  
 Prend ici forme longue, ici large, ici ronde,  
 Et de soy peu à peu fait naistre un petit monde. (I, 263-268.)

Plus que l'absence de réelle différence entre embryon humain et embryon animal, il est ici significatif que le discours ne parvienne plus à discerner ce qui sépare l'embryon humain de l'embryon cosmique : si « front », « yeux », « nez », « bouche » et « doigts » ne peuvent appartenir qu'à l'homme, « forme longue », « large » ou « ronde » semblent davantage devoir caractériser le cosmos que le fœtus. Ils sont tous deux issus d'un acte sexuel<sup>53</sup> :

Le ciel, bruslant d'amour, verse mainte rousée  
 Dans l'amarri fecond de sa chere espousée. (II, 185-186)

Ou encore :

Le Ciel, masle, s'accouple au plus sec element  
 Et d'un germe fecond, qui toute chose anime,  
 Engrosse à tout moment sa femme legitime  
 La terre plantureuse. (II, 360-363)

Et enfin :

Ayant doncques tendu la courtine du monde  
 Autour du clos sacré de la Couche feconde,  
 Où, pour remplir ce Tout de ces enfantemens,  
 La soigneuse Nature accouche à tous momens,  
 Il sema son azur de mainte flamme ardente. (IV, 59-52)

Au « Septiesme Jour », c'est enfin Dieu lui-même qui r'engrosse la terre » (VII, 153).

Ces métaphores ne sont donc pas de simples images destinées à illustrer, à transmettre ou à poétiser la matière scientifique : elles témoignent de ce que le poète saisit le cosmos qui l'entoure à partir du modèle qu'il connaît le mieux, celui qui lui est fourni par son propre corps. La démarche est logique si l'on pense que Dieu a forgé ce corps dans la même matière que le monde ; il est l'instrument le plus immédiat et le plus approprié à la mise en œuvre du projet encyclopédique. Que l'on accepte de prendre le texte de Du Bartas au pied de la lettre permet ainsi d'expliquer certaines images que les lecteurs, anciens ou modernes, ont jugé déplacées ou ridicules, comme son interprétation littérale de l'idée aristotélicienne selon laquelle la matière « désire » la forme. Chez lui, la matière se fait logiquement courtisane,

[...] Laïs, dont le volage amour

<sup>53</sup> Cf. Géralde Nakam, « Noces de l'univers chez Du Bartas. Statuts d'Erôs dans les *Septmaines* », in *Cahiers textuel*, n°13, Paris VII, 1993, p. 143-160.

Voudroit changer d'ami cent mille fois le jour,  
 Et qui n'estant à peine encore deslacée,  
 Des bras d'un joveuceau, embrasse en sa pensée  
 L'embrassement d'un autre, et son nouveau plaisir  
 D'un plaisir plus nouveau lui cause le desir. (II, 215-220)

Et Simon Goulart de conclure : « Aucuns eussent désiré que le Poète eust emprunté sa similitude de quelque autre chose que de ceste-cy (sous laquelle il entend tout impudique qui court tousjours au change) pour donner à entendre les changemens de la matiere prenant nouvelles et continuelles formes ».

En faisant du *modus operandi* de la Création un acte de procréation, Du Bartas peut d'une part, sans jeu de mots, donner corps à cet indicible qu'est l'instant de la Création, et de l'autre conférer à sa description de la matière une très forte cohérence : si le retour de métaphores quasi identiques assure l'unité du texte, celles-ci dessinent aussi un curieux chemin à rebours, mimétique de celui de la connaissance, puisqu'il permet de remonter de l'effet à la cause. Lorsque l'on respecte l'ordre d'apparition des images, on s'aperçoit en effet que *La Sepmaine* s'ouvre par une naissance, celle du monde, suivie par les accouplements du ciel et de la terre ou de la matière et de la forme, qui eux-mêmes prennent leur source dans les mouvements célestes, décrits comme une parade nuptiale au « Quatriesme Jour »<sup>54</sup>. L'œuvre de distinction est ainsi transformée en un parcours exploratoire des mécanismes qui poussent deux corps à s'unir. Or rien de tel ne travaille la suite du poème, sur laquelle je passerai ici beaucoup plus vite. Une remarque s'impose tout de même : le travail d'ornementation, c'est-à-dire la formation des vivants propres à chaque élément, à laquelle il faut ajouter celle des plantes<sup>55</sup>, se déchiffre de la même manière que l'épisode de la création de l'homme, selon un ordre anatomique allant du haut vers le bas et de l'extérieur vers l'intérieur. Celui-ci est manifesté d'une part par l'apparition de structures en listes, qui imposent un ordre vertical bien différent des incessants mouvements suscités par les images des premiers « Jours », et d'autre part par le fait que les rares animaux qui sont décrits, le sont de la même manière que l'homme, en un ordre qui va de la tête au pied<sup>56</sup>. Quant au règne végétal, il reproduit un autre geste puisqu'il mène à l'exploration des « entrailles » de la terre : à la description des plantes et contre la leçon de la Genèse, qui doit taire, comme le confirme Thomas d'Aquin, ce qui est caché à la vue, succède la description des racines puis celle des pierres et des métaux, car « la terre n'a pas seulement son eschine feconde / Couverte de thresors : sa feconde poitrine / Est si comble de biens, que les doigts affamez / Des avars humains ne l'espuisent jamais » (III, 741-744). Ce choix suppose, ici encore, l'exclusion de plusieurs branches du savoir : Du Bartas décrivant la terre ne parle ni des

<sup>54</sup> « Comme un paon, qui navré du piqueron d'amour, / Veut faire, piafard, à sa dame la cour / [...], Le Firmament atteint d'une pareille flamme, / Desploye tous ses biens, rode autour de sa dame [...] », IV, 171-172 et 177-178.

<sup>55</sup> Celle-ci fait normalement partie de l'œuvre de distinction, mais s'apparente à l'œuvre d'ornementation au point que Thomas d'Aquin a pu se demander si elle était à sa place dans la Bible : « Il semble que leur production est mal placée au Troisième Jour dans le texte biblique. Car les plantes possèdent la vie comme les animaux. Or la production des animaux n'est pas rangée parmi les œuvres de distinction, mais elle relève de l'œuvre d'ornementation. La production des plantes ne devait donc pas, elle non plus, être mentionnée dans la Troisième Journée, qui appartient à l'œuvre de distinction », Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, quest. 69, art. 2, « objection 1 ». Du Bartas, en un mouvement intellectuel complexe, la traite comme un chaînon entre les deux étapes et la met en ordre de la même manière qu'il le fait pour le vivant.

<sup>56</sup> Celle-ci a été longuement analysée par J. Miernowski, *Dialectique et connaissance dans l'œuvre de Du Bartas*, Genève, Droz, 1992.

cavernes, ni des volcans, ni des montagnes, mais uniquement de ses « membres », qui sont les plantes, et de ses organes internes, qui sont les métaux et les pierres. L'ordre biblique, création - distinction - ornementation - s'incarne chez Du Bartas en procréation - physiologie - anatomie, chacun de ces termes modelant le savoir à son image.

Dire que la matière encyclopédique est pensée à l'image du corps ne me semble donc pas un vain mot : l'image de l'homme vient *a posteriori* permettre de comprendre à la fois les processus de sélection du poète dans les connaissances disponibles, et les modalités de l'ordre qu'il impose à sa matière savante ; arrivé au « Sixiesme Jour », à l'inverse, on s'aperçoit que toute la structure du poème préparait la façon dont est décrite la création du corps. Et l'on en revient donc au propos de départ : le poème est bien un corps dans la mesure d'une part où ses membres ne prennent sens qu'une fois unis les uns aux autres, la vue d'ensemble justifiant des détails parfois bizarres ou « monstrueux » et de non moins étranges omissions, et que d'autre part s'organise une forme de circulation du sens, un cheminement non pas linéaire mais circulaire, qui permet seul de percer les secrets de l'œuvre. Conséquence logique de cet état de fait, et j'en arrive à mon dernier point, le corps fournit au poète l'instrument de son voyage exploratoire dans la connaissance.

#### *Le corps instrument*

Toutes ces images liées au corps ou inspirées par lui correspondent en effet également à la traduction scientifique des moyens de la connaissance : puisque c'est par son corps et non par son âme que l'homme prend place dans la structure cosmique, c'est par le biais de son corps et non de son intellect qu'il doit l'appréhender d'abord. La présence constante du corps à l'arrière-plan du poème donne ainsi naissance à deux grands types de procédés d'écriture, qui traversent l'ensemble de l'œuvre. Le premier d'entre eux consiste en la pratique d'une écriture de l'expérience, et le second est la mise en place d'une fiction, elle-même née d'une métaphore, celle du voyage exploratoire. Le poète manifeste clairement sa volonté d'inscrire la connaissance dans et par la chair, car les sens, dont les capacités d'appréhension marquent, comme nous l'avons dit, la limite entre le licite et l'illicite, sont d'une certaine façon supérieurs à la raison. Face aux insondables et périlleux mystères théologiques, mieux vaut l'humilité du corps que l'orgueil vain de l'âme :

Dieu qui ne peut tomber ès lourds sens des humains,  
Se rend comme visible ès œuvres de ses mains,  
Fait toucher à nos doigts, flairer à nos narines,  
Gouster à nos palais ses vertus plus divines. (I, 129-132)

Le poète réaffirme sans cesse que le corps est le maillon premier de la connaissance. Le recours à ce que l'on peut nommer, de manière générale, les figures de l'expérience (comparaisons avec des machines ou avec les procédés du travail des métaux), passe souvent par un appel à la perception collective : la présence du verbe « voir » est ainsi la marque régulière de l'entrée du poète dans ce mode de raisonnement. Je n'en donnerai qu'un exemple parmi beaucoup, celui par lequel le poète rend tangible le travail de mise en ordre de la matière élémentaire lors de la formation du monde à partir du Chaos :

Qui void donq quelque fois comme un lingot avare,  
Vaincu du chaud Vulcan, ses richesses separe :  
Comme d'un pas tardif l'or avec l'or s'enfuit,

L'argent cherche l'argent, le cuivre s'entresuit,  
 Et ce tout composé de pièces inégales  
 Se divise en ruisseaux orangez, blancs et pasles :  
 Il comprend qu'aussi tost que la bouche de Dieu  
 S'ouvre pour assigner à chaque corps son lieu,  
 Le feu avec le feu [...]. (II, 265-273)

L'idée est toujours la même : si le corps est l'instrument premier de la connaissance, c'est parce que l'observation et non la réflexion doit fonder le savoir :

Quiconque a remarqué comme une seule masse  
 De cire peut changer cent et cent fois de face,  
 Sans croistre ni décroistre : il comprend aisement  
 De ce bas univers l'assidu changement. (II, 189-192)

La place centrale conférée à la vue est elle-même liée à une autre particularité anatomique de l'homme, signe explicite de sa double nature : sa stature droite. Le poète, en effet, ne manque pas de rappeler ce très ancien thème platonico-stoïcien puis chrétien : l'homme, contrairement aux animaux qui ont les yeux tournés vers le « centre », a les yeux relevés « vers les dorez flambeaux qui brillent dans les cieux » (VI, 496). Ce qui est le signe tangible de son lien avec le divin est aussi l'instrument le plus apte à déchiffrer le monde. Le recours à l'expérience, cependant, n'est pas simple affirmation de la présence et de la valeur du corps ; il permet d'entrer plus avant dans la compréhension des mystères du monde en même temps que dans saisir l'unité organique. Au « Second Jour », par exemple, le vocabulaire abstrait utilisé pour décrire l'union des éléments dans les mixtes (« Soit que de toutes pars, confondant leurs substances / Ils facent un seul corps de deux-fois deux essences », II, 53-54) est juxtaposé par le moyen de la comparaison à deux expériences dont l'une est extérieure (observée) et l'autre intérieure (ressentie), le poète assurant leur ligature par l'utilisation d'un comparant commun. Les éléments se mêlent :

Ainsi que dans le creux d'un verre cristalin  
 Le breuvage achelois se mêle avec le vin :  
 Ou comme la viande et la boisson subtile  
 Chez nous se vont meslant pour se muer en chile. (II, 55-58)

Les figures de l'expérience permettent ainsi de faire passer le phénomène évoqué de la pure abstraction à une représentation imagée, de même que l'analogie permet ici de comprendre l'invisible à partir du visible.

L'ultime conséquence de ce principe est la construction du poème sans son ensemble comme un vaste voyage, grâce auquel le poète se fait explorateur effectif du monde qu'il parcourt et peut prendre pied à l'intérieur de l'univers mis en scène par le texte. L'appropriation de la connaissance passe par une fiction, qui permet au poète de prétendre éprouver dans sa chair l'ensemble des phénomènes ou des êtres qu'il évoque. On le voit tantôt s'envoler dans les sphères célestes, tantôt arpenter la terre à l'intérieur de son propre poème, mais le point constant est que les mises en scène fictionnelles tentent d'établir un contact le plus étroit possible entre le poète et la matière. Tel est le sens de la correction apportée à la prière initiale du « Cinquiesme Jour » :

Pourvoy moy de bateau, d'Elice, et de pilote,  
 Afin que sans peril de mer en mer je flote.  
 Ou plustost, ô grand Dieu, fais que, plongeon nouveau  
 Les peuples escaillez je visite sous l'eau :  
 Afin que degoutant, et chargé de pillage  
 Je chante ton honneur sur le moite rivage. (V, 19-22)

Le moment le plus caractéristique de ce principe d'écriture est constitué par la description du monde animal au « Sixiesme Jour ». Du *Bartas*, nouvel Adam, organise autour de lui le défilé des animaux terrestres. C'est alors à travers l'expérience de sa chair menacée qu'il parvient à construire les longues listes zoologiques :

Mon sang se fige tout, mon estomach à peine,  
 Pressé de froids glaçons, pousse hors son haleine :  
 Mes os tremblent de peur, mon triste cœur fremit,  
 Mon poil haut se dresse, et ma face blesmit,  
 Et ja devant mes yeux, comme il me semble, nage  
 D'une cruelle mort l'espouvantable image. (VI, 137-142)

Ou plus loin :

Despestré des serpens, le danger je n'évite.  
 Car las ! voici venir un felon exercite,  
 D'animaux indomtez, de qui l'affreus regard,  
 L'espouventable voix et le maintien hagard  
 Prive de sens mes sens, retient ma voix contrainte  
 Et me fait desireux de la premiere crainte. (VI, 273-278)

Ballotté par l'orage, tantôt crotté, tantôt mouillé, tremblant de peur, le poète ne réalise donc pleinement son projet que lorsqu'il arrive à fondre la connaissance dans l'expérience physique, à confondre les trois dimensions du monde, de l'énoncé et de son énonciation. La présence du corps du poète à l'intérieur du texte n'est pas uniquement une fiction destinée à joindre l'agréable à l'utile : elle dessine les cadres d'un mode d'appréhension du savoir, qui n'est pas celui des livres, mais celui de l'expérience construite par le livre. Par elle, en effet, le poète prétend appréhender directement le monde par la sensation. Il abolit ainsi la distance temporelle entre son univers et celui de la *Genèse*, ainsi que la différence entre l'univers des mots et celui des choses. Le corps n'est donc pas seulement ce par quoi le sujet qui observe éprouve la création jusque dans l'intimité de sa chair, mais aussi l'élément par lequel la raison peut se figurer les choses. Il y a donc, à dessein, une certaine crudité du langage du corps dans *La Semaine*, qui garantit l'authenticité de la connaissance ainsi postulée et dont on a vu qu'elle avait pu choquer les contemporains, plus sensibles au respect des conventions poétiques qu'à la création d'un nouveau langage encyclopédique

« 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, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2015, p. 247-261.

#### **14. Statut de la fiction et statut des savoirs dans la poésie scientifique Christofle de Gamon, lecteur de du Bartas.**

« Pour l'invention, chacun sçait qu'il ne l'a pas et qu'il n'a rien à luy, et qu'il ne fait que raconter une histoire ; ce qui est contre la poésie, qui doit envelopper les histoires de fables, et dire des choses que l'on n'attend et n'espère point »<sup>1</sup>. Depuis ce célèbre jugement du cardinal du Perron sur son absence d'*inventio*, Guillaume du Bartas est considéré comme l'un des meilleurs (ou, si l'on suit le Cardinal, des pires) représentants de la poésie sérieuse et substantielle qui, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, réagit contre toute une tradition poétique antérieure pour laquelle « feindre » et « poétiser » n'étaient pas dissociables. Teresa Chevolet, dans son travail capital sur l'idée de fable à la Renaissance, résume ainsi la situation :

La France des années 1560 connaît le début des Guerres de Religion. Les poètes sont las des fables mensongères ; ils souhaitent un retour à la foi, qu'ils entendent, catholiques et protestants confondus, donner à connaître sous les espèces visibles de la création, de cette nature qui recèle dans ses formes la gloire de son Créateur. Comme le dit le catholique La Boderie dans son *Encyclie* (1571), la lyre doit cesser d'être grecque et menteuse pour devenir française et véridique. [...] Portés par le même réflexe, les protestants font montre eux aussi de leur intolérance absolue aux fables païennes, qui constellaient toute la poésie didactique d'obédience néo-platonicienne ; dans son *Uranie* (1574), Du Bartas s'efforcera de convaincre les poètes d'opter pour la seule gloire du vrai Dieu<sup>2</sup>.

Condamnant les fables « vaines » ou « surannées »<sup>3</sup> aussi bien que les « monstrueuses bourdes » et « pierres fausses et contrefaites »<sup>4</sup>, Du Bartas avait en effet donné, dans les écrits théoriques et poétiques qui suivent et précèdent *La Sepmaine*, des gages apparents du refus du vraisemblable aristotélicien et de la fable païenne, refus qui était devenu, à son époque, la marque d'une poésie de la nature se réclamant d'un Empédocle que, justement, Aristote et ses commentateurs avaient privé du titre de poète<sup>5</sup>. Les choses, cependant, sont peut-être moins claires qu'il n'y paraît. Le discours que tient le poète dans le *Brief advertisement*, rédigé en réponse aux critiques portées à sa première

<sup>1</sup> J. du Perron, *Perroniana et Thuana ou Pensées judicieuses, et bons mots, rencontres agreables et observations curieuses du Cardinal du Perron et Monsieur le President de Thou*, Cologne, Scagen, 1694, p. 36-37.

