



HAL
open science

Présence de la poétique et du lexique des Regrets (1558) de Du Bellay dans la poésie anti-mondaine française (1560-1600).

Mylène Prélat Prélat

► To cite this version:

Mylène Prélat Prélat. Présence de la poétique et du lexique des Regrets (1558) de Du Bellay dans la poésie anti-mondaine française (1560-1600).. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté, 2022. Français. NNT : 2022UBFCH022 . tel-03952457

HAL Id: tel-03952457

<https://theses.hal.science/tel-03952457>

Submitted on 23 Jan 2023

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

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

**THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ
PRÉPARÉE À L'UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE**

École doctorale n°592
LECLA

Doctorat de Langue et littérature françaises ; littérature francophone

Par

Mme Mylène PRÉLAT

**Présence de la poétique et du lexique des *Regrets* (1558) de Du Bellay
dans la poésie anti-mondaine française (1560-1600)**

Thèse présentée et soutenue à l'Université de Bourgogne (Dijon), le 15 décembre 2022

Composition du Jury :

M. Michel MAGNIEN	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3	Président
Mme Michèle CLÉMENT	Professeure, Université Lumière Lyon 2	Rapporteur
M. Jean VIGNES	Professeur, Université Paris Cité	Rapporteur
Mme Nadia CERNOGORA	Maîtresse de conférences, Université Paris-Nanterre	Examinatrice
M. Richard CRESCENZO	Professeur, Université de Bourgogne	Directeur de thèse



Titre : Présence de la poétique et du lexique des *Regrets* (1558) de Du Bellay dans la poésie anti-mondaine française (1560-1600)

Mots clés : Du Bellay – Regrets – Poésie anti-mondaine – Sonnet – Poésie religieuse - Renaissance

Résumé : En partant d'une étude précise du lexique de la souffrance dans les *Regrets*, on en examinera les transferts de sens dans la poésie religieuse de la fin du XVI^e siècle. Le regret devient celui des fautes commises, la souffrance de l'exilé devient celle du pécheur. Les grands thèmes des *Regrets* (le passage du temps, le retour dans la patrie) sont réinterprétés dans un sens nouveau. Il s'agit d'étudier le transfert d'un lexique et d'une poétique d'un contexte profane à un contexte religieux et pénitentiel, lequel utilise également la forme du sonnet. Enfin cette étude permet d'évaluer le modèle qu'a pu constituer Du Bellay pour la poésie postérieure de la fin de la Renaissance.

Title : The lexicon and poetics from Du Bellay's *Regrets* (1558) in post Pléiade spiritual poetry (1560-1600)

Keywords : Du Bellay – Regrets – Devotional poetry – Sonnet – French Renaissance literature – French Renaissance poetry

Abstract : Starting from an advanced analysis of the lexicon dealing with suffering, which is used in the *Regrets*, this work aims at revealing that spiritual poets from late 16th century employ the same words and phrases but with different meanings. Indeed the regret of the homeland becomes that of sins and the exiled poet's suffering becomes that of the sinner. The main topics of the *Regrets* such as the passing of time and the return to the homeland are used with a different meaning and, then, a different purpose. This work aims to study the transfer of vocabulary and poetics from a secular context to a religious and penitential one; spiritual poets also use the sonnet. Finally this PhD thesis intends to define to what extent Du Bellay has influenced late Renaissance spiritual poetry.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu M. Richard Crescenzo qui a accepté de diriger ma thèse, et avec qui j'ai beaucoup apprécié de travailler durant toutes ces années, depuis mon TER de Master 1 en 2012. Je le remercie vivement pour sa disponibilité, son écoute, son indéfectible soutien, pour les nombreuses relectures et pour les précieux conseils qu'il m'a prodigués tout au long de ce travail.

Je remercie également les enseignants-chercheurs qui ont accepté de faire partie de mes différents comités de suivi de thèse : Mme Anne Mantero, M. Julien Gœury, M. Jean-Marie Fritz et M. Michel Magnien qui, non seulement a accepté de suivre mon travail et de faire partie de mon jury de thèse, mais qui m'a également éclairée sur divers aspects de mon travail et répondu à mes questions.

J'exprime aussi ma profonde gratitude envers les directeurs et directrices de l'École doctorale LECLA et les membres du CPTC pour avoir cru en ce projet de recherche et pour m'avoir octroyé un contrat doctoral durant trois années à l'Université de Bourgogne.