<sup>2</sup> T. Chevolet, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 406.

<sup>3</sup> Guillaume du Bartas, *Uranie, The works of Guillaume de Salluste du Bartas*, éd. U. T. Holmes, J. C. Lyon, R. W. Winkler, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1935-1940, tome II, p. 182 et 183.

<sup>4</sup> G. du Bartas, *La Sepmaine*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, S.T.F.M, 1992, « Brief advertisement », p. 353-354.

<sup>5</sup> Sur ce sujet et son importance pour les poétiques de la Renaissance, voir T. Chevolet, *op. cit.*, « La disgrâce d'Empédocle », p. 386-397.

comme à sa seconde *Sepmaine*, n'est pas sans ambiguïté : son « mespris » supposé des règles poétiques ne vise pas uniquement Aristote mais également Horace<sup>6</sup> ; il ne renie pas explicitement ces règles, mais revendique de pouvoir toutes s'en prévaloir<sup>7</sup> ; enfin, la formule selon laquelle il dit avoir mêlé aux « salutaires breuvages » des Écritures « le miel et le sucre des lettres humaines », afin de les faire plus facilement « avaler » à son lecteur<sup>8</sup>, pourrait d'autant mieux s'interpréter comme une certaine tolérance pour la fiction qu'elle précède de peu une affirmation capitale : « ceux qui sont du mestier entendent jusqu'où s'estend la discrète licence d'un Poëte qui sur le pilotis de l'histoire assied beaucoup de circonstances vray-semblables »<sup>9</sup>. Or Du Perron ne fut pas le seul lecteur de Du Bartas à se prononcer clairement sur son rapport à la fable et, plus largement, à la fiction : la lecture contradictoire que donne de *La Sepmaine*, en 1609<sup>10</sup>, le poète (également protestant) Christophe de Gamon éclaire la question d'un tout autre jour, en même temps qu'elle illustre les variations que subissent les notions de fable, de *mimesis* et de poésie même dans ce mouvement apparemment unitaire de la poésie philosophique protestante des décennies 1570-1610.

*La Semaine ou creation du monde du Sieur Christofle de Gamon, contre celle du Sieur Du Bartas* se veut une relecture critique et corrective du texte bartasien, d'abord fondée sur une variation certaine de l'appareil scientifique<sup>11</sup>. Gamon l'affirme dans son avis au lecteur : ce ne sont pas les vers ou la langue de son prédécesseur qu'il veut ici reprendre, mais « la vraye doctrine des choses créées, dont il ne faut penser l'enseignement estre inutile. Car l'erreur en la connoissance des Creatures engendre une erreur en la connoissance du Createur »<sup>12</sup>. Cependant, l'existence d'un discours métatextuel important, tissé dans les vers de cette nouvelle *Semaine*, révèle que l'un des points de crispation sur lesquels Gamon s'oppose fortement, et parfois même violemment, à son devancier, est justement la question de la fiction. Le discours de Gamon n'a en soi rien de surprenant ; il s'inscrit très exactement, et de manière militante, dans le mouvement que décrit Teresa Chevolet : sa poésie, son auteur le proclame à maintes reprises, se veut écrite sous le signe d'une vérité qui doit se mesurer à l'aune de trois critères (la raison, l'expérience et l'Écriture) et qu'il oppose au mensonge selon la topique traditionnelle de la lumière et de l'ombre<sup>13</sup>. La notion de vérité cependant, dans le cadre d'une poésie qui se veut philosophique ou, comme le disait Du Bartas lui-même, « didascalique », est ambiguë : elle peut viser autant le contenu (l'erreur ou la lacune dans le savoir, a

<sup>6</sup> G. du Bartas, *La Sepmaine*, éd. cit., « Brief advertisement », p. 346.

<sup>7</sup> « Ma seconde Sepmaine n'est (aussi peu que la premiere) un œuvre purement Epique, ou Heroyque, ains en partie panegirique, en partie Prophetique [etc.] », *ibid.*, p. 346.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>10</sup> *La Semaine [...] contre celle du sieur du Bartas* paraît en 1609. La date de 1599, souvent donnée car indiquée par le catalogue de la BNF, est erronée. Sur ce point, voir Cl. G. Dubois, « Une réécriture de *La Sepmaine* de Du Bartas au temps d'Henri IV. *La Semaine ou création du monde* de Christophe de Gamon (1609) », in *Du Bartas*, Actes des premières Journées du centre Jacques de Laprade, Pau, J & D éditions, 1994, p. 46. Sauf précision, nous citons le texte dans la seconde réédition, imprimée la même année : *La Semaine ou creation du monde, du Sieur Christofle de Gamon, contre celle du Sieur du Bartas*, seconde édition, Lyon, Claude Morillon, 1609.

<sup>11</sup> Les lecteurs n'ont ainsi pas manqué de noter que Gamon défend le système copernicien (sans pour autant le suivre dans sa description du monde). Sur cette question, voir R. Esclapez, « Le problème cosmogonique dans les *Semaines* de G. du Bartas et de C. de Gamon : variations de l'appareil scientifique », in Cl. G. Dubois (dir.), *L'Invention au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, PUB, 1987, p. 107-133.

<sup>12</sup> « Au lecteur », première édition de *La Semaine [...]*, Lyon, Claude Morillon, 1609, n. p.

<sup>13</sup> Voir sur ce sujet toute son « Epitre au lecteur », *op. cit.*, n. p.

*priori* involontaires) que la forme (la déformation imposée à ce savoir par des pratiques poétiques alors volontaires) ou l'intention (c'est-à-dire la construction et la représentation d'un savoir). Poète à la fois chrétien et savant, c'est d'abord à l'erreur, théologique ou scientifique, que s'en prend Gamon, s'appuyant, dans ce dernier cas, sur le sentiment très net d'un progrès de la connaissance<sup>14</sup>, ainsi que de la fin d'une certaine forme de crédulité. Au début du « Cinquième Jour », par exemple, une manchette indique qu'il « demande à Dieu nouvelle force pour rezister aux erreurs et descrire au vray »<sup>15</sup>. Or « descrire au vray » et « rezister aux erreurs » ne semblent pas d'abord se distinguer : la vérité que prône Gamon est avant tout celle du savoir, que doit seule manifester la transparence du vers ; sa description « au vray » consiste à reprendre Du Bartas pour des erreurs ou des inexactitudes que les avancées scientifiques, les découvertes plus récentes ou les transformations interprétatives des textes savants ont pu rendre patentés (« Supreme region de l'air, chaude non pour les raisons de Du Bartas »<sup>16</sup>, « De la pluye, refutation touchant sa procreation »<sup>17</sup>, etc.)

Un glissement incessant se produit cependant sous la plume de Gamon entre la notion d'erreur scientifique et celle de fable, qu'il unit par l'idée commune de mensonge. Si ce dernier terme est régulièrement associé à la fable par toute la tradition des poètes anti-aristotéliens, la confusion de la fable et de l'erreur scientifique, si on la considère comme involontaire et liée à un certain état de la connaissance, est plus surprenante. Or significativement, tout ce que Gamon identifie comme « erreur » dans le texte bartasien est aussi nommé « fable » ou « feintise » :

O feinte ! O fable ! O songe ! O vaines vanitez !  
 O erronée erreur des esprits agitez.  
 Embrassant pour le corps de la Verité nue,  
 De leurs troubles concepts la vagabonde nue,  
 Et faizants enfanter à troupeaux tenebreux,  
 De leurs opinions les monstres malheureux !<sup>18</sup>

On pourrait donc penser que le terme de « fable », dans le cadre bien particulier d'une poésie de la nature et du savoir, n'est utilisé par Gamon que dans le sens limité de « croyance » et lié à une certaine forme de crédulité transmise par les Anciens. Le mépris que professe Gamon à son égard relèverait ainsi plus d'une évolution de la rationalité que d'un choix de poétique, le terme n'ayant pas alors le sens que lui confèrent les théoriciens. La restriction du concept, cependant, n'est qu'apparente, car si Gamon semble ne reprocher d'abord à Du Bartas que d'avoir été crédule et d'entraîner malgré lui ses lecteurs dans l'erreur (« Bartas du Veronois croyant les hyperboles / Nous paist, sans y penser, sous ces feintes paroles »<sup>19</sup>), c'est en réalité de mensonge délibéré qu'il l'accuse :

Je ne saurois souffrir, non plus que les descrire,

<sup>14</sup> « Si les flotes de nos mariniers eussent tousjours suivi la route des vieux, les pointes de Calpe et d'Abyla borneroyent encores nos plus longues navigations ; et les grandes et riches Provinces de l'Amerique seroyent inconnues à nos vaisseaux », « Epitre au lecteur », *op. cit.*, n. p.

<sup>15</sup> C. de Gamon, *La Semaine*, éd. cit., V, p. 136.

<sup>16</sup> *Ibid.*, II, p. 34.

<sup>17</sup> *Ibid.*, II, p. 40.

<sup>18</sup> *Ibid.*, V, p. 155.

<sup>19</sup> *Ibid.*, V, p. 139. Voir aussi : « Semblable à la brebis, qui sortant de la préce, / Suit par les monts pendants la premiere esgarée, / Innocente, elle suit, mais en prenant ainsi/ Pour guide une esgarée, elle s'esgare aussi », *ibid.*, I, p. 6.

Les songes inventez du navigable Empire.  
 Le trop libre escrivain par ses contes nouveaux,  
 Par ses carmes Bartas, Zeuxe par ses pinceaux,  
 Ne sauroyent tant farder l'abus irrecevable,  
 Que le Cheval marin n'ait le nez d'une fable,  
 Qu'il ne soit tout grotesque, et son front decevant,  
 Ne paye ses vendeurs de rizée et de vent.  
 Timante en ses tableaux ce qu'il veut reprezente,  
 Mais il faut regarder que Timante ne mente<sup>20</sup>.

En une lecture plus fine qu'il n'y paraît d'abord, et contre l'opinion de Du Perron, Gamon voit donc dans le texte de Du Bartas non l'œuvre d'un savant ou d'un historien, mais bien celle d'un poète au sens que le terme pouvait avoir avant la réaction des années 1560. *La Sepmaine* est pour lui fortement transgressive, au regard de la conception qu'il se fait de la poésie, qui doit non seulement être une poésie du « vrai », mais aussi, dans le domaine du savoir, une poésie strictement référentielle qui ne doit plus imiter mais dire le réel.

S'il semble en effet confondre les concepts d'« erreur scientifique » et de « fable », c'est pour mieux montrer que ce que l'on pourrait prendre pour de la crédulité relève en réalité, chez son prédécesseur, d'un double choix : celui d'une esthétique de la *mimesis* conçue comme un trompe-l'œil (qui renvoie, chez Du Bartas, à une conception de la représentation comme puissant facteur de transmission des savoirs) et celui d'un style orné comme partie constitutive de la construction littéraire du savoir. Le « miel et le sucre des lettres humaines » dont parlait Du Bartas dénaturent pour Gamon le « salutaire breuvage » de la parole vraie en la rendant moins amère (« Mais ô Dieu, que d'erreurs, ô vray Dieu ! que de fables, / Par dedans maints escrits trompeusement affables<sup>21</sup> »), quand ils étaient encore pour son prédécesseur partie constitutive de la pensée sur le savoir et sa transmission. L'absolue et nécessaire référentialité d'un texte qui se veut « vrai » n'est donc plus compatible, pour un poète comme Gamon, avec la notion de *mimesis* telle que l'utilisait Du Bartas, qui pouvait encore affirmer : « Qui trouvera estrange si j'ay rendu le paysage de ce tableau aussi divers que la nature mesme ? »<sup>22</sup>. Le rapprochement entre peinture et poésie devient pour Gamon un contre argument, et l'idée de *l'ut pictura poesis*, dans le sens que donne à l'expression la culture renaissante, est sans cesse maintenue par ce dernier à l'arrière-plan de son texte pour mieux dénoncer l'idée de l'illusion de réel<sup>23</sup>, qui par une sorte de raccourci idéologique, est également associée à l'œuvre mensongère, ou fabuleuse, de certains naturalistes anciens :

<sup>20</sup> *Ibid.*, V, p. 153.

<sup>21</sup> *Ibid.*, V, p. 137.

<sup>22</sup> G. du Bartas, *La Sepmaine*, éd. cit., « Brief advertisement », p. 346.

<sup>23</sup> « L'Astrologue et le Peintre ont credit de mentir. / Certes autant les Grecs, comme la gent Romaine, / Ont des vains Deltiens pris cette histoire vaine. / Car qui ne sait qu'ainsi que les dezerts lointains / Où roulent sous les pieds les sablons Africains, / Ont esté d'ordinaire en ce point remarquables, / A montrer de nouveau des monstres exécrables : / L'Egyptique climat aux erreurs adonné / En mensonges nouveaux a tousjours foizonné ? / Qui ne fait que souvent leur adresse subtile / Aussi bien a pipé l'ame la plus habile, / Que la vache à Nicon les taureaux l'acostants, / Et la grappe à Zeuxis les oyzeaux bequetants ? », Christophe de Gamon, *op. cit.*, V, p. 153. Voir aussi au même endroit la condamnation de la peinture, significativement associée au songe, l'un des moyens favoris de la mise en fiction à la Renaissance : « Mes curiositez pourtant n'ont veu personne / Ny leu personne encore à qui créance on donne, / Qui tesmoigne assure d'avoir repeu ses yeux / En l'unique beauté d'un Phenix gracieux : / Qui conte, veritable, avoir sur ce mensonge / Ataché son regard, si ce n'est que par songe, / Si ce n'est qu'en peinture, où noz yeux abusez, / Peuvent voir mains troupeaux de

Tu te trompes, Saluste, et suis trop librement  
 Des interpretes vieux l'aveugle enseignement. [...]  
 Le repli, la beauté, le vizage terrible,  
 Du rideau, de la Dame, et du cyclope horrible,  
 De Parrhas, de Zeuxis, de Timante estimé,  
 Sembloit vray, sembloit rire, et sembloit animé,  
 Ainsi cette raizon semble bien d'arrivée,  
 Propre pour renforcer cette erreur énervée :  
 Mais comme ces tableaux n'estoyent la verité,  
 Cette fresle raizon n'est rien que vanité<sup>24</sup>.

L'évolution de la notion de *mimesis*, liée à la transformation de la notion même de « vrai », appuyée sur la condamnation explicite du « vraisemblable » comme du recours à la fable néo-platonicienne, serait donc, si l'on suit Gamon, loin d'être accomplie dans l'œuvre bartasienne, qui mentirait donc d'abord sur sa propre nature de poésie « au vray ». Gamon ne reproche en effet pas seulement à Du Bartas d'avoir manqué au programme qu'il semblait s'être fixé ; il l'accuse aussi de se complaire dans la fable. Erreur scientifique, voulue ou non, et goût littéraire pour la fiction sont confondus et traités comme un même et unique péché de gueule :

Celuy qui dans l'enclos d'un verger spacieux  
 Dont l'utile verdeur paist la bouche et les yeux,  
 S'émancipe à plonger d'envie immodérée,  
 Sa dent en une poire aux Soleils colorée,  
 En s'ouvrant l'appetit, et voyant d'yeux errants  
 Ez rameaux surchargez, tant de fruits differents,  
 Ore il hoche un prunier, ore aux pommes s'adonne,  
 Et ne peut se souler des prezents de Pomone,  
 Ainsi fais tu, Saluste : Ayant comme poussé  
 D'une envie obstinée, au devoir renoncé,  
 Ton appetit s'aiguize, et voyant tant de fables  
 Dans mil, et mille escrits plus beaux que veritables,  
 Ta plume et ton humeur deferants à ta faim,  
 Ore estalent un conte, ore un autre plus vain,  
 Et veulent aux oyzeaux joindre un Griffon qui vole  
 Plus ez papiers menteurs, qu'ez Provinces d'Eole.  
 De ce monstre à bon droit la fable suit les pas,  
 Mais l'histoire plombée apres luy ne court pas,  
 L'histoire ne veut point faire au vray banqueroute  
 Pour suivre libertine, une incertaine route<sup>25</sup>.

Une telle opinion, même émise par un poète dont les positions peuvent paraître extrêmes, doit conduire à réexaminer le rôle de la fiction dans la poésie savante de Du Bartas. Celui-ci a, beaucoup

---

monstres desguisez, / Des hommes my-chevaux, des Empuses horribles, / Des Eoles jouflus, des Gourgonnes terribles, / Mais de si sombres nuits le clair ne peut sortir ».

<sup>24</sup> *Ibid.*, I, p. 6.

<sup>25</sup> *Ibid.*, V, p. 157-158.

moins nettement que Gamon, théorisé son rapport à la fable et, plus largement, à la fiction. Son *Brief advertisement au lecteur*, cependant, qui constitue une manière d'art poétique à *La Sepmaine*, pose comme nous l'avons dit pour principe esthétique fondamental de la poésie une diversité des formes et des genres qui est seule garante de la bonne restitution de la diversité de la nature. Deux principes y sont ainsi clairement affirmés : celui d'une *mimesis* qui passe par la variété non pas tant des objets décrits que des manières de les décrire, et celui de l'agrément que doit évidemment procurer la lecture de cette poésie par ailleurs assez substantielle, rapprochant ainsi clairement rhétorique et poésie. Or on peut considérer que ce « miel » et ce « sucre » des « lettres humaines » ne sont pas simplement les figures et ornements du style, l'insertion de récits fabulaires ou même l'épaisseur de la culture littéraire et artistique : ils se révèlent être en bonne part constitués par le recours à des dispositifs fictionnels variés qui, outre l'agrément qu'ils procurent, prennent clairement en charge la mise en ordre du savoir.