Je remercie les doctorant(e)s qui ont partagé ces années de thèse à mes côtés et avec qui j'ai pu échanger des idées et des informations concernant mon sujet de thèse et la progression de mon travail, tout particulièrement, Anne-Gaëlle Leterrier-Gagliano et Manon Raffard.

J'adresse aussi mes remerciements à M. Gilles Coffre, Principal du Collège Maurice Clavel à Avallon et M. Jérôme Destaing, Inspecteur pédagogique régional de l'Académie de Dijon, qui ont fait en sorte que je bénéficie de conditions favorables à une fin de thèse.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis pour m'avoir soutenue durant toutes ces années.

INTRODUCTION

Et Du Bellay quittant cette amoureuse flame,
Premier fist le Sonnet sentir son Epigramme
Capable le rendant, comme on void, de pouvoir
Tout plaisant argument en ses vers recevoir.

(Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique* (1605), Livre I, v. 587-590).

Ces quelques vers de Vauquelin de La Fresnaye sont composés après la mort du poète angevin, vraisemblablement autour de 1574, en dépit de la publication plus tardive de *L'Art poétique*. Loin de l'image du poète amoureux de l'*Olive* (1549), loin également de l'image du poète mélancolique et nostalgique qui regrette son « petit Liré » et sa « douceur Angevine » - cette image que l'on attribue encore de nos jours au poète des *Regrets* dont on retient d'ailleurs presque uniquement le fameux sonnet 31, « Heureux qui comme Ulysse » -, Vauquelin de La Fresnaye perçoit Du Bellay, à travers son recueil des *Regrets* (1558), comme un pionnier, un initiateur, le « premier » à utiliser le sonnet dans une perspective différente, en l'occurrence satirique. En effet, jusqu'alors, surtout depuis le *Canzoniere* de Pétrarque, le sonnet est une forme dévolue à la poésie amoureuse. Le succès de la poésie pétrarquiste dans les années 1550 autour de la Pléiade n'est plus à prouver¹, les *canzonieri* se multiplient, tous les poètes de cette période ou presque composent des recueils de sonnets amoureux : Ronsard, Jodelle, Baïf, Du Bellay, Grévin, pour ne citer que ces noms. Or, à partir des *Regrets* (1558) de Du Bellay, le sonnet change de tonalité et élargit ses visées. Dans *Les Regrets*, il n'est en effet plus question de femme aimée ni de souffrances causées par le dieu Amour – Cupidon – et la femme cruelle. Du Bellay compose une grande partie de ses poèmes durant son séjour à Rome où il accompagne le cardinal Jean Du Bellay, envoyé par le roi Henri II. Il est à son service en tant que secrétaire. Il présente souvent ce séjour, de manière assez excessive, comme un « exil ». En exprimant le regret de sa patrie natale, de son Anjou, de ses proches et amis, il transfère la poésie élégiaque pétrarquiste dans une poésie de l'exil. En outre, il prend modèle sur une véritable poésie d'exil, celle des *Tristes* d'Ovide composés lors de son exil au Pont-Euxin. D'autre part, dans son *Art poétique*, Vauquelin mentionne l'épigramme, cette forme latine brève et satirique à laquelle le sonnet est apparenté par Sébillet et par Peletier dans leurs arts poétiques. À Rome, le poète des *Regrets* observe la ville et ses habitants, les prostituées romaines ainsi que la cour papale et dénonce les comportements vicieux et hypocrites dont il

¹ Cécile Alduy, *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

est le témoin. Les sonnets deviennent ainsi une arme au service de la satire. Ces éléments confirment bien le caractère novateur de la poésie des *Regrets* et l'utilisation originale que Du Bellay initie.

Ces éléments poétiques spécifiques aux *Regrets*, comme les sonnets satiriques contre la papauté romaine, inspirent d'autres poètes qui écrivent dans le dernier tiers du XVI^e siècle en France, alors en pleine période des guerres de Religion. Cette période troublée, marquée par de violents conflits religieux, et le règne de Henri III (1574-1589) favorisent le développement d'une poésie de dévotion et d'une poésie satirique.

La postérité de la poésie de la Pléiade a fait déjà l'objet de travaux, comme l'immense ouvrage de Claude Faisant². De même, l'influence de Ronsard a été rigoureusement étudiée par Marcel Raymond³ et son rôle de modèle pour de nombreux autres poètes n'est donc plus à démontrer. Pour autant, celle du poète angevin Joachim Du Bellay, peut-être plus discret que son pair, et surtout, décédé bien plus tôt que lui, en 1560, semble avoir été en partie laissée de côté. Or, nous voulons montrer dans ce travail que Du Bellay – et particulièrement sa poésie des *Regrets* – a aussi une « influence » déterminante sur certains poètes qui écrivent dans le dernier tiers du siècle. Plus concrètement, nous nous appliquons à montrer que les *Regrets* – ainsi que les *Antiquitez de Rome* – ont inspiré tout un ensemble de poètes qui écrivent au cours de cette période troublée et qui se rejoignent sur différents aspects. D'abord, ces poètes composent des sonnets d'après le modèle bellayen, ils écrivent à la même période, c'est-à-dire, après la mort de Du Bellay (1560) et essentiellement dans le dernier tiers du siècle et dans le dessein de dénoncer les vanités des choses et du monde. Outre la forme et les structures du sonnet, ces poètes revendiquent la pratique d'un style bas, s'inspirent des sonnets satiriques, de la poésie de l'exil ainsi que de la poésie éthique que Du Bellay pratique.

Nous essayons également de cerner au cours de cette étude les contours et caractéristiques de cette « poésie anti-mondaine » qui a été peu étudiée, restée à la marge des grandes catégories qui ont servi à caractériser la poésie du XVI^e siècle finissant, le baroque et le maniérisme, théorisés notamment par Jean Rousset, Claude-Gilbert Dubois ou encore Gisèle Mathieu-Castellani⁴. Les critères qui les définissent restent principalement esthétiques. Si la

² Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998.

³ Marcel Raymond, *L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, Genève, Droz, 1965.

⁴ Parmi les ouvrages de référence sur ces deux catégories, citons Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954 ; *Anthologie de la poésie baroque française*, 2 vol., Paris, Armand Colin, 1968 ; Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, *Éros baroque : anthologie de la poésie amoureuse baroque (1570-1620)*, Paris, Nizet, 1986 ou encore Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1993 ; *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1995 ; *Le maniérisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1979 ; Didier Souiller, *Le baroque en question(s)*, Paris, H. Champion, 1999.

poésie anti-mondaine traite, par exemple, du thème de la vanité et, en cela, peut être rapprochée de la poésie baroque, elle est davantage discursive, philosophique et éthique et se rattache plutôt à la tradition moralisante.

Notre corpus est constitué de dix poètes qui répondent aux critères suivants : ils composent des sonnets qui comportent des réécritures évidentes de la poésie bellayenne (des tournures spécifiques et certaines structures du sonnet), les thèmes évoqués sont ceux de la satire, de la mélancolie et du regret et leur poésie se rattache à la veine « anti-mondaine », à la fois philosophique et moralisante. Nous ne prétendons évidemment pas à l'exhaustivité, d'une part, parce que certaines références ont pu échapper à notre connaissance, d'autre part, parce que certains sonnets isolés restent anonymes et enfin, parce que dans certains recueils, l'imitation de la poésie de Du Bellay nous paraissait trop mineure pour rejoindre notre corpus. Nous avons bien conscience que ce corpus pourrait encore s'allonger mais il fallait aussi faire un choix. Nous distinguons dans cette veine anti-mondaine d'inspiration bellayenne deux versants. Le premier est d'inspiration satirique : les poètes prennent modèle surtout sur les sonnets satiriques des *Regrets* et reprennent les thèmes de la satire du courtisan, des cardinaux ou encore la forme du sonnet en infinitifs ; des poètes⁵ comme Jacques Béreau, Nicolas Ellain, Jacques Grévin, Jean de La Gessée et Odet de Turnèbe relèvent de ce versant. Quant au second, il relève de la poésie de dévotion qui entend amener l'homme à se détourner du monde et à se tourner vers Dieu. Ces poètes empruntent à Du Bellay, par exemple, le lexique du regret pour l'utiliser au sein d'une poésie pénitentielle⁶ et en détourner ainsi le sens. Gabrielle de Coignard, Simon Goulart et Pierre Poupo relèvent de ce versant dévotionnel. Bien évidemment, ces deux versants ne sont pas hermétiques, il se rejoignent sur différents points et les poètes anti-mondains peuvent aussi bien pratiquer de la poésie satirique que de la poésie de dévotion, c'est le cas de Jérôme Hennequin et de François Perrin. Enfin, cette période de conflits religieux nous amène à préciser que notre corpus inclut aussi bien des poètes catholiques que protestants.