*La Sepmaine* d'abord, et son caractère encyclopédique tend à le faire oublier, est en soi une fiction : elle convoque un monde par nature impossible parce que disparu, celui de la *Genèse*. Les *realia* qui le constituent, plantes, animaux, cours d'eau ou astres errants, ne sont certes pas sans lien avec le réel contemporain du poète, mais sont projetés dans l'univers fantasmé de la perfection et de la transparence des origines, au même titre que la reconstruction fantastique du jardin d'Éden ou la vision anthropomorphique d'un Dieu jardinier tranquillement occupé à planter des buis et à tracer au cordeau bassins et allées. *La Sepmaine* est donc, de ce point de vue, une utopie autant qu'une uchronie, qui se propose de faire émerger un savoir transcendant au monde, que seule une certaine forme d'imagination, paradoxalement plus « vraie » que la saisie du réel, permet à l'homme déchu de pouvoir atteindre. Certaines « fables » n'ont ainsi pas d'autre rôle que d'être les instruments de la représentation : l'évocation du chaos, au « Premier Jour », peut être considérée comme un pur procédé littéraire visant à dilater l'instant insaisissable de la Création pour le rendre descriptible, donc compréhensible.

La construction de *La Sepmaine*, ensuite, en raison même de ce présupposé premier, repose sur le principe de la fictionnalisation d'une métaphore : celle du voyage exploratoire. Du Bartas fait de cette métaphore usée l'armature de son parcours dans le temps de la Création. Le savoir ainsi spatialisé et aussi par le même geste présenté comme vécu : au « Cinquième Jour », on voit le poète se pourvoir d'un bateau, plonger au fond des mers puis être rattrapé à l'instant de rentrer au port par le dauphin dont il avait oublié de parler ; au « Sixième Jour » le voilà qui pâlit et transit à la vue du Basilic :

Mon sang se fige tout, mon estomach à peine  
 Pressé de froids glaçons, pousse hors son haleine :  
 Mes os tremblent de peur, mon triste cœur fremit  
 Mon poil en haut se dresse, et ma face blesmit,  
 Et ja devant mes yeux, comme il me semble, nage  
 D'une cruelle mort l'espouvantable image<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> G. du Bartas, *op. cit.*, VI, v. 137-142.

Non content d'actualiser la perception du savoir par des procédés propres à l'hypotypose (narration à la première personne et au présent en même temps que mention explicite d'une illusion de vision), et qui donc renvoient clairement à un réel perçu de manière subjective, Du Bartas double sa propre expérience fictionnelle du savoir d'une projection dans le monde parallèle de son lecteur et de son univers intellectuel :

Hé ! Qui seroit celuy qui sans estre estonné,  
 Pourroit, comme je suis, se voir environné  
 Des plus fiers animaux, qui pour regner sur terre  
 Ont juré contre nous une immortelle guerre ?  
 Phœbus s'effreyeroit, Hercul perdroit le cœur,  
 Combien que le premier se chante le vainqueur  
 Du redouté Python, et que l'autre se vante  
 Du Lion Nemean, et du porc d'Erymanthe<sup>27</sup>.

On voit ici comment la fiction sert à la fois de dispositif encadrant le savoir, de moyen rhétorique pour en assurer la transmission et de principe d'appel à des enchaînements eux-mêmes fictionnels reposant sur la culture littéraire et mythologique que l'auteur partage avec son lectorat, chaque allusion recelant à son tour une « histoire », que le poète choisit, selon le cas, de dérouler ou de laisser à l'état de potentialité. Ces procédés fictionnels (à la fois par leur contenu et par cet « opérateur de fictionnalité » majeur qu'est ici le conditionnel) sont particulièrement apparents à l'intérieur de l'exposé zoologique. Bien souvent, l'épithète qualifiant l'animal permet de faire allusion à ses mœurs supposées et aux anecdotes qui les illustrent, que l'on peut trouver dans d'autres livres : « Adultere Sargon » (V, 185), « Ozene ingenieux » (V, 217), « lapin oublieux » (VI, 94) ou « frauduleux renard » (VI, 122)<sup>28</sup> constituent l'armature d'un savoir non dit mais latent. « Histoires », fragments d'histoire et allusions parfois cryptées valent à la fois comme paraboles et comme témoignages de la persistance d'une culture mythologique, historique ou littéraire, partie constitutive du savoir zoologique. La fiction est donc partout dans l'inventaire animalier de Du Bartas, comme dans le reste de son texte, sans considération de la nature même des savoirs. Ce sont ces différents niveaux de fiction qui assurent dans la plupart des cas la logique interne des listes (une histoire en appelant une autre) et qui donnent sa signification à l'ensemble : ainsi le Dauphin, l'Aigle et le Lion, considérés chacun comme les « rois » de leur règne respectif, chacun placé en dernière position de la liste de leur espèce, ont-ils chacun l'honneur d'un très long développement fictionnel (Arion et le Dauphin, l'Aigle et la jeune fille, le Lion et Androclès), ces fables se répondant l'une l'autre afin de construire une lecture moralisante mais aussi un ordre signifiant qui traverse, de manière horizontale, les structures verticales imposées par les inventaires en liste.

Ces dispositifs fictionnels, comme la présence des monstres, sont chez Du Bartas les indices paradoxaux de cette « vérité » dont se réclame déjà le texte : maillons importants d'une conception plus large de la nature, ils inscrivent dans les structures et la nature du savoir les possibilités que recèle ce dernier. L'affirmation de l'existence d'un certain nombre de monstres marins lui permet

<sup>27</sup> *Ibid.*, VI, v. 143-150.

<sup>28</sup> Respectivement *ibid.*, V, v. 185 et 217, VI, v. 94 et 122.

par exemple d'établir un strict parallèle entre l'univers marin et l'univers terrestre et humain, et de présenter les formes possibles des créatures marines comme une sorte de réceptacle des potentialités de la créativité humaine ; l'apparition du Phénix en tête de liste des oiseaux est le support d'un système de renvois à la lecture moralisante de l'œuvre, à un dispositif esthétique (car la description du phénix fait directement écho à celle du Paon, qui lui-même métaphorise la voûte céleste) et au principe de disposition des savoirs, enfin, qui veut que chaque liste soit encadrée par deux animaux majeurs<sup>29</sup>. La fiction est donc, à différents niveaux, un dispositif essentiel de la mise en œuvre des savoirs et de la construction de leur signification ; on peut émettre l'hypothèse que plantes ou animaux fabuleux remplacent ainsi les fables mythologiques dont Ronsard prônait l'usage (qui d'ailleurs ne disparaissent pas totalement). La rupture est donc moins grande qu'il n'y paraît entre la poétique bartasienne et celle de la Pléiade, comme l'a bien perçu Gamon, dans la mesure où si la fable païenne au sens strict est bien pour Du Bartas un mensonge, la fiction, la capacité du langage poétique à se développer de manière indépendante pour construire un univers qui n'est ni vrai, ni faux, est encore le moyen même de l'écriture du savoir.

L'on s'aperçoit ainsi que le problème, pour un poète de la génération de Gamon, n'est pas tant la fable proprement dite que le fait que, dans le cadre d'une poésie savante, elle ne se distingue pas du savoir lui-même et ne se voit pas, pouvant effectivement se confondre avec une erreur ou une croyance. C'est ainsi paradoxalement la puissance de la parole poétique qui pour Gamon conduit à mettre en cause le recours à la fable comme ressort de la poésie savante, car, selon lui, *La Sepmaine* de Du Bartas « oblige à croire avec le paganisme, un Chaos, un Phenix et telles autres choses »<sup>30</sup>. L'aboutissement du mouvement de réaction des années 1560 tel qu'on peut l'observer chez Gamon est donc une conception de la poésie savante comme parole purement monosémique et référentielle, où tout ce qui n'est pas absolument certain ou logique risque de dégénérer en machine à illusion. La certitude que toute fiction est mensonge et que le vraisemblable est l'ennemi du vrai peut ainsi conduire à modifier la nature des savoirs retenus. La comparaison des deux textes est à ce titre exemplaire, et nous en prendrons deux exemples.

Dans le « Troisième Jour » de *La Sepmaine*, d'abord, Du Bartas ne manque pas d'évoquer les plantes vénéneuses parmi les végétaux dont Dieu pare alors la terre. Suivant la logique qui le conduit à exposer la nature « vraie » des origines (et non celle, dévoyée, du monde contemporain), il entame l'éloge des poisons végétaux pour finir par en inverser la représentation traditionnelle : la longue liste de leurs effets nocifs se clôt par la description du combat sans merci que se livreraient ces poisons, si, par un hasard improbable, l'on en venait à avaler simultanément deux d'entre eux. Antidotes l'un de l'autre, ils s'entretueraient alors, révélant ainsi les ressorts plus cachés d'une nature et d'une providence imprévisibles :

Venin qui laisse en paix nos membres, s'il y treuve  
 Quelque qu'autre fort venin : car adonc il espreuve

---

<sup>29</sup> En effet, comme l'Aigle, traditionnellement premier dans les inventaires zoologiques, vient ici en clôture, selon un ordre propre à Du Bartas, il fallait lui trouver un pendant digne de ce nom : la première place des oiseaux est donc dévolue à un phénix dont on peut dérouler la légende et qui se trouve ainsi doté d'une fonction narrative, esthétique et symbolique mais certainement pas scientifique.

<sup>30</sup> C. de Gamon, « Epître au lecteur », *op. cit.*, n. p.

Sa force contre luy, et d'un secret duel  
 Fort à fort, seul à seul, cruel contre cruel,  
 Il combat si long temps, si long temps il estrive,  
 Qu'en fin meurt, l'un et l'autre, afin que l'homme vive<sup>31</sup>.

Or rien de ce passage surprenant ne subsiste chez Gamon, qui supprime de sa réplique à Du Bartas non seulement le passage incriminé mais également l'inventaire tout entier des plantes vénéneuses. On pourrait penser que c'est parce qu'il n'y trouve rien à redire, si l'on ne s'apercevait que, ayant suivi jusque là, plante par plante<sup>32</sup>, le plan de l'exposé bartasien, Gamon ne remplaçait l'évocation des poisons, logiquement attendue, par une condamnation de Pline<sup>33</sup>, qu'il oppose à Dioscoride :

Pline qui ne deffent à ses crayons legers  
 De figurer les traits des contes mensongers,  
 Dans son tableau tracé de couleurs differentes,  
 Grifonne aux simples yeux ces grotesques plaizantes.  
 Mais cet amy d'Antoine<sup>34</sup> et ceux qui l'imitant  
 Des Simples simplement les vertus vont traitant,  
 Ne trahissent menteurs, par ces fausses merveilles  
 Du curieux lecteur les credules aureilles.  
 Ne nous font tresbucher en tant d'autres erreurs  
 Où tu fais en brunchant, bruncher mille lecteurs<sup>35</sup>.

Or le discours sur les poisons ne disparaît en réalité pas totalement. Lui refusant toute valeur référentielle, et donc le droit de s'inscrire dans les développements scientifiques de son poème, Gamon le déplace en tête de son propre « Troisième Jour » pour ne lui concéder qu'une valeur métaphorique et métatextuelle. Les plantes évoquées par Du Bartas sont alors convoquées pour dénoncer le poison d'un langage qui ne serait, comme le texte de Pline, pas strictement conforme à la description d'un réel dont seule l'expérience peut fournir l'exacte mesure :

---

<sup>31</sup> G. du Bartas, *La Semaine*, éd. cit., III, v. 669-674.

<sup>32</sup> On retrouve en effet sous la plume de Gamon (*op. cit.*, p. 92-93), l'essentiel de l'ordre suivi par Du Bartas : chicorée, armoise, angélique, garance, pastel, etc., puis la réfutation de la lutte du venin du serpent et de celui de la Bétoine. Ensuite surgit la condamnation de Pline, qui prend place, chez Gamon, au moment où Du Bartas entre, lui, dans le détail des poisons végétaux.

<sup>33</sup> Pline qui lui-même loue la terre pour les poisons qu'elle offre à l'homme, dans le texte célèbre consacré à l'éloge de la terre-mère. Cette défense du suicide est bien évidemment irrecevable pour Gamon : « La terre prodigue les plantes médicinales et ne cesse d'enfanter pour l'homme. Même les poisons, on peut bien croire que c'est par pitié pour nous qu'elle les a créés, pour éviter que dans notre dégoût de la vie, la faim, le genre de mort le plus contraire aux bienfaits de la terre, ne nous consume par une lente usure, que les précipices ne dispersent les lambeaux de notre corps, que le supplice du lacet ne nous torture à contresens, en enfermant le souffle que nous cherchions à rendre, qu'une mort cherchée au sein des flots ne mette notre corps en pâture, en guise de sépulture, ou qu'il ne soit déchiré par le tourment du fer. Oui, dans sa pitié elle a produit ces substances si faciles à absorber, pour que nous puissions nous éteindre avec notre corps intact et tout notre sang, sans aucun effort, comme en éteignant notre soif. Après une telle mort, ni les oiseaux, ni les bêtes sauvages ne viennent toucher le cadavre et celui qui est mort pour lui-même est conservé pour la terre », Pline, *Histoire naturelle*, II, LXIII, éd. J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 68-69.

<sup>34</sup> C'est-à-dire Dioscoride, dont Gamon fait l'éloge plus haut dans le texte et qu'il donne comme modèle du discours vrai. On a longtemps pensé à tort (en raison probablement d'une confusion avec un homonyme) que Dioscoride avait été le médecin d'Antoine et Cléopâtre.

<sup>35</sup> C. de Gamon, *op. cit.*, III, p. 94.

Les escrits enchanteurs qui produisent au Monde  
 D'une féconde veine une vaine faconde,  
 Qui gauchers au devoir, architectes d'erreurs,  
 En sucraints leur venin, font humer aux lecteurs  
 Leur douce tromperie, et dont l'expérience  
 Veut que nous leur fermions l'huis de nostre croyance,  
 Sont à ceux tous pareils qui dans le clair cristal,  
 Et le nacre emperlé, servent le reagal,  
 Qui font dans l'or meurtrier, que trahi, l'on dévore,  
 Le mortel Aconit, l'Absynthe et l'Hellébore,  
 Pour moy, j'aime bien mieux beaucoup moins me peiner,  
 Et dans des plats de terre, un bon mets vous donner  
 Que vous servir dans l'or, seduizant vostre veüe,  
 Pour lamproye un serpent, pour persil la cigue<sup>36</sup>.

Le refus de l'in vraisemblable vraisemblable bartasien (illustration des possibilités de nature autant que de la toute puissance divine), qui sur la question des poisons est par ailleurs précisément documenté, vaut donc à ce pan pourtant manifestement bien réel de la science botanique de disparaître du texte de Gamon. De manière exemplaire, l'écart entre la mise en forme opérée par le discours poétique et la nature réelle de son objet chez Du Bartas est tel qu'il provoque l'anéantissement de ce même objet dans le texte de son contradicteur. Ayant, selon Gamon, transformé l'histoire des poisons en fable, le texte bartasien n'est plus propre à dire le réel ; chez le contradicteur, le poison n'est donc plus que métaphore, comme si l'existence d'une lecture allégorique empêchait par avance celle d'une lecture littérale.

Si l'on examine maintenant les « Jours » consacrés aux animaux, « Jours » durant lesquels le discours métatextuel condamnant la fable est le plus nourri, on s'aperçoit que, parmi les innombrables affirmations de Du Bartas que Gamon pouvait contester, il ne s'en prend qu'aux figures les plus archétypales du bestiaire fantastique, c'est-à-dire précisément à celles qui présentent le plus nettement chez Du Bartas un rôle structurant, esthétique et herméneutique essentiel (le phénix, le griffon et le basilic). Nombre d'erreurs réelles ne sont en revanche pas relevées par Gamon, qui devait pourtant en avoir connaissance grâce aux travaux des naturalistes. De manière beaucoup plus discrète, ensuite, il utilise mais modifie nettement le recours aux épithètes qualifiant les animaux, qui deviennent, chez lui, monosémiques et strictement descriptives, coupant toute possibilité d'ouverture du poème vers un jeu narratif et mémoriel : nul « Ozène ingénieux », nul « Castor coupant ses génitoires faux » mais un « glouton Cormoran », un « trompetant Favane » et une « pescheuze alouette »<sup>37</sup>. Il redistribue enfin les rôles respectifs de la fiction et de la narration : s'il ne bannit pas de sa propre *Semaine* les insertions narratives, récréatives autant qu'informatives, il les prive de tout caractère fictionnel supposé. C'est ainsi que deux longs passages, sans aucun équivalent chez Du Bartas, sont intégrés à ses cinquième et sixième « Jours » : l'évocation de la Baleine est l'occasion du récit circonstancié d'une scène de chasse, rappelant que ce monstre qui a

<sup>36</sup> *Ibid.*, III, p. 57-58.

<sup>37</sup> *Ibid.*, V, p. 162.

pu avaler Jonas n'est en réalité rien d'autre qu'un animal marin qui lui aussi se pêche<sup>38</sup> ; le cheval est proclamé second roi de la création à la place de l'éléphant, ce qui permet au poète de faire disparaître le combat de ce dernier avec le Rhinocéros et d'y substituer la description d'un cheval malade et le récit de sa guérison par un palefrenier attentionné. La disparition de tout ce qui pourrait être pris pour une fable (mais qui n'en reste pas moins une illusion de réel chez Gamon) est donc manifeste et s'accompagne d'une réorganisation des hiérarchies du règne animal (et donc de son mode d'exposition) qui privilégie l'univers domestique comme critère de collation d'une valeur<sup>39</sup>. Non sans un certain humour, Gamon se moque d'ailleurs des procédés fictionnels les plus visibles de Du Bartas :

Mais serrons nos filez, qu'espions trop ez eaux,  
 Nous ne laissons dans l'air eschaper les oyzeaux :  
 Que nostre nef ne soit des vents contre-poussée,  
 Face eau, se desbarrant, sur l'onde courroussée,  
 S'ensable en quelque Syrte, ou qu'eschoüez sur l'eau  
 Par le funeste heurt d'un roc brize-vaisseau,  
 Des Dauphins amoureux portez sur le rivage,  
 Voire d'autant plustost qu'Arion rechanté,  
 Que le Mensonge vain cede à la Verité<sup>40</sup>.

Dans le même mouvement, tout recours à la fiction n'est donc pas empêché, mais celle-ci est clairement définie de manière à éviter tout risque de confusion avec ce que Gamon affirme être le réel. Il y a distinction absolue du plan savant et du plan fictionnel. La fiction doit se donner ouvertement soit pour une pure fantaisie, qui n'est plus qu'un ornement poétique privé de tout autre rôle fonctionnel, soit pour une parabole et Gamon donne des exemples du premier comme du second cas. Les fragments concernés ont clairement valeur de leçon, constituant les bases d'un nouvel art poétique :

On peut feindre, et l'on feind, qu'ez grands plaines des eaux  
 Quand les mols ailerons des mignards Zephyreaux  
 Vont refrizans l'azur par leurs contraintes douces,  
 Et le petit flot flotte à petites secousses,  
 Neptun tout entourné de Tritons trompetants,  
 Et Tethys au milieu des croupeaux foletants,  
 Des Nymphes de Neré, pour labourer les ondes,  
 Sortent des creux vitrez de leur grottes profondes,  
 Et font mille tournois en domtans refrenez,  
 Des chevaux par derriere en poisson terminez.  
 L'esprit en le lizant, de l'ennuy se rachette,  
 Le papier le reçoit, mais la foy le rejette<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, V, p. 145.

<sup>39</sup> Autre exemple : Gamon énumère toutes les races de faucon, avec les types de chasse qu'elles permettent, *ibid.*, V, p. 157.

<sup>40</sup> *Ibid.*, V, p. 150.

<sup>41</sup> *Ibid.*, V, p. 138.

Ils rappellent le rôle strictement allégorique de la fable :

Le vray Cygne qui chante en despartant joyeux,  
Des Méandrins destours de ce monde ennuyeux,  
C'est le tremblant vieillard qui d'une âme constante  
Sous un poil blanchissant sa mort voisine chante<sup>42</sup>.

La fable n'est donc en réalité pas interdite, mais en tant que fiction, elle est soit privée de sens, soit ramenée à une valeur monosémique codifiée, sans interférence référentielle possible avec le réel. Elle doit se voir et se donner ouvertement comme coupée du réel : la fable n'est donc pas tant devenue étrangère à la poésie qu'incompatible avec la conception transparente du langage poétique scientifique.

La définition que construit Gamon de la fiction, mensonge délibérément élaboré pour le plaisir du scripteur et du lecteur mais qui ainsi défie et dénie les lois de la nature et celles de Dieu, la prive donc de toute possibilité de rendre compte d'un savoir qui lui-même est désespérément réduit à n'être plus que ce qu'il est parfaitement raisonnable de croire. Ni la nature du savoir transmis par Du Bartas, ni l'organisation subtile de son texte ne sont au fond compréhensibles par Gamon. L'absence de dispositifs fictionnels se fait d'ailleurs cruellement sentir dans un poème qui n'est plus que l'inventaire fastidieux des choses existantes, quand celui de Du Bartas était la recreation cohérente et splendide d'un monde signifiant. Un tel mouvement, qui s'inscrit parfaitement dans l'évolution générale du rôle d'une poésie destinée à dire ce que l'on pense être le « vrai », selon le principe classique qui veut que seul le vrai soit beau, montre à quel point les théories renaissantes de la poésie scientifique sont intimement liées à des conceptions bien précises de la nature. Tant que Nature est une force qui rend tout possible, le savant comme le poète doivent être prêts à tout accepter ; la notion de « vrai » n'est pas, chez Du Bartas, incompatible avec le « vraisemblable » dans la mesure où ce dernier est ontologiquement différent de ce qu'il sera à l'âge classique : le monstre doit être pris en compte comme potentialité susceptible de s'incarner ; les franges de l'œkoumène sont un lieu d'expansion d'un savoir où tous les possibles sont ouverts et où plantes et animaux marquent des formes élaborées du savoir lui-même, comme la noix de coco qui est à elle seule un résumé de la Création tant ses vertus sont puissantes. Le poète et ses « feintises », en donnant vie aux monstres, risquent toujours d'usurper le rôle du Créateur, mais ne font rien d'autre que de donner corps aux infinies potentialités de sa puissance. Chez Gamon, c'est finalement une redéfinition de l'idée de nature qui induit un durcissement de la définition du savoir, au nom de la raison qui prive le monde décrit de toute marge et de toute ambiguïté possibles. L'idée d'une nature logique avec elle-même exige une transparence absolue, qui s'accompagne de l'assignation à la poésie d'une valeur strictement descriptive et non plus évocatrice. Le poète ne doit plus être, dans cette optique, que le fidèle consignateur de la nature non pas tant observable que raisonnable. L'obsession d'une nature qui ne fasse rien contre ses propres lois conduit en effet Gamon à nier l'existence d'animaux bien réels, comme le léopard, impossible parce qu'il serait le fruit adultère de

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, V, p. 160.

la panthère et du lion. L'on ne peut donc dire si c'est le refus d'un certain savoir qui entraîne le refus d'une certaine poésie, ou l'inverse : mais les monstres sont définitivement renvoyés du côté de la fiction, et la fiction, quand il s'agit de la science, du côté de la monstruosité.

« Simon Goulart et la science de *La Sepmaine* », dans D. Bjai (dir.), *La Sepmaine de Du Bartas, ses lecteurs et la science du temps*, Genève, Droz, 2015, p. 203-223.

## 15. Simon Goulart et la science de *La Sepmaine*.

Si la question des rapports de Du Bartas à la science se pose d'abord en amont, en termes de lectures préalables, de connaissances, d'écriture et de réécritures, on peut également se la poser en aval, en termes de réception. Les lecteurs de *La Sepmaine*, en effet, ont semble-t-il beaucoup loué l'ouvrage pour ses qualités scientifiques autant que poétiques, ou plus exactement pour l'alliance réussie des unes et des autres<sup>1</sup>. Du Bartas, qui « d'un deluge nouveau de science profonde, / Submerge et puis reffect le monde en un instant »<sup>2</sup>, est ainsi tour à tour comparé, dans l'un des écrits encomiastiques qui ornent ses *Œuvres* chez Jacques Chouet ou Claude Rigaud, à un astrolabe, un globe et un miroir<sup>3</sup>, soit un véritable instrument d'acquisition, de représentation et de mise en pratique du savoir. Il est par ailleurs frappant de constater que d'authentiques hommes de science, comme Ambroise Paré, dans plusieurs livres de ses *Œuvres*, ou le médecin Nicolas Abraham de la Framboisière, également en plusieurs endroits de ses *Œuvres*, ne craignent pas de citer Du Bartas, parfois très abondamment. L'important vulgarisateur de la philosophie aristotélicienne que fut Scipion Dupleix fait de même, et on trouve également les vers du poète allégués dans un manuel d'éducation scientifique pour enfants de la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Les louanges adressées au

<sup>1</sup> Voir V. Giacomotto-Charra, « Qu'est-ce qu'un livre scientifique ? À propos de la poésie encyclopédique de Du Bartas au XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers d'Épistémè* n° 2, 2008, p. 59-79.

<sup>2</sup> *Œuvres complètes*, Paris, Claude Rigaud, 1611, f. 2v<sup>o</sup>.

<sup>3</sup> « Saluste est mon Histoire, où je lis l'origine / Le progrez et la fin de ce grand Univers / Saluste est l'Astrolabe, où je note divers / Degrez et mouvemens de la ronde Machine. / Saluste est mon grand globe, où tout ce qu'il designe. / Est peint au naturel du pinceau de ses vers. / Saluste est mon Miroir, où reluit au travers / Le grand et petit monde, et sa beauté divine. / Saluste est mon fanal, il me guide en sept jours / Au ciel, en l'air, en terre, en mer tousjours tousjours / Me faisant voir tresors, tresors tout à la ronde. / En donnant tout ce tout à mon œil pour object : / M'adresse à un plus grand et plus digne sujet : / Qu'invisible il fait veoir dans et hors tout le Monde ». On doit ces vers au pasteur Jacques Pineton, seigneur de Chambrun, qui offre ce sonnet à Du Bartas dès l'édition Chouet de 1581 (voir *La Sepmaine ou Creation du monde*, tome I, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 81). Sauf indication contraire, toutes les citations des vers de Du Bartas et toutes les citations de l'*Indice* de Simon Goulart sont extraites de cette édition : nous donnerons donc uniquement la page entre parenthèses.

<sup>4</sup> Nous avons commencé à étudier cet aspect peu connu de la réception bartasienne dans « Le poète aimé des savants », à paraître dans *Littératures classiques*, « Sciences et littératures à l'époque moderne », J. Lamy et Ph. Chométy (dir.). Sur l'usage très régulier que fait Scipion Dupleix des citations de Du Bartas, voir Jean Balsamo, « Dire le monde "selon l'expérience et la raison". La *Physique* de Scipion Dupleix », dans *Macrocosmo / Microcosmo. Scrivere e pensare il mondo nel Cinquecento tra Italia e Francia*, Vérone, Schena Editore, 2004, p. 279-288, et V. Giacomotto-Charra, « Scipion Dupleix, passeur de textes savants et poétiques », in *Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 171-183. Enfin, le manuel dont il est question est un petit ouvrage de philosophie naturelle et d'astronomie, qui n'a jamais été réimprimé depuis sa publication et, à notre connaissance, jamais étudié, que l'on doit à Simon Girault : *Le globe du monde, contenant un bref traité du Ciel et de la Terre*, Langres, Jean des Preys, 1592 : « le sieur Du Bartas est admirable en ce qu'il décrit mieux ceste matiere en carmes, qu'on ne pourroit presque faire en oraison solüe ; parlant des vents en sa premiere *Sepmaine*, il dict [...] », f. 61 r<sup>o</sup>. Voir également ce qui concerne les pluies de grenouilles, *ibid.*, f. 60 r<sup>o</sup>.

« docte Bartas », comme le statut des citations extraites de son poème dans plusieurs œuvres scientifiques, nous semblent cependant appeler une question : ces dernières ont-elles purement fonction d'ornement ou sont-elles considérées par les savants qui les utilisent comme participant réellement de la transmission du savoir ? Qu'apprend-on vraiment en lisant Du Bartas ? Et apprend-on véritablement quelque chose ? Qu'est-ce que le lecteur peut-il donc retirer de ce « deluge » de savoir une fois celui-ci passé au crible déformant et allusif de l'écriture poétique ?

Or Ambroise Paré livre un indice intéressant sur la manière dont on lisait la science de et dans *La Sepmaine*. Dans le livre qu'il consacre aux monstres, en effet, Paré, évoquant les phénomènes prodigieux qui se produisent dans les cieux, écrit ceci :

Hola, ma plume, arreste-toy, car je ne veux, ni ne puis entrer plus avant au cabinet sacré de la divine Majesté de Dieu : qui en voudra sçavoir davantage, lise Ptolemée, Pline, Aristote, Milichius, Cardan et autres Astronomes, et principalement le Seigneur du Bartas, et son interprete, qui en ont doctement et divinement escrit au 4. jour de *La Sepmaine*, où l'on trouvera pour se contenter : et confesse en avoir tiré les choses ci-dessus mentionnées, pour instruire le jeune Chirurgien à la contemplation des choses celestes<sup>5</sup>.

Ce qui nous intéresse ici est la mention « Du Bartas et son interprete » et l'accord au pluriel du verbe qui suit : de toute évidence, quand il s'agit de se référer à la science véhiculée par *La Sepmaine*, Paré ne sépare pas le texte poétique de son « commentaire » par Simon Goulart<sup>6</sup>. Cette façon qu'a Paré de confondre en un seul auteur le poète et son exégète est la trace d'une façon de lire *La Sepmaine* probablement très répandue, car facilitée et encouragée par l'existence d'éditions réunissant le poème et les annotations de son « interprete ».

Dès l'édition de *La Sepmaine* de 1581 (chez Chouet et Durant), en effet, l'*Indice* de Goulart (qui consistait à l'origine en une liste d'articles lemmatiques classés par ordre alphabétique) fut publié à la suite du texte de Du Bartas. Puis, très vite, à partir des éditions de 1582, cet indice fut fragmenté et réparti par les éditeurs au fil du texte poétique, à la manière de notes marginales, et ce, contre l'avis même de Goulart<sup>7</sup>. Enfin à partir des éditions genevoises de 1588, et plus tard dans diverses grandes et belles éditions des *Œuvres* du poète, comme celles données par Claude Rigaud, les articles de Goulart sont insérés dans le texte, et ainsi transformés de fait en une forme de gloses suivies, destinées à être lues dans la continuité d'un texte poétique qu'elles prolongent sans rupture, sur le modèle des commentaires philosophiques ou scientifiques que l'on trouve à la même époque dans les éditions d'Aristote, par exemple. Cette mise en page particulière encourage évidemment, dans la mémoire du lecteur, une forme d'indistinction intellectuelle entre le savoir provenant de *La Sepmaine*, et celui provenant de l'*Indice*, reformulation plus limpide et enrichie du premier. Or les commentaires de Simon Goulart portent en grande partie sur la matière scientifique et viennent en renfort de la science du poète, éclairant également les choix de celui-ci. Ils ont, de ce fait, modelé et

<sup>5</sup> La première version des *Œuvres complètes* d'Ambroise Paré date de 1575. Nous avons utilisé l'une des rééditions du tout dernier état du texte chez Rigaud : *Les Œuvres d'Ambroise Paré [...] onzième édition revue et corrigée en plusieurs endroits et augmentée [...]*, Lyon, Pierre Rigaud, 1652, livre XXV, « Des monstres », p. 700.

<sup>6</sup> Pour une rapide biographie intellectuelle de Simon Goulart, voir J.-F. Gilmont, « Un commentateur de Du Bartas : Simon Goulart l'épigone », in *Du Bartas 1590-1990*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1992, p. 243-262.

<sup>7</sup> Pour l'histoire de l'*Indice* de Simon Goulart devenu un « commentaire » inséré dans le texte, voir l'introduction de l'édition de cet *Indice* dirigée par Y. Bellenger (éd. cit.).

modifié le rapport que construisaient les lecteurs de l'époque avec la science du poème, ainsi que la perception qu'ils en avaient. Nous voudrions nous interroger ici sur la manière dont Simon Goulart évalue la pertinence scientifique de *La Sepmaine*, en examinant en particulier les passages qui renvoient à des questions scientifiques récentes, importantes ou difficiles pour les contemporains. Quels sont les points sur lesquels l'exégète passe vite, ceux sur lesquels il pense qu'il faut s'arrêter plus longtemps ? Comment complète-t-il la matière du poème et pourquoi ? À quelles lectures renvoie-il ? Une telle approche pourrait contribuer à éclairer, même si ce ne peut-être que très partiellement, quelque chose de difficile à saisir : ce que l'on pourrait appeler la science moyenne de l'époque, celle des lecteurs de Du Bartas et probablement celle de Du Bartas lui-même.

Le commentaire de Simon Goulart, il faut le rappeler pour commencer, existe précisément parce qu'on ne s'instruit pas réellement en lisant *La Sepmaine*. Comme c'est le cas dans beaucoup de poèmes philosophiques, et même si Du Bartas se livre parfois à de longs développements sur tel ou tel sujet, la manière dont les connaissances scientifiques sont traitées n'a évidemment que peu à voir avec un exposé pédagogique et méthodique, et demeure obscure pour un lecteur qui ne saurait pas précisément de quoi il est question. Il s'agit d'un poème pour lecteurs avertis, qui auront le plaisir d'y retrouver, parfois même de devoir y deviner, des références à un savoir qu'ils maîtrisent déjà. Ils pourront ainsi apprécier le mode très particulier de jeu avec la connaissance que constitue le texte poétique. Goulart le dit clairement, et à raison :

Et là-dessus, desirant rendre plus aisée la lecture de ceste Sepmaine à ceux qui n'ont pas encor atteint la cognoissance des difficultez qui s'y rencontrent en divers endroits, tant en mots qu'es matieres tirées de toutes sciences, et deduictes doctement, j'ay dressé en ceste edition [...] un argument general, des sommaires au commencement de chasque livre, des annotations en marge, et sur tout un fort ample indice à la fin, où j'esclairci par ordre Alphabétique les choses qui pourroyent retarder les moins exercez, auxquels principalement j'ay regardé en cela<sup>8</sup>.

Simon Goulart, cependant, ne tient pas tout à fait ses promesses : il ne glose pas toutes les parties du texte qui appellent un complément d'information, ni ne traite d'identique façon les diverses disciplines que met en œuvre le poème. La consultation des articles portant sur la matière scientifique permet en effet de faire d'emblée deux constats : le premier, d'ordre général, est que les entrées de l'*Indice* consacrées aux questions scientifiques sont de loin les plus longues et les plus nourries (au regard, par exemple, de celles portant sur les questions théologiques, qui ne sont pourtant pas moins complexes) ; le second, que Goulart a nettement hiérarchisé cette matière scientifique, en accordant une attention beaucoup plus grande à certaines disciplines.

Si l'on prend pour critère la longueur des articles tels qu'ils sont reconstitués par l'édition moderne<sup>9</sup>, et que l'on fait la liste de ceux qui sont le plus développés, ou qui dépassent tout du

<sup>8</sup> *L'indice de Simon Goulart*, éd. cit., « Introduction », p. 11.