⁵ Nous précisons bien sûr plus en détail ces auteurs et leurs œuvres au cours de notre étude.

⁶ Comme dans les *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard :

Tousjours au cœur le souvenir me ronge,
Du temps heureux que je vay regrettant,
Où je vivois ayant l'esprit content,
Sans les ennuis où mon ame se plonge.

(*Sonnets spirituels*, s. 30, v. 1-4).

J'avois mille regrets de mes fautes commises,
(*Sonnets spirituels*, s. 17, v. 9).

Les noms de certains auteurs demeurent encore familiers comme Jacques Grévin, Jean de La Gessée ou Simon Goulart, mais d'autres sont tombés dans l'oubli⁷, comme François Perrin, chanoine d'Autun, ou même Jérôme Hennequin, évêque de Soissons.

Notre travail s'organisera en trois parties. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les traits spécifiques de la poétique bellayenne des *Regrets*. Notre objectif est d'établir un état de la recherche, de rappeler les principaux éléments concernant les recueils romains qui nous servent de textes sources, à savoir, bien sûr les *Regrets*, mais aussi les *Antiquitez de Rome* et le *Songe*. Nous reviendrons sur ce point plus loin, mais précisons d'emblée que cette partie n'a pas pour but d'apporter de nouveaux éléments sur les *Regrets*, il s'agit plutôt d'une synthèse qui entend étudier différents aspects de cette poésie, comme le sonnet et ses schèmes formels, les structures des recueils, la « po-éthique » des *Regrets* et, bien sûr, le caractère novateur de l'œuvre bellayenne. Cette partie sera donc nécessairement plus brève que les deux suivantes car il s'agit surtout de rappeler des éléments majeurs la poésie bellayenne, mais elle nous semble indispensable, à la fois pour justifier notre choix de prendre les *Regrets* comme point de départ de notre étude, et pour évoquer les principaux éléments de la poésie et de la poétique bellayennes qui ont retenu notre attention lors de la lecture et de l'étude des différents recueils de notre corpus.

Dans un second temps nous passerons à l'étude plus précise de la poésie anti-mondaine post-bellayenne qui s'inspire des *Regrets*. Nous présenterons les différents poètes de notre corpus en évoquant les deux versants de la poésie anti-mondaine, la veine satirique puis la veine dévotionnelle. Nous analyserons les éléments que ces poètes anti-mondains reprennent aux *Regrets*, aussi bien sur le plan stylistique que sur le plan poétique et éthique et nous montrerons comment ils s'en servent, comment ils se les approprient et les transfèrent dans une poésie qui entend dénoncer les vanités mondaines.

Notre étude s'achèvera par une partie dévolue à cerner les contours de la poésie anti-mondaine sur le plan de l'histoire littéraire. Nous nous intéresserons notamment aux liens qui existent entre ces auteurs. S'ils ne forment pas un groupe constitué, ces poètes se rattachent à différents réseaux, qu'il s'agisse du milieu social, professionnel ou encore religieux. Enfin, nous nous pencherons sur l'émergence d'une nouvelle figure du poète au cours du dernier XVI^e siècle, qui n'est plus celle du poète inspiré ronsardien, mais celle du poète philosophe, moraliste et prêcheur. Nous analyserons plus particulièrement l'aspect éthique de la poésie anti-mondaine pour voir comment l'*ethos* du poète bellayen inspire cette poésie à visée morale.

⁷ En outre, certains recueils également n'ont pas fait l'objet d'édition critique, comme ceux de Nicolas Ellain, François Perrin et Jérôme Hennequin.

PREMIÈRE PARTIE

Les Regrets de Du Bellay ou les nouveaux horizons du sonnet

Chapitre 1 : Les traits spécifiques de la poésie bellayenne dans *Les Regrets*

Dans cette première partie, il nous semble important de revenir sur les traits qui caractérisent la poésie bellayenne et particulièrement la poésie des *Regrets*. Il s'agira d'étudier ce qui rend cette poésie « innovante », ce qu'elle a de particulier par rapport à la poésie de la Pléiade et à la poésie pétrarquiste dont le succès autour de 1550 n'est plus à prouver⁸. Nous rappellerons les aspects majeurs et spécifiques de la poésie et de la poétique bellayennes en insistant précisément sur ceux qui inspirent les poètes qui écrivent dans le dernier tiers du XVI^e siècle.

Les *Regrets*⁹ constituent l'œuvre de Du Bellay sur laquelle nous travaillons le plus. Pour autant, nous évoquerons également, dans une moindre mesure, les *Antiquitez de Rome* et le *Songe* qui font partie d'un ensemble plus vaste de « recueils romains » publiés la même année que *Les Regrets* en 1558¹⁰. Les contemporains de Du Bellay ne font d'ailleurs pas de distinction véritable entre ces différents recueils.

En ce qui concerne l'organisation de notre travail, cette première partie s'avère plutôt synthétique. Elle dresse en effet un état des lieux de la recherche et a pour but de rappeler les éléments spécifiques de la poésie bellayenne qui ont déjà été évoqués et mis en évidence par la critique et qui, pour la plupart, sont déjà bien connus. Par conséquent, nous ne développerons pas cette partie de manière exhaustive ; notre travail n'a en effet pas pour objectif de proposer une étude complète des *Regrets* de Du Bellay étant donné que nous travaillons sur les poètes qui, dans le dernier tiers du siècle, imitent Du Bellay et s'inspirent de sa poésie. Il s'agit dans cette première partie de montrer en quoi la poésie bellayenne est une poésie novatrice et

⁸ Les recueils de *canzonieri* connaissent un immense succès autour de 1550, comme l'*Olive* (1549), les *Amours* (1552) de Ronsard (1552) puis la *Continuation des Amours* (1555), la *Nouvelle Continuation des Amours* (1556) ou encore les *Erreurs amoureuses* de Tyard qui paraissent une première fois anonymement (1549) la *Continuation des Erreurs amoureuses* paraît en 1551 ou encore l'*Olimpe* de Grévin qui paraît en 1560.

⁹ Nous utilisons dans notre étude l'édition des *Regrets* établie par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Classiques Garnier, 2009.

¹⁰ Nous incluons dans cette étude les *Antiquitez de Rome* ainsi que le *Songe* et c'est en ce sens que nous entendons et employons l'expression « recueils romains ». Nous ne traiterons en revanche ni des *Divers Jeux rustiques* ni du recueil en latin des *Poemata*, publiés la même année, en 1558.

pionnière, en quelque sorte, et de justifier le fait que nous prenions *Les Regrets* comme point de départ pour notre étude.

Autrement dit, nous ne développerons ni trop longuement ni de manière exhaustive nos propos sur la poésie des *Regrets*, d'autant plus que nous ne possédons pas d'informations véritablement nouvelles à ajouter aux études - déjà nombreuses - sur la poésie de Du Bellay. Cela explique que le travail global de notre thèse, structuré en trois parties, sera nécessairement déséquilibré. Cette première partie sera en effet plus brève que les deux suivantes, nous en avons pleinement conscience et nous assumons ce choix. Nous préférons en effet développer davantage les deux autres parties qui tendent à montrer comment et pourquoi les poètes anti-mondains s'inspirent de Du Bellay - et particulièrement des *Regrets* - et à définir ce qu'est la poésie anti-mondaine composée au cours du dernier tiers du XVI^e siècle.

Nous revenons dans ce premier chapitre sur les principaux éléments caractéristiques des *Regrets* et des recueils romains comme la forme et les structures du sonnet, le choix du mètre, la composition des recueils, la parémiologie ainsi que le style bas (ou « *sermo pedestris* »).

I. La forme du sonnet

Avec le *Canzoniere* de Pétrarque, le sonnet se caractérise comme une forme dévolue à la poésie amoureuse. Cette forme est inventée par les poètes italiens¹¹, comme le rappelle Du Bellay qui, dans la *Deffence*, encourage les poètes à délaisser les formes médiévales pour recourir à cette forme poétique : « Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte, que plaisante Invention Italienne, conforme de Nom à l'Ode »¹². Du Bellay est le premier en France à composer un recueil de poésie amoureuse en sonnets, sur le modèle de Pétrarque, l'*Olive* (1549). Rappelons que Maurice Scève avait fait paraître *Délie* en 1544, le premier *canzoniere* en français composé de dizains. En 1558, Du Bellay recourt de nouveau à la forme du sonnet lorsqu'il compose les *Regrets* mais il use désormais de l'alexandrin, et non du décasyllabe, comme il l'avait fait dans l'*Olive*. La plupart des *canzonieri* sont écrits en décasyllabes¹³, ce vers « héroïque » est adapté aux sujets épiques et nobles. Ronsard utilise l'alexandrin en 1555 dans la *Continuation des Amours* qui célèbre l'amour du poète pour Marie. Ce changement de vers témoigne également d'un changement de style, moins orné, plus simple, plus bas. Dans son *Abrégé de l'Art poétique français* (1565), Ronsard établit d'ailleurs le rapprochement de ce

¹¹ L'histoire du sonnet se trouve notamment exposée dans l'ouvrage d'André Gendre, *Évolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., 1996.