<sup>9</sup> L'édition moderne rassemble, selon le vœu initial de Goulart, les entrées par ordre alphabétique et donc recompose ce qui aurait dû être l'état final de l'*Indice*, dont les différentes informations ont été dispersées dans le texte par les éditeurs. Faut de pouvoir donner la somme des différentes annotations traitant d'un même thème en nombre de signes, nous avons choisi de donner les volumes en nombre de lignes ou de pages dans l'édition moderne de l'*Indice*, car cette méthode permet de se faire une idée assez fiable des proportions entre les différents volumes d'informations donnés sur chaque sujet, volume total

moins la taille d'une simple notule explicative (et ce, que ce soit dans l'absolu ou proportionnellement à la matière à exposer), l'astronomie apparaît immédiatement comme la discipline reine de l'*Indice* : une petite dizaine de pages dans l'édition moderne pour l'article « Ciel et Cieux », trois pour « Eclipses », huit pour « Estoilles », seize pour « Planetes » et treize pour « Zodiaque », auxquels il faut ajouter des articles brefs mais scientifiquement complémentaires comme « Degrez », « Ecliptique », « Equinoxe », « Horizon » ou « Pole ». À titre de comparaison, on peut se référer aux articles « Diable » (qui n'apparaît que dans la version augmentée de l'*Indice*) ou « Enfer », qui, de manière surprenante, n'occupent qu'une page chacun, tandis que l'entrée « Fortune » ne compte que trois pages. Pour prendre maintenant une comparaison dans le domaine de la science, et dans une discipline où le savoir à exposer est plutôt plus abondant et plus varié qu'en astronomie, l'article « Plantes » ne compte que quatre pages, ce qui est très peu, même s'il est complété par de très nombreuses entrées par espèce (mais qui souvent ne comptent pas plus de quelques lignes). Il en va de même pour la zoologie : si l'article « Poissons » s'étend sur cinq pages, les entrées propres à chaque espèce sont le plus souvent plus que sommaires.

Après l'astronomie vient tout ce qui, selon les classifications de l'époque, relève de la philosophie naturelle. Les branches de cette dernière ne sont cependant pas traitées de façon équivalente. De manière surprenante, ce qui regarde l'âme et ses facultés est assez peu développé : malgré la présence d'entrées pour « Ame », « Entendement » et « Mémoire » (respectivement trois pages, une demi-page et une page et demie), il n'y pas d'entrées pour des mots comme « raison », « sens » ou « sentiment », ni pour « vue » ou « ouïe », alors qu'on trouve des entrées « Œil » ou

---

difficile à percevoir à la lecture des éditions d'époque en raison de la fragmentation des notices. Une page pleine comporte trente-sept lignes et chaque ligne autour de soixante signes en romain. Il nous faut cependant signaler des difficultés méthodologiques importantes, inhérentes à la fois aux choix qu'ont été obligés de faire les éditeurs modernes, comme à la tension initiale entre le projet de Goulart, les pratiques de ses éditeurs et le fait qu'il a complété ses annotations au fil du temps. Les problèmes qui font que la vision quantitative que nous essayons de donner ici de la matière scientifique de Goulart est nécessairement un peu faussée sont nombreux. L'édition moderne donne par exemple l'impression qu'il existe un article consacré à Dieu qui serait long de cinq pages environ. Or cet article est la réunion des différentes remarques faites par Goulart sur les premiers vers du poème (qu'il commente vers à vers, à la manière d'une lecture suivie) avec le commentaire qu'il avait d'emblée construit en le rattachant explicitement au lemme « Dieu ». Goulart n'a donc pas signalé ces remarques sur les premiers vers comme relevant explicitement de l'article « Dieu », qui s'insère lors d'une apparition du mot qui vient plus loin dans le texte, alors même que ce n'est pas la première occurrence. Et, si certaines informations données dans ces passages complètent effectivement celles qu'il donne sur Dieu, ce n'est pas le cas de toutes, Goulart commentant ici les vers proprement dits, plutôt que les notions (ce qui est très rare dans son *Indice* et peut-être lié au fait qu'il s'agit de l'ouverture du poème). On peut donc se demander dans quelle mesure le regroupement effectué correspond bien à son intention et il nous semble que l'on ne peut pas traiter cet article exactement de la même façon que l'article « Elemens », par exemple, qui obéit au même principe, à la différence qu'il est constitué par la réunion des trois entrées que Goulart avait toutes trois rattachées au lemme « Elemens » ou « Element ». L'article « Air », de même, est la réunion des différentes entrées marquées « Air » dans le commentaire et attachées à ce lemme dans le texte. En revanche il est vrai que, dans l'édition Chouet comme dans l'édition Rigaud, un article consacré à la pluie est rattaché au mot qui ouvre le vers, et non au lemme concerné. Il est ainsi marqué dans le commentaire par la conjonction qui ouvre le vers, « mais ». Autre exemple de problème méthodologique, les premières éditions de l'*Indice* comportent une entrée « Régions de l'air », qu'a donc reprise l'édition moderne. Mais cette même entrée figure dans les éditions Chouet comme Rigaud plus tardives sous le simple titre « Air », car le lemme auquel l'entrée est rattachée est bien « Air » et non « région de l'air », le terme « region » n'apparaissant que plus loin. Est-ce une correction de Goulart lui-même ou de ses éditeurs ? Elle est en tout cas conforme à la philosophie naturelle de l'époque, pour laquelle la détermination des régions de l'air est l'une des questions essentielles de l'analyse de cet élément. Fallait-il la conserver, comme il est logique puisqu'elle figure dans l'*Indice* de 1581 qui constitue la référence de l'édition, ou suivre les éditions plus tardives, et dans ce cas la verser dans l'article « Air », qui aurait alors compté une page de plus dans l'édition moderne ? Exemple de questions scientifiquement insolubles... L'important et remarquable travail qu'ont accompli les éditeurs modernes permet donc au lecteur d'aujourd'hui de saisir une bonne image d'ensemble du savoir de Goulart, mais une image dont il faut être conscient qu'elle ne peut pas correspondre exactement à ce qu'il aurait fait s'il avait pu lui-même continuer d'ordonner sa matière par ordre alphabétique.

« Oreille ». Tout ce qui relève de la physique est en revanche abondamment commenté : l'entrée « Elemens » compte deux pages et demie et est complétée par des entrées spécifiques pour « Air » (une page), à laquelle il faut ajouter une grosse page dédiée aux « Regions de l'air », « Eau » (une page), qui se poursuit en « Fontaines » (huit pages) et « Mer » (neuf pages), « Feu » (une page) et enfin « Terre » (neuf pages). À cela s'ajoutent d'une part les articles « Lumiere » et « Matiere », et de l'autre tout ce qui concerne les météores<sup>10</sup>. Dans ce dernier cas, les articles sont souvent de l'ordre d'une page de texte, mais ils sont nombreux : outre les entrées décrivant les phénomènes fondamentaux de la météorologie aristotélicienne (« Antipéristase », « Exhalaisons », « Vapeurs »), chaque météore est décrit séparément (« Arc », « Bruine », « Cercles de feu », « Chevre de feu », « Chevron », « Clocher de feu », « Cometes », « Dragon en l'air », « Flambeau en l'air », « Fumées », « Glace », « Grenouilles » – il s'agit ici de traiter les pluies de grenouilles –, « Gresle », « Javelot », « Neige », « Pluye », « Rosée », « Tonnerre », ainsi qu'un article particulièrement long consacré aux vents).

Après la philosophie naturelle vient la médecine, qui recouvre partiellement la première, à travers des questions comme celle des eaux naturelles thérapeutiques (voir le long article consacré aux « Bains »). Dans le cas de la médecine, les articles ne sont pas nécessairement très longs (quoique « Chile », « Cœur », « Corps humains », « Foye » ou « Teste » fassent déjà partie des articles très substantiels de l'*Indice*), mais ils sont scientifiquement très précis, et s'inscrivent pour la plus grande partie d'entre eux dans le domaine de l'anatomophysiologie : outre ceux que nous venons de citer, on peut relever « Arteres », « Cerveille », « Dents », « Estomach », « Genoux », « Langue », « Nerfs », « Nez », « Oreilles », « Os », « Poulmon », « Sang », « Yeux ». « Fievre » est une exception, l'absence de la pathologie s'expliquant par le fait que Du Bartas n'en parle que dans sa *Seconde Semaine*.

On peut ajouter à ces premières remarques quelques observations qui confirment l'intérêt marqué de Simon Goulart pour le triptyque cohérent formé par l'astronomie, la philosophie naturelle et la médecine, soit le corps du monde et le corps de l'homme. Il manifeste par exemple un grand souci pédagogique dans ces trois disciplines, en prenant soin de multiplier les renvois : ainsi le lecteur est-il guidé vers l'article « Mer » par les entrées « Flux et reflux », mais aussi par une entrée pour « Enfle », renvoyant elle-même à « Flux et reflux ». On note aussi de brefs articles pour chaque vent, identifié sous son nom, en sus de l'abondant article général « Vent ». Enfin, lorsqu'après la première publication de l'*Indice* Simon Goulart s'est attaché à le compléter, il a comblé quelques lacunes manifestes, ajoutant par exemple les articles « Diable » et « Fortune », mais il a surtout continué à amplifier la partie scientifique de son « commentaire », en allongeant nettement certains articles, ou en démultipliant les entrées pour une même notion. Si l'on se base sur la forme alphabétique reconstituée par l'édition moderne, sont ainsi significativement augmentés les articles « Bains », « Chile » (qui passe de moins d'une dizaine de lignes à presque trois pages), « Ciel et cieux » (augmenté d'environ cinq pages), « Elemens », et dans une moindre mesure « Glace » ou « Gresle ». Les articles volumineux ajoutés sont quant à eux « Bain de Gascogne », « Bouche », un long développement sur la pluie de lait dans l'article « Carinthie », qui ne faisait

---

<sup>10</sup> En revanche, l'entrée « Meteores » proprement dite n'a rien de scientifique, mais expose l'interprétation chrétienne des météores et considère le phénomène sous l'angle de la théologie chrétienne et non de la physique. C'est d'ailleurs un ajout de la version remaniée de l'*Indice*.

initialement que six ou sept lignes, « Celeste essence », « Eau » et « Eaux », « Feu », « Fontaines ». En revanche, si Goulart ajoute de nombreuses entrées concernant des plantes ou des animaux, ce sont dans la très grande majorité des cas de très brèves notices, sauf pour des plantes ou animaux particulièrement remarquables ou récemment découverts.

On peut essayer d'affiner encore ces observations par quelques remarques touchant les rapports entre mode de rédaction et savoirs disciplinaires. La plupart des articles de l'*Indice*, conformément au principe de l'annotation lemmatique, donnent des renseignements ponctuels et limités. C'est le cas pour de très nombreuses entrées, depuis les plantes ou les animaux jusqu'à certains instruments scientifiques, en passant par la définition de termes anatomiques ou astronomiques<sup>11</sup>. Ces notules comportent une définition, plus ou moins précise, et/ou l'explicitation des allusions bartasiennes, parfois une description de la plante, de l'animal, du météore... concerné, ainsi que, dans la plupart des cas, de nombreuses références bibliographiques. Conformément au projet initial de Goulart, l'*Indice* n'a ici pas d'autre but que de faciliter la lecture.

Dans d'autres cas, en revanche, Goulart recueille une matière beaucoup plus abondante et l'organise de façon cohérente, indiquant par exemple les liens qui peuvent unir certaines entrées séparées par l'ordre alphabétique, ou, dans certains cas plus rares, rédigeant son article à la manière d'un traité. Pour illustrer le premier cas, on peut citer l'exemple de l'article « Air », qui, dans la rédaction initiale de l'*Indice* (par ordre alphabétique), précède l'entrée « Elemens », ainsi que les trois entrées « Eau », « Feu », « Terre ». C'est ce qui explique que Goulart précise en tête de sa notice : « Air. En parlant ci apres des elemens en general, nous traiterons de leur assiette et des autres poincts qui en dependent. Quant à l'air, le Poete... » (p. 30). Cette remarque devient en revanche complètement incompréhensible dans les éditions suivantes, lorsque l'*Indice* est redistribué au fil du texte et où donc « Air » est précédé de « Elemens » et de « Feu », mais elle est la trace d'une organisation sous-jacente qui structure les exposés scientifiques disséminés dans l'*Indice*. Dans d'autres cas, Goulart va d'une certaine façon au bout de sa logique, en réunissant tout, ou la majeure partie de la matière scientifique à traiter, sous une même entrée, et en l'organisant en un véritable traité, divisé en sections auxquelles il a donné des titres. C'est le cas pour les grands articles astronomiques (« Ciel », « Estaille », « Planètes ») et quelques articles relevant de la philosophie naturelle (« Terre », « Mer » et « Vents »). Il aurait été logique que le commentateur appliquât une telle organisation à tous les articles de synthèse : or il est frappant de constater que non seulement « Plantes » ou « Poissons » n'obéissent pas à cette règle mais qu'il n'existe aucun article « Animaux », « Oiseaux » ou encore, dans le domaine botanique « Poisons » (Du Bartas consacrant un long développement aux poisons végétaux), tous sujets que Goulart aurait pourtant pu abondamment développer sous forme de mini-traités à partir de la matière fournie par *La Sepmaine*.

---

<sup>11</sup> Citons quelques exemples caractéristiques empruntés à différentes catégories : « ZENIT. C'est un mot Arabe, par lequel est entendu le point du ciel qui au dessus de nous respond droit à plomb sur nostre teste. Il est communement nommé poinct vertical. L'opposite du Zenit est nommé Nadair, et par aucuns appelé le poinct des pieds », p. 415. « ESMERAUDE. Pierre precieuse de couleur verte, bien conue jadis et de nostre temps. *Plin*e en parle bien au long au 37. liv. cha. 5. Voyez aussi *Belleau* en son plaisant et docte poeme des pierres precieuses », p. 173. « BOUSSOLE. C'est un quadran de mer, à l'ayde duquel les pilotes gouvernent leurs navires, tiennent leurs routes, et savent se reconoistre en plaine mer : ayans tous les vents (qu'ils appellent Rambs [rhumbs]) marquez en ce cadran, comme les heures sont marquées ès nostres. Le mot est prins de l'Italien, et signifie boîte : car au milieu de ces trente deux vents marquez sur la boussole est l'esguille marine, sans laquelle la boussole et les chartes ne suffiroient pas », p. 77.

Ces quelques articles de synthèse relèvent ainsi tous des mêmes domaines : physique et astronomie. Ils ont une ampleur remarquable par rapport au reste des notices, et Goulart a de ce fait pris soin d'indiquer leur articulation interne, qui épouse à grands traits le mode d'exposition que l'on trouverait dans un traité scientifique. Par exemple pour les vents :

1. La generation du vent.
2. Le nombre des vents ordinaires, et leurs noms.
3. Leurs qualitez et effects.
4. Les vents extraordinaires.

Ou, exemple peut-être le plus remarquable avec celui de la mer, pour le ciel et les cieux :

Ce que nostre poete dit des Cieux se rapporte à certains chefs icy proposez, pour voir le tout d'une suite. I traite donc :

1. De la matiere dont sont composez les cieux, et dit avec l'escriture qu'iceux defaudent.
2. Du nombre des cieux.
3. Du ciel chrySTALLIN.
4. Du mouvement des cieux autour de la terre.
5. Du huitieme ciel, où sont les estoilles fixes.
6. Du grand et neuvieme ciel, appellé premier mobil ou mouvant.
7. Du mouvement de chascun des neuf cieux et de la necessité de leur divers mouvement.
8. Des cieux des planettes.

On peut bien sûr se demander quelles sont les raisons qui expliquent de telles différences de traitement. On pourrait penser que le caractère plus ou moins sommaire des annotations, ainsi que leur caractère plus ou moins organisé, est un reflet direct du texte bartasien, dont le prolongement par Goulart respecterait ainsi le geste initial du poète. On observe en effet que les annotations les plus brèves et les plus fragmentées, sans véritable article de synthèse, correspondent à des passages du poème dans lesquels Du Bartas a lui-même opté, formellement, pour une présentation en liste, et intellectuellement, pour une information minimale, parfois purement allusive. C'est en particulier le cas des longues listes botaniques et zoologiques. Ici, même si les notules de Goulart sont brèves, elles sont tout de même plus longues que les simples mentions du poète (souvent, le nom de la plante ou de l'animal simplement suivi d'un adjectif ou à un groupe prépositionnel évoquant sa caractéristique ou sa propriété la plus notable). Goulart semble donc produire quelque chose d'intermédiaire entre les sèches listes du poète et les longs traités zoologiques ou botaniques. Il n'introduit cependant là aucune espèce de forme de classement ou d'organisation du savoir scientifique, respectant l'écriture par accumulation choisie par Du Bartas. Les articles particulièrement développés et structurés de Goulart semblent au premier abord confirmer ce principe d'adéquation intellectuelle et formelle entre le commentaire et son sujet : ils font en effet écho à des passages de *La Semaine* où Du Bartas a lui-même développé et ordonné sa matière de façon à la fois plus ample et plus pédagogique, s'inspirant des modèles scientifiques en vigueur, comme dans les longs exposés du « Quatriesme Jour », qui empruntent au modèle du traité de la

sphère<sup>12</sup>, ou dans son exposé météorologique, dans lequel on trouve aussi des traces discrètes de l'ordre que suivent la plupart des manuels. Dans les deux cas, il s'agirait simplement de reformuler en prose les informations scientifiques données par le poète, avec certes une ampleur très variable, mais sans étendre la matière scientifique à des points que ne soulève pas le poème.