¹² Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Second Livre, chapitre IV. Nous utilisons l'édition de Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2007.

¹³ Dans les *Amours* (1552) écrits pour célébrer l'amour du poète pour Cassandre, Ronsard utilise le décasyllabe.

vers avec la prose et avec le style bas : « La composition des Alexandrins doit être grave, hautaine, et (si faut ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ils sont plus longs que les autres, et sentiraient la prose si n'étaient composés de mots élus, graves, et résonnants, et d'une rime assez riche »¹⁴. C'est, nous en reparlerons, le projet de Du Bellay de faire « une prose en ryme, ou une ryme en prose »¹⁵. Même si les poètes n'abandonnent pas le décasyllabe, l'alexandrin devient une pratique courante à partir de 1555, à partir, en somme, de la *Continuation des Amours* de Ronsard.

Pour en revenir à la forme, Du Bellay rapproche le sonnet de l'ode, forme antique noble. Si l'on s'en tient à la conception du sonnet que Du Bellay propose dans la *Deffence*, on peut se demander où se situe le recueil des *Regrets*, s'il se définit comme un recueil de poésie « docte » et « plaisante ». La poésie des *Regrets* reste savante notamment dans l'imitation de modèles antiques, comme Virgile et Ovide, mais cet aspect « docte » n'est pas mis en avant par le poète, comme l'indiquent les premiers sonnets du recueil. Dans la hiérarchie des styles – la roue de Virgile –, Du Bellay opte pour un style bas¹⁶, nous aurons l'occasion de développer cet aspect plus loin. Il s'avère que la conception du sonnet varie selon les poètes. En effet, dès 1548, Thomas Sébillet, dans son *Art poétique français* et Jacques Peletier dans son *Art poétique* (1555), établissent un rapprochement avec l'épigramme : « Le Sonnet suit l'épigramme de bien près, et de matière, et de mesure »¹⁷. L'épigramme, qui désigne au départ une inscription gravée sur un monument, est une forme antique brève, rendue célèbre notamment par le poète Martial. Elle se définit par sa concision et par son trait d'esprit, généralement sous forme de « pointe », et par son lien avec la satire. Le sonnet, par sa forme plutôt brève sur quatorze vers et par sa structure spécifique, s'adapte en effet assez bien aux caractéristiques de l'épigramme. Il est néanmoins adapté aussi pour les sujets graves, il peut donc englober tous types de sujets.

¹⁴ Ronsard, *Abrégé de l'art poétique français*, p. 442 dans l'édition des *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance* de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 2001.

¹⁵ *Regrets*, s. 2, v. 10.

¹⁶ Voir le premier sonnet des *Regrets*, par exemple. Olivier Pot insiste sur cette distinction entre style bas et poésie savante : « On se gardera toutefois de prendre à la lettre ces proclamations de “simplicité” : le deuxième sonnet programmatique ne fait-il pas se rencontrer malicieusement “rime facile” et “bien habile”, ruinant ainsi à l'avantage du poète des *Regrets* la distinction entre style savant (“un plus sçavant que moy”) et style bas (“Quant à moy”) ? Au demeurant, ce discours qui se plaît à dénoncer la rhétorique relève encore lui-même de la rhétorique puisqu'il correspond, à l'intérieur du digramme des genres (la “roue de Virgile”) au style bas et humble que mettent en œuvre les *sermones* d'Horace par exemple et qui est censé prendre pour modèle le parler ordinaire (“*infimus et cotidianus sermo*”) et dénué de figure », dans « “De rien faire quelque chose”, les recueils romains de Du Bellay », *Littératures*, 31, automne 1994, p. 35.

¹⁷ Sébillet, *Art poétique français*, Deuxième livre, chapitre II, dans *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 105.

II. La composition des recueils romains en français

1. Les *Regrets*

Dans ce recueil, le poète, qui se trouve en mission à Rome, éprouve le regret de son Anjou natal et fait part de sa mélancolie, de ses espoirs déçus, de sa désillusion. La critique¹⁸ considère cet ouvrage comme un recueil tripartite : la première partie est consacrée véritablement au « regret » et donc à l'élégie, la deuxième partie satirique dénonce les vices qui règnent à Rome puis en France après son retour et la troisième partie encomiastique fait l'éloge des Grands de la cour. Les limites des parties peuvent légèrement varier d'un auteur à l'autre¹⁹ mais la disposition générale reste identique, presque tous les auteurs s'accordent sur cette structure des *Regrets*.

En outre, cet itinéraire est construit sur le modèle odysseéen et le parcours du poète est comparé à celui d'Ulysse. D'ailleurs, la comparaison avec Ulysse apparaît à plusieurs reprises dans le recueil, comme dans le fameux sonnet 31 qui s'ouvre sur le vers « Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage ». George Hugo Tucker insiste sur le lien à établir entre le destin du personnage homérique et celui du poète des *Regrets* : « Ce récit antique constitue en quelque sorte le fil conducteur, tantôt explicite tantôt implicite, de l'histoire des errances – de la France en Italie, puis de l'Italie en France – du poète français »²⁰. Les épreuves par lesquelles le poète est obligé de passer avant de pouvoir rentrer chez lui sont fréquemment comparées à celles d'Ulysse et, comme le héros grec, le poète parvient à retourner dans sa patrie.

Pour revenir sur cette structure tripartite, précisons qu'avant ces trois grandes sections, le recueil s'ouvre sur cinq sonnets programmatiques, qui présentent la poétique qu'adopte le poète dans les *Regrets* ; nous reviendrons plus en détail sur cet aspect. En outre, les auteurs soulignent que les parties que l'on distingue ne sont pas complètement « étanches » et que certains sonnets

¹⁸ Nous nous appuyons en particulier sur les ouvrages et articles suivants : Yvonne Bellenger, *Du Bellay : ses "Regrets" qu'il fit dans Rome... : étude et documentation*, Paris, Nizet, 1975 ; Jean Vignes, « Deux études sur la structure des *Regrets* », *Du Bellay et ses sonnets romains*, Etudes sur les *Regrets* et les *Antiquitez de Rome*, réunies par Yvonne Bellenger, Paris, Champion, 1994, p. 87-136 ; George Hugo Tucker, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2000.

¹⁹ George Hugo Tucker et Jean Vignes notent que les cinq sonnets qui ouvrent le recueil ont une fonction programmatique et qu'ils exposent la « nouvelle poésie » du poète des *Regrets*, tandis que Yvonne Bellenger les inclut dans la première partie. D'autre part, Tucker fait débiter la série des sonnets encomiastiques au sonnet 155, Yvonne Bellenger et Jean Vignes au sonnet 156, et Marie Dominique Legrand, dans son article, s'intéresse à la fin des *Regrets* et à cette partie qui fait l'éloge des Grands, partie encomiastique dont le point de départ est le sonnet 159 : « Or, du sonnet 159, adressé à Diane de Poitiers, au sonnet 191, adressé au roi, trente-trois poèmes d'éloge achèvent les *Regrets* » (p. 43). Enfin, la critique s'accorde sur la difficulté à dater les sonnets et sur le fait qu'ils n'ont pas été composés dans un ordre chronologique.

²⁰ Tucker, *op.cit.*, p.79.

servent de transition²¹. Ces auteurs entendent ainsi mettre en évidence l'unité du recueil, son architecture rigoureuse ainsi que la progression qui s'opère au fil de la lecture. On trouve sous la plume de Daniel Aris et Françoise Joukovsky²² le terme « itinéraire » pour démontrer que le recueil ne progresse pas de manière aléatoire, ni par variations ; un réel cheminement s'opère en effet entre le premier et le dernier poème. Le parcours du poète est à la fois géographique et spirituel, comme l'explique précisément Jean Vignes :

Itinéraire géographique d'abord, de Rome à Paris, bien marqué par l'évocation précise des étapes du retour ; pourtant ce parcours n'est pas seulement la transposition d'une expérience biographique, il évoque aussi le motif de la *translatio imperii et studii* [...] : la Rome moderne ne méritant plus ni le pouvoir politique, ni le prestige intellectuel et artistique qui s'attachaient à celle d'Auguste, d'Horace et de Virgile, c'est la France, "Mère des arts, des armes et des lois", qui en hérite, notamment en la personne de Marguerite et des poètes de la Pléiade. A cette translation horizontale se combine par ailleurs un mouvement ascendant : des rivages infernaux de la Rome papale, on s'élève, péniblement d'abord, puis "d'une plus haute aile", vers le ciel des Idées platoniciennes où brille la Vertu de la nouvelle Pallas²³.