Il faut cependant nuancer cette première impression générale pour au moins deux raisons. La première est que, dans la plupart des articles de synthèse, et même si Goulart semble s'en tenir à l'explicitation du texte, il a en réalité jugé bon de fournir un considérable supplément d'informations au texte bartasien, pour entrer dans une véritable démarche de pédagogue. Il le signale honnêtement en tête des articles concernés. Ainsi peut-on lire au début du long article consacré aux vents :

Le Poete a comprins en ces deux pages ce que les Philosophes naturels ont traité bien au long touchant les vents, et dequoy je diray quelque chose pour esclaircir de plus en plus ce propos à ceux qui sont moins exercez en la conoissance des grandes merveilles de Dieu. (p. 403)

Ou dans celui consacré aux cieux :

Combien qu'il ait doctement et amplement traité de ces questions : neantmoins à cause de la briefveté de la poesie, nous dirons quelques mots sur le tout. (p. 107)

Et encore au sujet des étoiles :

Combien que les discours du Poete touchant les estoilles soyent comprensibles : toute-fois à cause de leur briefveté en quelques endroits, pour le soulagement des moins exercez, nous remarquerons icy ce qu'il en dit, comprenant son propos en dix articles. (p. 178)

Ou encore des planètes :

Encores que ce que nostre auteur a dit des Planetes soit aisé à comprendre, toutesfois pour le contentement des moins stilez en la conoissance des choses, je tascheray d'esclaircir et amplifier ce discours, le pus brievement neantmoins que faire se pourra. (p. 323)

Goulart souligne également le caractère synthétique et méthodique de ces longs exposés :

Ce que nostre poete dit des cieux se rapporte à certains chefs icy proposez, pour voir le tout d'une suite. Il traite donc [suit le plan de l'exposé, en huit sections]. (p. 106)

Dans la très grande majorité des cas, le plan que suit le commentaire de Goulart lui est fourni par les divers points abordés par le poète lui-même, parfois dispersés dans le texte mais bien présents. Cependant, il est non seulement fréquent que Goulart complète très abondamment les connaissances bartasiennes, tout en restant dans la limite de ce que l'on peut considérer comme des

---

<sup>12</sup> Sur ce sujet, voir I. Pantin, « *La Sepmaine* et les livres de la sphère : de l'hexaméron au traité », in *Du Bartas poète encyclopédique du XVII<sup>e</sup> siècle*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 239-255.

informations appelées par le texte, mais il lui arrive également de se laisser aller parfois à exposer un savoir non nécessaire, ce qu'ici encore il reconnaît sans difficulté. Au fil de son article sur les fontaines, il précise : « J'adjousteray maintenant la description de plusieurs autres fontaines merveilleuses dont le poete n'a voulu parler, pour ne charger trop son livre » (p. 202) avant de conclure l'article avec ces mots :

Voilà, lecteur, un commencement confus de la description d'infinies fontaines en la terre, qui sans parler preschent à haute voix la sagesse admirable du Tout-puissant. Sa grace permette que quelqu'un en un ample commentaire représente ces merveilles, et les autres, afin qu'en joye et crainte nous celebrions ses bontez envers nous. Revenons au poete... (p. 207)

À la fin de sa dernière annotation sur les éléments, de même, alors qu'il a déjà nettement augmenté, par deux notes significatives, les renseignements donnés dans la première rédaction de l'*Indice*, il ajoute :

Or quant à ces disputes des principes et elemens, cela ne se peut enclorre en un indice ou brief recueil d'annotations. Attendant que quelque autre en discoure exactement en un commentaire, et previenne ce que j'ay commencé dès longtemps d'en tracer, le lecteur curieux pourra lire... (p. 164)

Signalons enfin le cas peut-être le plus spectaculaire d'écart entre l'exposé de l'exégète et le texte qu'il est censé commenter, celui de la tête :

Les parties du dehors de la teste, ou aucunes d'icelles, ont esté touchées par le Poete, et sont contenues en leur ordre en cest indice. Reste à dire apres les anatomistes quelque chose du dedans, où nous considererons 1. Les deux membranes. 2. La double cervelle. 3. Les ruisseaux de la double cervelle, asavoir la mouelle de l'espine du dos, et les nerfs. 4. Les instrumens des sens. 5. Les excremens du cerveau. (p. 392)

L'important n'est pas, dans ces différents exemples, que, comme dans la plupart de ses entrées, Goulart renvoie son lecteur à des lectures complémentaires, mais qu'il souligne, ici, l'insuffisance de l'exposé, ou là, appelle de ses vœux un exposé supplémentaire. Dans certains cas, donc, Goulart cite quelques autorités car il juge inutile de charger son *Indice* plus que de raison, n'incitant pas nécessairement son lecteur à approfondir la question (« laissons cela à un commentaire et discours de Physique, dont les auteurs susmentionnez anciens et modernes fournissent ample matiere » [il s'agit des poissons, p. 350]) ; dans d'autres au contraire, il se fait vulgarisateur scientifique et déplore de ne pouvoir faire place, ou de ne pouvoir renvoyer à un exposé encore plus développé.

La seconde raison est liée aux références bibliographiques données par Goulart. Ce dernier, nous l'avons signalé, accompagne son travail d'explicitation, bref ou long, par des renvois à des ouvrages savants, dont la consultation est laissée à la discrétion du lecteur. Prenons l'exemple de la cigüe. Du Bartas écrit :

Tout de mesme void on la cigue rameuse  
Utile aux estourneaux, aux hommes venimeuse. (III, 657-658)

Goulart commente ainsi :

Voyez ce que *Dioscoride* et *Matthiol* en écrivent au quatriesme livre, chap. 74. et au 6. chap. 11. *Pline* au 25. livre, chap. 13. *Cicuta venenum est, publica Atheniensium pœna, etc. Caulis in cacuminibus ramosus. Galien* au livre Des Temperamens dit (ce qu'exprime ici le poete) que la cigue est nourriture aux estourneaux, et poison aux hommes. (p. 117)

L'information est parfois moins précise que celle donnée par Du Bartas, ainsi sur la Pinne et le Pinnophylace :

Car la Pinne tenant ouvert son toict vanté,  
 Mains poissons attirez par son nacre argenté  
 Se jettent là dedans : lors le Pinnophylace  
 Conoissant que la proye est digne de leur chasse,  
 D'un piquant aiguillon luy fait savoir qu'alors  
 Elle doit refermer de son estuy les bords :  
 Ce que la Pinne fait, puis, bien aise, divise  
 Entre l'espie et soy, par lots esgaux, la prise. (V, 345-352)

Pinne. L'amitié de la Pinne et du Pinnophylace, leur chasse cauteleuse, et le partage qu'ils font de leur proye sont décrits par *Pline* au 9. liv. cha. 42, bien exprimé par le Poete. Voyez aussi *Plutarque* au traité De l'industrie des animaux et *Ælian* au 3. livr. des animaux. (p. 322-323)

Dans ce type de cas, on le voit, ce n'est pas une information de type réellement scientifique que cherche à donner Goulart. Il éclaire une allusion qui relève de la connaissance des bons auteurs anciens plutôt que d'une enquête sur la nature. L'évocation faite par Du Bartas comme son explicitation par Goulart relèvent d'un jeu avec un savoir encyclopédique constitutif de la culture humaniste, non d'un savoir véritablement naturaliste.

Il en va tout autrement quand un savoir de type réellement scientifique est en jeu. La comparaison avec le type d'informations que donne Goulart sur les animaux ou les plantes récemment découverts, ou dont la description ne figure pas dans les œuvres naturalistes très connues, ou encore dont les propriétés merveilleuses appellent une enquête particulière..., est toute différente. Voici par exemple ce que Goulart dit du « cucuye » :

*Ovide* au 15. livre de l'Histoire des Indes, chapitre 8. fait mention de cest oiselet, lequel se trouve en l'Isle Espagnole, et es autres circonvoisines. Il est fort petit, et de la grosseur du pouce de la main ou environ, mais admirable entre les œuvres de Dieu. Il a deux ailes bien fortes et dures, sous lesquelles sont deux ailerons fort desliez qui n'apparoissent sinon quand il estend les autres pour voler : lors on apperçoit (outre ses deux yeux estincellans comme chandelles) une clareté si grande, que l'entour en est tout éclairé [etc.]<sup>13</sup>. (p. 134)

Ce n'est donc pas uniquement la quantité, mais aussi et peut-être surtout la nature de l'information scientifique qui se révèle très variable dans le commentaire de Goulart, selon qu'il s'agit, comme pour de nombreuses plantes ou animaux, de référer à des caractéristiques plus ou moins

---

<sup>13</sup> On peut se reporter également à la description de la noix de coco et de ses usages, ou à celle du maïs, qui obéissent au même principe.

anecdotiques ou légendaires, ou selon qu'il s'agit de fournir des connaissances précises s'inscrivant dans la science du temps.

Le système bibliographique lui-même, enfin, n'est pas toujours identique. Il faut distinguer ici à nouveau entre ce qui relève de la zoologie et de la botanique, d'une part, et ce qui relève de l'astronomie, de la philosophie naturelle et de la médecine, de l'autre. Si, pour tout ce qui concerne la zoologie, Belon, Rondelet et Gesner sont régulièrement utilisés, et pour la botanique, plus ponctuellement, Mathiole, Ruel, Dodoens, Fuchs, Dalechamps « et autres modernes », Pline demeure la référence la plus constante et la plus fréquente. Dans les articles de médecine, en revanche, l'argument de la modernité et le recours à des autorités récentes apparaissent comme essentiel :

La description du cœur appartient aux medecins, apres lesquels (comme en tout ce qui les concerne en cest Indice) nous parlons, reconoissans par les anatomies la certitude de leurs discours. (p. 121)

Le pluriel « anatomies » signale bien que Goulart parle ici des nouveaux traités fondés sur les leçons de dissection ; il cite par ailleurs régulièrement Paré ou Fernel en tête des autorités auxquelles il renvoie, et mentionne Fallope à quelques reprises. Ces mentions ne sont pas très fréquentes, beaucoup moins que ne le sont celles de Rondelet ou Gesner, mais c'est en proportion des références à Galien qu'il faut les mesurer : Paré est plus cité que Galien dans le commentaire de Goulart. Dans sa notice initiale sur les éléments, de même, Goulart renvoie à Aristote « et ceux qui ont écrit apres sur la Physique », citant en particulier le *compendium* de Johannes Velcurio<sup>14</sup>. Dans les notices ajoutées par la suite, complétées par les notices traitant de chaque élément, il se fait plus précis. Il incite son lecteur à se reporter aux « commentaires sur les livres de la Physique d'Aristote » et lui fournit une bibliographie remarquable par sa diversité, qui va de *compendia* conventionnels sur la physique scolastique à des ouvrages plus hétérodoxes, comme ceux de Cardan de Telesio, tous ouvrages datant des années 1530-1580 environ. Certains sont écrits par des catholiques, d'autres par des protestants ; certains s'inscrivent nettement dans la tradition universitaire quand d'autres répondent plus nettement à l'idéal et aux sources humanistes, certains confortent les fondements du système aristotélicien quand d'autres tentent de les saper ; certains prennent parti pour une école quand d'autres sont concordistes. On trouve ainsi dans la bibliothèque composée par Simon Goulart Fracastor<sup>15</sup>, Melanchthon<sup>16</sup>, Fox-Morzillo<sup>17</sup>, Velcurio, Millich<sup>18</sup>, Galateo<sup>19</sup>, Patrizzi<sup>20</sup>, Cardan<sup>21</sup> et Scaliger, qui réfute Cardan et « dispute » en particulier du feu<sup>22</sup>, et Gasparo Contarini<sup>23</sup>. Goulart souligne d'ailleurs l'actualité polémique de cet aspect de la

<sup>14</sup> J. Velcurio, *Commentarii in universam physicam Aristotelis*, Tübingen, Ulrich Morhart, 1539.

<sup>15</sup> H. Fracastor, *De sympathia et antipathia, Opera omnia, in unum proxime post illius mortem collecta [...]*, Venise, Junta, 1555.

<sup>16</sup> P. Melanchthon, *Initia doctrinae physicae*, Wittenberg, Hans Lufft, 1549.

<sup>17</sup> S. Fox-Morzillo, *De Naturæ philosophia seu de Platonis et Aristotelis consensione libri V*, Louvain, Petrus Colonaeus, 1554

<sup>18</sup> J. Millich, *Liber II. C. Plinii de mundi historia, cum commentariis Iacobi Milichii [...]*, Francfort, Peter Braubach, 1543.

<sup>19</sup> A. Galateo, *De situ elementorum*, Bâle, Pietro Perna, 1558.

<sup>20</sup> F. Patrizi, *Discussiones Peripateticae*, Bâle, Pietro Perna, 1571.

<sup>21</sup> J. Cardan, *De Subtilitate*, Nuremberg, Johann Petreius, 1550.

<sup>22</sup> J. C. Scaliger, *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus de Subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Paris, Michel de Vascosan, 1557.

<sup>23</sup> *De Elementis et eorum mixtionibus libri quinque*, Paris, Nicolas Le Riche, 1548.

physique : « Combien que la dispute des elemens... » (sur II, 47, p. 162) ; « La dispute touchant les principes des choses creées, et des elemens est grande... » (sur II, 849, p. 163) ; et il prend soin de situer Du Bartas dans cette querelle, en affirmant qu'il a suivi « la plus commune opinion des anciens et modernes philosophes et Medecins » (p. 163). Sur les sujets touchant à la structure élémentaire du monde, à la définition de certains phénomènes météorologiques, à la question, elle aussi discutée, des marées, et enfin et surtout pour tout ce qui concerne l'astronomie, Goulart prend soin à la fois de renvoyer son lecteur aux ouvrages qui font l'actualité scientifique dans le monde universitaire et extra-universitaire, en particulier aux querelles (comme celles entre Cardan et Scaliger) ou aux hypothèses ayant fait grand bruit (comme les ouvrages de Patrizzi ou de Cesalpino), ainsi qu'à quelques succès de librairie (comme Cardan). La liste d'autorités de la huitième section de l'article consacré aux cieux, qui traite des planètes, est exemplaire :

Ptolomee entre les anciens a grandement esclaircy la doctrine Astronomique. De nostre temps nous avons eu *Blanchin, Purbach, J. de Montroyal, Copernic, Schoner, Appian, Stoffler, Rhinold, Gauric, Cardan, Fracastor, Leovitius, Oronce [Finé], Contarin, Peucer* et autres, du travail d'une partie desquels ce tel quel sommaire, et ce qui sera dit cy apres touchant l'Astronomie, est extrait. (p. 111)

Simon Goulart tient donc à souligner que, parallèlement au jeu littéraire et érudit avec les citations des auteurs anciens comme Pline, parallèlement au travail de réécriture et d'exploitation des poèmes scientifiques antiques, le poème de Du Bartas n'est pas coupé de la science réelle. Il comporte en effet des allusions aux querelles ou discussions en cours, souvent discrètes (surtout pour le lecteur d'aujourd'hui), et la manière dont Goulart l'annote renforce grandement son inscription dans une tradition universitaire et « curieuse » bien vivante, ainsi que dans une science en train de se faire, bien plus qu'elle n'est simplement l'héritage du passé.

Goulart a donc manifestement fait des choix dans sa façon de commenter la part scientifique du texte de Du Bartas, car l'*Indice* laisse en réalité dans l'ombre bien des points que l'exégète aurait pu développer sans difficulté s'il l'avait souhaité, comme à l'inverse il va parfois bien au-delà du commentaire requis par les vers bartasiens. Est-il possible de tirer une leçon générale de ces annotations scientifiques ? Révèlent-elles autre chose que les goûts et inclinations personnels de Goulart ? On peut revenir d'abord sur la forme de fidélité qui lie le texte de Goulart à celui de Du Bartas : Goulart a complété les informations données par Du Bartas de manière significative, il les a clairement inscrites dans les débats scientifiques de son temps, il a choisi des autorités scientifique contemporaines, mais quand le texte laissait deviner que Du Bartas lui-même avait plus ou moins connaissance de ces questions. Du Bartas, on le sait, a pour habitude régulière d'invoquer plusieurs hypothèses différentes expliquant un même phénomène (un exemple parmi plusieurs, typique des débats scientifiques renaissants : celui des marées), de même qu'il signale certains événements scientifiques majeurs : intégration d'une sphère céleste supplémentaire pour justifier du mouvement de trépidation, conformément à la dernière grande synthèse de l'astronomie ptolémaïque produite par Peurbach à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, allusion à l'hypothèse copernicienne, nombreuses références à l'expérience, prise en compte de fleuves, plantes ou animaux américains..., témoignent que la science déployée par le poème n'est pas uniquement un jeu érudit dans laquelle la matière scientifique serait en décalage avec la science réelle. Du Bartas, par ailleurs,

ouvre lui-même la porte à certains développements. Lors de la description du corps humain, au « Sixiesme Jour », on se souvient qu'il feint d'hésiter à se livrer à une véritable leçon d'anatomie :

Hé ! Quoy ? n'est il pas temps, n'est il pas temps de voir  
 Dans les secrets du corps le non-secret pouvoir  
 D'un si parfait Ouvrier ? Prendray-je la scalpelle  
 Pour voir les cabinets de la double cervelle,  
 Thresoriere des arts, source du sentiment,  
 Siege de la raison, fertile commencement  
 Des nerfs de nostre corps : que la sage nature  
 Arma d'un morion, dont la double fourrure,  
 Contre les fermes os de son cerne vouté,  
 Preserve du cerveau la froide humidité<sup>24</sup>.

Avant de conclure : « Mais non, je ne veux pas faire une ample reveue / Des membres que l'ouvrier desrobe à nostre veue » (VI, 699-700, p. 343). Or le long article « Teste » rédigé par Goulart n'est rien d'autre que la poursuite de la leçon d'anatomie esquissée par le poète. S'agissant de la question scientifique, Goulart voit ou veut voir le poème comme une forme d'avant-texte, de passage vers des lectures plus substantielles. Mais il ne trahit pas pour autant Du Bartas, et semble avoir bien repéré les points scientifiques pour lesquels le poète manifestait une vraie curiosité savante.

On peut penser également que le commentaire de Goulart, et ce qu'il fait ressortir de la science bartasienne, correspond à la nature de la connaissance scientifique, réelle ou attendue, des hommes bien éduqués. Dans l'Avis au lecteur rédigé pour la réunion des textes de Du Bartas en œuvres complètes, Avis qui figure en tête des grandes éditions des *Œuvres* chez Chouet, chez Rigaud chez Jean de Bordeaux, etc., Goulart invite « les esprits de moyenne taille » à « s'asseoir au prez de [lui] pour ouyr les sages discours d'un si grand Philosophe »<sup>25</sup>. Or les points scientifiques qu'il souligne ou développe, les références bibliographiques, anciennes ou modernes, qu'il choisit, sont effectivement révélatrices d'une culture scientifique « moyenne » assez répandue. L'astronomie, par exemple, est, on le sait, une discipline qui suscita l'intérêt tout au long du siècle, et fut de ce fait l'une des toutes premières à être écrite en français, avec la médecine (dont les ouvrages de pharmacologie et les anatomies). La philosophie naturelle s'installe dans la culture non universitaire, et en particulier dans la culture vernaculaire, quelques décennies plus tard, dans les années 1580 (à l'exception de la météorologie et de tout ce qui concerne les facultés de l'âme, dont le passage au français est un peu plus précoce), mais, au moment où écrit Goulart, c'est une discipline en effervescence, autour de laquelle se nouent des tensions confessionnelles et disciplinaires importantes<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> La description du cerveau se poursuit encore sur quelques vers, voir VI, 641-660, p. 341-342.

<sup>25</sup> Nous citons dans l'édition des *Œuvres* parue chez Claude Rigaud, à Paris, en 1614, f. à iiij.

<sup>26</sup> Voir en particulier le retour de la physique mosaïque et les polémiques contre Aristote : A. Blair, « Mosaic Physics and the Search for a Pious Natural Philosophy in the Late Renaissance », *Isis*, 91, 1, 2000, p. 32-58.

Il est évident que Goulart se laisse guider par ses goûts, ses convictions et ses centres d'intérêt, mais, au-delà de cela, son commentaire modèle la science de *La Sepmaine* de plusieurs façons : en insistant sur la modernité de la science bartasienne, en situant le plus souvent le poète dans la *doxa* de l'aristotélisme chrétien, il contribue à façonner l'image d'un poète savant qui a su se nourrir de la science la plus récente tout en la mettant au service de la louange divine. En s'attachant plus particulièrement à la physique et à l'astronomie, il installe dans l'esprit des lecteurs une image particulière de la hiérarchie des disciplines, il valorise l'explication des mécanismes de la nature (y compris ceux, cachés, du corps humain) comme voie d'accès à la grandeur divine au détriment de la louange plus descriptive des merveilles visibles que sont les animaux ou les plantes non-médicinales. Ce faisant, il est aussi un homme de son temps : les hommes de science qui citent Du Bartas (souvent des médecins) renvoient en général aux passages astronomiques (comme Paré) et aux passages physiques et météorologiques. Mais est-ce parce que, lisant Du Bartas commenté par Goulart, ils retiennent de *La Sepmaine* les aspects scientifiques que le commentaire a rendus particulièrement saillants, ou est-ce au contraire parce que ce qui les intéresse d'abord, ce qui les frappe le plus, ce qu'ils trouvent le plus réussi ou le plus notable dans le poème sont les mêmes passages que ceux qui ont retenu l'attention de Goulart ? Sans vouloir manquer de révérence au docte pasteur polygraphe, il est impossible de dire si, dans la manière dont on lisait Du Bartas, Goulart fut l'œuf ou bien la poule.

« Le poète aimé des savants : la réception scientifique de Du Bartas entre 1580 et 1630 », in *Littératures classiques*, n° 85, « Littérature et science : archéologie d'un litige XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », dir. Ph. Chométy et J. Lamy, 2014, p. 249-260.

## 16. Le poète aimé des savants : La réception scientifique de Du Bartas entre 1580 et 1630.

La poésie dite scientifique, depuis qu'elle a été reconnue et étudiée, continue de résister partiellement à l'analyse. La variété des noms sous lesquels on la désigne, qui trahit la difficulté à comprendre quels sont exactement le statut et le rôle du savoir scientifique qui y est mis en œuvre, en est le témoin<sup>1</sup>. L'avis des lecteurs d'aujourd'hui, qui voient dans ces textes des réalisations formelles élaborées dans lesquelles le savoir n'est qu'une sorte de prétexte, contraste avec celui des lecteurs de l'époque, qui, au contraire, semblent s'attacher à ces œuvres pour leur valeur pédagogique, ou plutôt ne dissocient pas qualité poétique et qualité scientifique. C'est particulièrement vrai pour le grand poème savant de Du Bartas, *La Sepmaine*, qui connut un considérable succès dans les années 1580-1620. Parmi les pièces encomiastiques qui accompagnent les éditions de *La Sepmaine*, il faut ainsi relever ce sonnet, intéressant en ce que le poème bartasien y est comparé à un instrument d'appréhension du savoir scientifique, ou plus exactement à deux d'entre eux, archétypaux de la science renaissante, l'astrolabe et le globe terrestre :

Saluste est mon Histoire, ou je lis l'origine  
Le progresz & la fin de ce grand Univers,  
Saluste est l'Astrolabe, ou je note divers  
Degrez & mouvemens de la ronde Machine.  
Saluste est mon grand globe, où tout ce qu'il designe  
Est peint au naturel du pinceau de ses vers.  
Saluste est mon Miroir, où reluit au travers  
Le grand et petit monde, & sa beauté divine.  
Saluste est mon fanal, il me guide en sept jours  
Au ciel, en l'air, en terre, en mer tousjours tousjours  
Me faisant voir tresors, tresors tout à la ronde.  
En donnant tout ce tout à mon œil pour object :  
M'adresse à un plus grand & plus digne sujet :

---

<sup>1</sup> Nous avons essayé de rendre compte de cette difficulté dans « Qu'est-ce qu'un livre scientifique ? À propos de la poésie encyclopédique de Du Bartas au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Cahiers d'épistémè*, 2, Histoire et philosophie des sciences, Bordeaux, 2008, p. 59-79. « Il me paraît d'ailleurs tout à fait frappant de constater que, si l'expression "poésie scientifique", popularisée par la thèse pionnière d'A.-M. Schmidt, demeure d'utilisation courante, elle a été constamment remise en cause et amendée par la plupart des travaux portant sur les œuvres qui en relèvent : on a ainsi parlé tour à tour de "poésie philosophique" et de "poésie didascalique", ce qui masque le problème derrière des mots d'époque, de "poésie cosmologique" (L. Keller) et de "poésie encyclopédique" (J. Dauphiné), ce qui engage des définitions différentes, de "poésie de la connaissance" et de "poésie de la nature" (I. Pantin) », p. 61. La difficulté à nommer peut être considérée comme un bon témoin du caractère véritablement hybride de ces textes.

Qu'invisible il fait veoir dans & hors tout le Monde<sup>2</sup>.

Pour tenter de résoudre cette contradiction entre lectures d'hier et d'aujourd'hui, j'avais défendu l'idée que le fait que *La Sepmaine* soit lue comme un livre de science pouvait s'expliquer par la publication rapide de deux commentaires, dont l'un, celui de Simon Goulart, porte en grande part sur la matière scientifique. Il fut de ce fait très souvent imprimé avec le poème, dont il accompagnait la lecture et modifiait ainsi la portée, en nourrissant le texte d'un nombre considérable d'informations permettant d'éclairer bien des ellipses ou des allusions<sup>3</sup>. L'intrication étroite de la science et de la littérature se double, dans ce cas précis, de l'imbrication de deux textes en miroir, à la fois sur le plan générique et notionnel, puisque l'un est un poème qui s'approprie la science et l'autre un commentaire scientifique qui prend la poésie pour champ d'investigation.

Un autre phénomène peut cependant nous aider à mieux comprendre la manière dont les contemporains lisaient un poème comme celui de Du Bartas et percevaient les enjeux de l'alliance du savoir et de la poésie. Il est d'autant plus probant qu'il nous vient des hommes de science eux-mêmes : c'est l'usage qui est fait des citations de *La Sepmaine* dans des ouvrages de médecine ou de philosophie. Le corpus que je me propose d'étudier ici n'est certainement pas exhaustif : il s'est constitué au hasard des lectures. À ma connaissance, aucune enquête systématique n'a jamais été menée sur la présence de citations littéraires dans les ouvrages de science, aspect encore totalement inexploré de la relation complexe que tissent science et littérature aux époques renaissante et classique. Même si ce corpus est restreint, il me semble probant : on peut en effet trouver des citations de Du Bartas, ou des références à son poème, dans l'œuvre de deux médecins, dont l'un est Ambroise Paré (au moins six références dans les *Œuvres*<sup>4</sup>), et l'autre Nicolas-Abraham de la Framboisière (un peu moins d'une trentaine de citations identifiées dans ses *Œuvres complètes*<sup>5</sup>, dont une de cinquante vers). Du Bartas est par ailleurs constamment cité dans *La Physique* de Scipion Dupleix<sup>6</sup>, l'un des tous premiers textes de vulgarisation de philosophie scolastique en langue française, et est enfin utilisé, à deux reprises, par Simon Girault, obscur mais intéressant auteur d'un manuel d'éducation scientifique à destination des adolescents<sup>7</sup>. Le nombre de ces citations et leur présence dans des textes de nature aussi différente est suffisamment remarquable pour que l'on s'y arrête. Nous voudrions donc essayer de comprendre quel peut être le statut d'un poète comme Du Bartas pour un homme de science, quel(s) rôle(s) jouent ses citations dans l'économie d'une œuvre scientifique, et comment interagissent, dans ce cas inverse de ceux généralement étudiés, la science et la poésie.

<sup>2</sup> On doit ce poème à Jacques Pineton, sieur de Chambrun. Il est repris dans le paratexte des *Œuvres complètes* de Du Bartas dans l'édition C. Rigaud, Paris, 1611, et figurait déjà dans l'édition Chouet de 1581, voir *La Sepmaine ou Creation du monde*, tome I, Paris, Classique Garnier, 2011, p. 81.

<sup>3</sup> Voir « Qu'est-ce qu'un livre scientifique... », art. cit.

<sup>4</sup> La première version des *Œuvres* date de 1575. Nous avons utilisé l'une des rééditions du tout dernier état du texte chez Rigaud : *Les Œuvres d'Ambroise Paré [...] onzième édition revue et corrigée en plusieurs endroits et augmentée [...]*, Lyon, P. Rigaud, 1652.

<sup>5</sup> Les *Œuvres* de N. A. de la Framboisière datent de 1613 ; nous avons utilisé la réédition de 1669 : *Les œuvres de N. Abraham de la Framboisière [...] où sont méthodiquement descrites l'Histoire du monde, la Medecine, la Chirurgie et la Pharmacie [...]*, Lyon, Pierre Bailly.

<sup>6</sup> *La physique ou science des choses naturelles*, Paris, Vve Salis, 1603. Nous citons dans l'édition moderne, Paris, Fayard, « Corpus des textes de philosophie en langue française », 1990.

<sup>7</sup> *Le globe du monde, contenant un bref traité du Ciel et de la Terre*, Langres, J. des Preyz, 1592.

La pratique de la citation littéraire dans les textes de science (au sens qu'a le mot à l'époque – par opposition au terme d'*art*, comme au sens qu'il a aujourd'hui) n'est pas exceptionnelle dans les décennies 1580-1620, même si elle n'est pas très fréquente. On peut y voir l'un des indices de la pénétration et de la persistance de l'héritage humaniste, non seulement dans les milieux universitaires, mais aussi dans celui des simples praticiens, comme Paré. Les Jésuites de Coimbra eux-mêmes, en effet, n'hésitent pas à orner de quelques vers d'Ovide ou de Virgile certains de leurs commentaires aristotéliens, par exemple celui sur les *Météorologiques*<sup>8</sup>. Le cas de nos savants n'est donc pas inédit, mais il se distingue par le fait qu'il s'agit ici de citer un (et parfois plusieurs) poète contemporain, et non antique, ainsi que, surtout, par le nombre et le volume de ces citations, tout à fait exceptionnel chez La Framboisière et chez Dupleix. Ceci nous fournit un premier indice : la présence (ou non) et la quantité des citations poétiques est manifestement liée à la nature du lectorat visé par ces ouvrages et au pacte de lecture que nouent avec lui les auteurs. Dupleix, en effet, est un vulgarisateur ; s'il se refuse à trop simplifier la philosophie aristotélienne, il l'expose en français et pour un public curial ou urbain, lettré mais pas universitaire. Chez La Framboisière, qui est un authentique médecin, Du Bartas n'est massivement cité que dans deux textes : *La principauté de l'homme sur toutes les creatures du monde, déclarée en l'histoire naturelle* et *La couronne doctorale, avec les graces desquelles doit estre orné le Medecin, naïvement représentées en l'institution des Arts Liberaux*, deux œuvres de vulgarisation dont la première seule traite de philosophie naturelle et de médecine. Ni son régime de santé, ni surtout le vaste recueil de consultations que constituent *Les loix de medecine pour proceder methodiquement à la guerison des maladies*, ce dernier étant *a priori* destiné aux seuls médecins, ne comportent de telles citations. On peut donc voir dans cette pratique de la citation une traduction du *docere et placere* plus précisément destinée à séduire un public lettré qui pourrait se révéler rétif à la lecture d'une science trop sèche et trop ardue. À la même époque, en effet, un autre médecin, Joseph du Chesne, a donné un régime de santé en latin et en français. Dans la préface de la version française, *Le pourtrait de la santé*<sup>9</sup>, il explique qu'en raison de l'identité de ses lecteurs potentiels (qui ne sont pas des confrères, ceux-ci lisant normalement la version latine), il a orné son texte de nombreuses anecdotes et autres historiettes, destinées à en rendre la lecture plus agréable<sup>10</sup>. On peut donc légitimement penser que la poésie est d'abord un ornement et un adjuvant de la science : en citant Du Bartas, les savants ne font rien d'autre que suivre le précepte fondamental que rappelle le poète dans son « Advertissement au lecteur » : « L'office d'un ingenieux escrivain est de marier le plaisir au profit »<sup>11</sup>.

Cette première explication, cependant, est ambiguë. On pourrait la lire en effet comme le signe d'une forme de séparation entre science et belles lettres : dans les ouvrages véritablement savants,

<sup>8</sup> Voir par exemple, *Commentarii collegii conimbricensis Societatis Iesu in libros Meteorum Aristotelis Stagiritæ*, Cologne, Lazare Setzner, 1603, col. 13 (trois vers de Virgile), col. 16 (six vers de Lucrèce, au sujet du tonnerre) ou col. 33 (deux vers d'Ovide).

<sup>9</sup> J. du Chesne, *Le Pourtrait de la santé*, Paris, Claude Morel, 1606. Ed. utilisée : 1627.

<sup>10</sup> « Je confesse librement, qu'il y a de l'excez en cela : mais je l'ay fait à dessin, pour m'accommoder à plusieurs personnes qui ne sont lettrées, et qui ne sont versées en l'histoire dont les ay voulu rendre participans, pour leur donner mesme par ce moyen plus de plaisir. En mon traicté latin, que je nomme *Diateticum Polyhistoricum*, tu m'y verras abreger les histoires et en retrancher plusieurs, aussi bien que des exemples », « L'auteur au lecteur debonnaire », *ibid.*, n.p.

<sup>11</sup> G. du Bartas, *La Sepmaine*, ed. Y. Bellenger, Paris STFM, 1992, p. 347.

écrits par des professionnels pour d'autres professionnels, « le miel et le sucre » de la poésie n'auraient pas ou presque pas droit de cité ; dans des ouvrages de vulgarisation, en revanche, ces concessions faites au goût des lecteurs seraient un moyen de « faire mieux avaler les salutaires breuvages » de la science<sup>12</sup>. Mais on peut tout aussi bien penser que cela signale au contraire une forme de réversibilité entre les deux discours, que ne distingueraient que leurs qualités formelles : la prose scientifique serait ingrate, quand la poésie serait plaisante. Une telle hypothèse, cependant, va contre la conception renaissante de la poésie, qui n'est pas seulement une mise en forme versifiée, aussi esthétique soit-elle, mais, conformément à la définition aristotélicienne, se caractérise d'abord par sa puissance mimétique. Bien plus, si la poésie était simplement un meilleur vecteur du savoir, pourquoi n'écrivait-on donc pas uniquement en vers, comme Fracastor avec la *Syphilis* ? Si on ne peut contester que ces fragments poétiques ont pour fonction de séduire le lecteur, cela ne suffit à rendre compte ni de leur spécificité poétique et scientifique, ni de la variété des rôles dévolus aux citations de Du Bartas dans notre corpus, ni de la présence de ces dernières dans des textes comme ceux de Paré, destinés pour l'essentiel à d'autres praticiens, ou dans le manuel de Girault.

Or lorsque l'on examine de plus près le statut que nos auteurs accordent à Du Bartas, il est clair que celui-ci est pour eux plus qu'un poète (le « docte Du Bartas »<sup>13</sup>), et qu'en même temps il tire précisément sa légitimité scientifique de son identité de poète. Ambroise Paré, ainsi, homme *senza lettere*, réfère à Du Bartas comme il le ferait à un véritable savant, dans un fragment de son livre « Des monstres » qui mérite l'attention :

Hola, ma plume, arreste-toy, car je ne veux, ni ne puis entrer plus avant au cabinet sacré de la divine Majesté de Dieu : qui en voudra sçavoir davantage, lise Ptolemée, Pline, Aristote, Milichius, Cardan et autres Astronomes, et principalement le Seigneur du Bartas, et son interprete, qui en ont doctement et divinement escrit au 4. jour de la Sepmaine, où l'on trouvera pour se contenter : et confesse en avoir tiré les choses ci-dessus mentionnées, pour instruire le jeune Chirurgien à la contemplation des choses celestes<sup>14</sup>.

La phrase est ambiguë : faut-il considérer le *et* comme inclusif et comprendre que le jeune chirurgien est invité à lire les astronomes, dont, principalement, Du Bartas, ou est-il disjonctif, et notre apprenti chirurgien doit-il alors lire d'une part les astronomes, et d'autre part et surtout Du Bartas ? Ensuite, on le voit, en ce point où il s'agit pour Paré de renvoyer à l'œuvre du poète comme à une source scientifique et non d'orner le texte de l'une de ses citations, ce dernier n'est pas dissocié de son commentateur Simon Goulart, au point que Paré les fonde en une même autorité scientifique. Enfin, le geste qu'évoque Paré est lui-même double : il a tiré de *La Sepmaine* la matière de ses paragraphes sur l'astronomie, et y renvoie les étudiants pour s'y « contenter ». Mais le verbe signifie-t-il qu'ils y trouveront leur content de savoir, ou de plaisir ?

<sup>12</sup> Les deux citations sont de Du Bartas, *ibid.*, qui les applique à la « sainte parole » et non à la science. Mais l'image vient de Lucrèce, *De rerum natura*, IV, 11-25, où le poète compare la douceur de ses vers au miel dont le médecin enduit les bords de la coupe dans laquelle le malade va boire un remède amer.

<sup>13</sup> A. Paré, *op. cit.*, XXI, « Des venins », p. 496.

<sup>14</sup> *Ibid.*, XXV, « Des monstres », p. 700.

La même ambivalence se trouve chez Dupleix, qui dit d'ailleurs clairement le caractère réversible de la science et de la poésie, lorsqu'il écrit à propos du phénomène de l'antipéristase que « Bartas n'a eu garde d'oublier ce traict en sa Philosophie Poétique, ou Poësie Philosophique »<sup>15</sup>. Le poète peut donc être convoqué au titre des autorités scientifiques, dans la liste desquelles il s'inscrit tout en s'en démarquant :

La quatriesme raison est fondée sur l'autorité et commun consentement de tous les grands personnages de tous les siecles qui ont tenu et enseigné que les corps celestes agissent en plusieurs façons sur le monde inferieur et sous-lunaire, par des vertus occultes et influences secrettes, comme Trismegiste, Platon, Aristote, S. Denys, Philon Juif, S. Augustin, S. Basile, S. Jean Damascene, et les Scolastique ordinaires, comme S. Thomas d'Aquin, S. Bonaventure, Albert le Grand et autres, lesquels les plus curieux pourront aller feuilleter ès lieux cotez à la marge : et adjoûteray seulement encore ces veaux vers de Bartas [citation]. Voilà les remarques que j'ay voulu tracer touchant les corps celestes<sup>16</sup>.

Son opinion peut également être discutée. Un point qui a apparemment retenu l'attention de deux de nos savants est l'indécision que manifeste le poète au sujet de l'une des questions les plus difficiles et les plus débattues de la philosophie naturelle, celle de la persistance de la forme substantielle de l'élément dans le corps mixte. Dupleix et La Framboisière citent à ce sujet les vers 47 à 54 du « Second Jour » de *La Semaine*. Dupleix utilise ce passage pour attester de la difficulté de la question :

Bartas sur ce sujet n'a sceu à laquelle des deux se resoudre, ains les employe toutes deux comme indifferentes, quoy qu'elles soyent fort differentes, quand il dit ainsi [citation]. Or les uns et les autres s'appuient sur la doctrine d'Aristote<sup>17</sup>.

La Framboisière, qui a lu Dupleix<sup>18</sup>, fait en revanche, ce commentaire :

Du Bartas n'a sçeu à laquelle des deux opinions se resoudre, ains les allegue comme indifférentes, quoy qu'elles soient fort differentes [citation]. Mais il vaut mieux se ranger à l'opinion de ceux qui tiennent que les formes élémentaires demeurent au mixte, d'autant qu'elle est fondée sur de fortes et invincibles raisons<sup>19</sup>.

Il n'y a donc pas ici de différence de traitement entre le sort fait au poète et celui qui peut l'être à des commentateurs d'Aristote d'opinions différentes. Bien mieux, La Framboisière utilise des vers de Du Bartas au titre de la preuve scientifique :

Or les corps mixtes se resolvent actuellement es quatre elemens : L'experience en rend tous les jours temoignage.

Cela se void à l'œil dans le bruslant tison :

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 418.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>18</sup> *La principauté de l'homme* a paru d'abord en ouvrage séparé à Paris, chez C. Chastellain, en 1608.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 4.

Son feu court vers le ciel sa natale maison,  
 Son air vole en fumée, en cendre chet sa terre,  
 Son eau boult dans ses nœuds, dit le Poète.

Il faut donc conclure que les corps mixtes sont actuellement composés de quatre elemens<sup>20</sup>.

Ailleurs, c'est Dupleix qui remarque que le poète « n'a pas oublié » de mentionner dans son poème tel aspect de la théorie aristotélicienne sur la génération circulaire des éléments<sup>21</sup>. Quant à Girault, qui ne cite Du Bartas qu'en deux endroits, il l'utilise pour se dispenser de se livrer à des descriptions météorologiques complètes. Le poème supplée ici le texte scientifique<sup>22</sup>.

Mais si la parole du docte et sage Du Bartas a tant de valeur, c'est parce qu'outre qu'il se trompe semble-t-il rarement, il est un vrai poète. Dupleix est celui qui expose explicitement cet aspect de la question. Dans ses œuvres, Du Bartas est présenté comme un modèle linguistique et heuristique. Dupleix, en effet, et cela peut paraître curieux, cite Du Bartas dès la préface de son tout premier ouvrage de philosophie, *La Logique ou art de discourir*<sup>23</sup>, où l'on pourrait penser qu'une référence à Du Bartas n'a rien à faire. Mais il s'agit alors pour Dupleix de défendre l'usage de la langue française en philosophie, y compris dans ses aspects les plus techniques. Or Du Bartas est crédité d'avoir été pionnier en ce domaine, en légitimant l'usage d'un vocabulaire philosophique permettant de faire mieux entendre la voix d'Aristote, tout en la faisant sonner français, puisqu'il est ici question du terme *antiperistase* :

Car comme dict le Poète en sa divine Sepmaine.  
 Il n'y a point danger  
 De naturaliser quelque mot estranger,  
 Et mesme en ces discours ou la Gauloise phrase  
 N'en a point de son cru qui soient de telle emphase<sup>24</sup>.

Le modèle bartasien, nimbé de l'autorité que confère la parole poétique, autorise le vulgarisateur qu'est Dupleix à forger tout un vocabulaire philosophique français, calqué du latin scolastique.

C'est cependant la réflexion conduite par Dupleix dans la préface de sa *Physique* qui nous permet de comprendre en quoi le modèle poétique constitué par *La Sepmaine* est pour lui fondateur. En bon catholique, il y évoque en effet le *topos* du livre du monde et rappelle que chacun d'entre nous aurait dû pouvoir lire la nature à livre ouvert, si la Chute n'était pas venu obscurcir notre entendement. Les ouvrages de physique sont donc pour lui un palliatif à l'expulsion du jardin d'Éden. Ces derniers, cependant, n'ont pas pour seul moyen d'expliquer le texte devenu opaque : ils

<sup>20</sup> Loc.cit.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 397.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, f. 60<sup>r</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>23</sup> Paris, Dominique Salis, 1600.

<sup>24</sup> S. Dupleix, *La Logique*, Préface, f. 3<sup>v</sup>. Il s'agit d'une citation des v. 439-444 du « Second jour », *ed. cit.*

peuvent le dévoiler, l'éclairer. Citant Du Bartas pour illustrer ce *topos*<sup>25</sup>, il donne de la physique, comme science, une définition très particulière qui rejoint celle de la poésie scientifique elle-même, fondée sur la *mimesis* :

La physique ou Science naturelle c'est celle qui nous donne une claire et parfaite intelligence de ce livre-là, c'est l'interprete et le truchement de la Nature : c'est un tableau auquel tous ses effects sont naïvement depeincts, ou plustost un mirouër auquel ils sont vivement représentés<sup>26</sup>.

Dans la pensée de Dupleix, il semble donc qu'il existe deux manières différentes mais également valables d'aider le profane à lire la nature : en s'en faisant l'interprète, terme qui peut renvoyer, dans la tradition scolastique, aux traducteurs autant qu'aux commentateurs d'Aristote, ou grâce au « truchement », c'est-à-dire en reflétant l'image, une image qui, grâce à la qualité spécifique de la parole poétique, a retrouvé sa transparence.

Ce que Dupleix explicite fonde également très probablement la pratique de la citation dans l'ensemble des œuvres du petit corpus que nous avons réuni. La parole du poète y vaut comme autorité scientifique, nous l'avons dit, mais aussi et surtout comme double poétique de la parole prosaïque, un double doté d'une vertu, d'une puissance particulière que ne revêt pas la voix de celui qui n'est qu'interprète. Paré, ainsi, réserve ses citations de Du Bartas soit à des cas qui sont à la fois hors de son champ de compétence et demandent une qualité spécifique d'écriture, puisqu'il s'agit de la description d'animaux extraordinaires<sup>27</sup>, soit, dans une occurrence, à quelque chose qui ne peut être pleinement rendu que par la voix poétique. Dans son livre traitant *Des animaux et de l'excellence de l'homme*, il dresse en effet une longue liste des cris d'animaux que l'homme est capable d'imiter, ce par quoi ce dernier montre sa supériorité et non, comme on pourrait le penser, se rapproche de la bête. Sans justification ni transition aucune, Paré insère à la suite de cette liste la remarque suivante : « *Le seigneur du Bartas au cinquième jour de la Semaine contrefait le chant de l'alouette, chantant "Tire, lire, a lire, et tirelirant tire, Adieu, adieu, adieu, adieu"* »<sup>28</sup>.

La manière dont sont introduites dans le texte la majorité des citations poétiques est tout à fait révélateur de ce rôle très particulier dévolu à la poésie. Sur la question de la « remore » (le rémora), par exemple, Ambroise Paré renvoie à la lecture de Pline, Rondelet et Gesner, mais cite Du Bartas en annonçant : « Escontez ce grand et sage Poëte, le Seigneur du Bartas, lequel dit de bonne grace [...] »<sup>29</sup> ; lorsqu'il évoque les qualités du soleil, il dresse une liste des noms et épithètes qu'utilise Du Bartas pour le décrire<sup>30</sup>. La Framboisière, de même, souligne constamment l'efficace poétique

---

<sup>25</sup> « C'est ce qu'a chanté Bartas : « Le Monde est un grand livre, où du souverain maistre L'admirable artifice on lit en grosse lettre / Chaque œuvre est une page, et chaque sien effect / Et un beau caractere en tous ses traits parfaits », *La Physique*, ed. cit., « Préface », p. 66.

<sup>26</sup> *Loc cit.* Sur cet aspect de la pensée de Dupleix, voir V. Giacomotto-Charra, « Scipion Dupleix, passeur de textes savants et poétiques », dans I. Diu, C. Bénévent et C. Lastraioli (dir.), *Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 171-183.

<sup>27</sup> Il cite Du Bartas lorsqu'il évoque le rémora et la torpille, respectivement *op. cit.*, p. 690 et 496.

<sup>28</sup> A. Paré, *op. cit.*, p. 55. Il faut noter que cette citation apparaît en 1598, dans la cinquième édition des *Œuvres*, la première après la mort de Paré et que c'est la seule addition de cette édition. Je remercie chaleureusement Guylaine Pineau pour m'avoir fourni ce précieux renseignement.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, « Des monstres », p. 690.

<sup>30</sup> « Le Seigneur du Bartas l'appelle postillon continuel, fontaine de chaleur, source de clarté, vie de l'univers, flambeau du monde et ornement du Ciel », *ibid.*, p. 700.

particulière du vers bartasien, lié à la *mimesis* : « ainsi que le Poete a naïvement représenté en ces vers », « ce que Du Bartas a voulu représenter en ces vers », « Du Bartas les a gentiment exprimez en ces vers », « Du Bartas des décrit elegamment la creation de l'Homme en ces vers »<sup>31</sup>, et Dupleix n'est pas en reste, soulignant ce que Du Bartas a « chanté », « gentiment décrit » ou « naïvement représenté »<sup>32</sup>.

La manière dont chacun de ces savants introduit ou commente les citations constitue ainsi un guide de lecture qui permet de mettre en évidence le double rôle qui leur est conjointement ou alternativement dévolu, car tantôt elles prolongent ou amplifient le texte scientifique, tantôt elles l'illustrent ou le redoublent. Ainsi, à côté de toutes les citations dont est soulignée l'élégance ou la qualité de représentation, d'autres sont appelées au titre de l'analyse. Pour Paré, Du Bartas « confirme » certaines informations scientifiques<sup>33</sup> ; pour La Framboisière il « tesmoigne », « remarque », « déclare », « considère » ou « dispute »<sup>34</sup> ; pour Dupleix, il « rapporte » ou « allègue », « observe » ou encore, souvent « décrit doctement »<sup>35</sup>. Il faudrait ici mener une étude très précise sur le rapport entre l'articulation de la citation avec le texte et la manière dont elle est annoncée l'auteur, mais il semble bien que Dupleix, par exemple, souligne la valeur stylistique des vers quand il les utilise de manière redondante par rapport à son propre texte, et mette plutôt en avant la valeur scientifique quand ceux-ci complètent, explicitent voire se substituent au texte prosaïque, comme dans ce passage où l'on reconnaît à nouveau une source de La Framboisière :

Car c'est un axiome tres-certain, que toutes choses se resolvent en ce dont elles estoient composées. Ce que les Alchymistes font voir ordinairement : mais encore en avons-nous des experiences familiares, comme celle-cy rapportée par Bartas : *Cela se void à l'œil dans le bruslant tison [...]*<sup>36</sup>.

La question de la représentativité de l'exemple de Du Bartas se pose cependant ici. Il est manifeste en effet que celui-ci apparaît pour ses contemporains comme le prince des poètes du savoir, un nouveau Lucrèce dont le nom seul suffit à garantir la qualité des vers cités. Dupleix, ainsi, ne cite que beaucoup plus rarement, et toujours brièvement, d'autres poètes. La Framboisière choisit de citer plusieurs poètes, auxquels il reconnaît manifestement une forme d'expertise scientifique : Belleau vient logiquement à l'appui de son exposé sur les pierres précieuses, Baïf de ce qui concerne les météores. Mais ils ne chassent pas pour autant Du Bartas, qui a souvent le dernier mot. La Framboisière, d'ailleurs, l'appelle régulièrement « nostre poete », alors que parfois son nom n'est pas apparu depuis plusieurs pages dans le texte, voire même qu'un autre poète est cité juste avant. Ce « nostre poete », selon la règle ancienne de la saillance mémorielle, renvoie non au référent le plus proche dans le texte, mais au plus important dans l'esprit de l'auteur<sup>37</sup>. Chez Dupleix, de même, et bien qu'il soit pourvu d'une solide culture humaniste qui se traduit par la

<sup>31</sup> « La principauté de l'homme », *op. cit.*, p. 4, 5, 7 et 45.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 66, 276 et 380.

<sup>33</sup> Voir A. Paré, *op. cit.*, XXI, « Des venins », p. 496.

<sup>34</sup> Voir *op. cit.*, p. 2, 4, 10, 21 et 837.

<sup>35</sup> Respectivement, *op. cit.*, p. 363, 368, 457, 431 ou 482.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 363.

<sup>37</sup> Voir par exemple, dans « La principauté de l'homme », p. 7-8 : Horace est cité (et nommé), la citation suivante est de Du Bartas, identifié simplement comme « nostre Poète ». Dans le chapitre suivant, il est encore, sans référence antérieure, « nostre Poète ».

citation régulière des poètes latins, Du Bartas est le seul qui soit toujours nommé (et non simplement identifié par une manchette, comme Ronsard). Il n'est parfois identifié que comme « le Poète »<sup>38</sup>. Ainsi manifestement Du Bartas jouit-il d'un statut particulier : il est « le » ou « notre Poète », exactement comme Aristote est « le Philosophe », ce qui témoigne que toute forme versifiée ne peut prétendre au titre de « philosophie poétique ou poésie philosophique ».

On peut conclure de ce bref parcours dans l'usage des citations bartasiennes dans les ouvrages de science que la pratique de la citation poétique y relève d'un double discours, conjointement prosaïque et poétique. Si un double discours est nécessaire, c'est qu'un seul ne suffit pas. Cette apparente lapalissade éclaire les relations qui se nouent dans les deux sens entre ces deux formes de discours scientifique : le poème, dont la parole possède, selon les théories de l'époque, une efficacité unique en son genre, permet de donner une forme d'accès direct à la vérité scientifique. Il est en revanche moins apte à expliquer et a besoin pour cette seconde fonction de l'appui du commentaire, ou vient idéalement en relais du discours prosaïque. Ce dernier est plus nettement pédagogique, mais il n'a pas la puissance du verbe poétique, qui permet de représenter et de faire sentir. En cela, la citation poétique n'est plus simplement ornement : elle redouble le texte prosaïque en ne parlant pas tant à la raison qu'à l'imagination ou à la mémoire. L'alliance de la science et de la poésie ainsi, peut apparaître comme la volonté, chez les héritiers de l'humanisme, de réaliser l'union de la philosophie et de la poésie, en ne confondant pas les deux discours, comme le fit Empédocle, auquel Aristote dénia de ce fait le nom de poète<sup>39</sup>, mais en les alternant. Le savant, en effet, ne se risque pas à écrire lui-même des vers<sup>40</sup>, il cite un poète reconnu, mais ce réemploi du texte d'autrui lui permet seul de conjoindre les deux discours et de produire ainsi un texte scientifique complet, à la fois miroir et interprète de nature.

---

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 380. Dupleix le nomme aussi « notre Poète » alors même qu'il vient de citer Ovide puis Lucrèce, *ibid.*, p. 429.

<sup>39</sup> Voir Aristote, *Poétique*, 24.

<sup>40</sup> Le cas de Fracastor est un cas à part : tout montre qu'il a cherché à faire un vrai poème, au sens aristotélicien du terme, et non une simple mise en vers, en particulier en utilisant les ressorts du poème héroïque, que met aussi en œuvre Du Bartas. Sur ce point, voir l'introduction de J. Vons dans son édition de la *La syphilis ou le mal français*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. LIII-LXXVII.