L'itinéraire du poète est donc également spirituel, le poète va partir en quête d'un nouveau poétique et découvrir une inspiration nouvelle, symbolisée par la princesse Marguerite²⁴ ; il s'agit donc aussi, si l'on peut dire, d'un itinéraire poétique.

Enfin l'élégie et la satire – qui correspondent aux première et deuxième parties du recueil – renvoient à deux réactions du poète face aux événements qu'il rencontre. Ces attitudes sont certes différentes, néanmoins elles expriment toutes les deux un rejet du monde, elles traduisent l'inadéquation entre l'idéal du poète et le monde tel qu'il est. La troisième partie se présente ainsi comme un dépassement de ces deux voies, le poète dépasse ainsi ces attitudes vaines de refus du monde pour, au contraire, embrasser le monde. Cette nouvelle posture du poète va de pair avec la progression du recueil.

2. Les *Antiquitez de Rome*

Le titre complet du recueil est *Le Premier Livre des Antiquitez de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine*. Il est composé de trente-deux sonnets et a pour sujet la ville de Rome. Le recueil est dédié au roi Henri II, le sonnet liminaire « Au Roy » indique l'intention visée par le poète, à savoir « avoir hors du tombeau / Tiré des vieux Romains les poudreuses reliques » (v. 7-8). Le poète y fait donc le

²¹ Voir par exemple les pages 114 à 118 de l'article de Jean Vignes cité plus haut, qui met bien en évidence de phénomène, en l'occurrence à propos du passage de l'élégie à la satire.

²² Dans l'introduction aux *Œuvres Poétiques*, Tome II, Paris, Bordas, 1993, p. XXXIV.

²³ Jean Vignes, art. cit. p. 134.

²⁴ On retrouve ce propos dans l'article de Jean Vignes qui affirme à propos du poète : « il retrouve en présence de sa Princesse l'inspiration noble et ambitieuse, qui, loin d'elle, lui avait fait défaut », art. cit., p. 135.

récit de la grandeur passée et de la déchéance de la Ville. Ce récit est permis par la déambulation du poète à Rome et par le spectacle des ruines qui s'offre à lui, ces ruines sont présentées comme les vestiges de ce passé glorieux. En dépit du titre indiquant une « description » de Rome, très peu de monuments sont en réalité décrits, comme l'affirme Richard Crescenzo : « le lecteur constate rapidement que les sonnets de Du Bellay ne décrivent pas les monuments de la Rome ancienne. La mention des poudreuses ruines reste toujours allusive, jamais un monument ne se trouve nommément désigné ou décrit »²⁵.

D'autre part, le recueil se caractérise par une alternance métrique entre les sonnets impairs décasyllabiques et des sonnets pairs en alexandrins, exception faite des deux derniers sonnets puisque le poète inverse ce choix métrique, le recueil se clôt sur un sonnet en décasyllabes et se termine ainsi comme il avait commencé. Marie-Madeleine Fontaine, qui a étudié cette alternance métrique, affirme que les sonnets impairs en décasyllabes « ont la charge la plus haute d'émouvoir, et possèdent le pouvoir magique d'évoquer les morts » ; ils possèdent donc une fonction incantatoire, on repère d'ailleurs à plusieurs reprises l'utilisation d'apostrophes telles que « Divins Esprits » (s. I), « Pâles Esprits, et vous Ombres poudreuses » (s. XV). Quant aux sonnets en alexandrins, d'après Marie-Madeleine Fontaine, ils ont pour « rôle de démontrer par deux formes du raisonnement reliées l'une à l'autre – l'analogie et la narration historique axée sur la finalité et la conséquence »²⁶, ils contiennent en outre la vision et la pensée de l'histoire de Du Bellay. Si l'on résume de manière schématique, un type de sonnet est ainsi plutôt lié à la fonction du *movere*, l'autre, plus démonstratif, à celle du *docere*²⁷.

²⁵ Richard Crescenzo, « Du “tu” au “je” : les verbes de vision et leurs sujets dans *Les Antiquitez de Rome* et le *Songe* », *Du Bellay. Autour des Antiquités de Rome et des Regrets*, Actes des secondes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau, les 2 et 3 décembre 1994, Biarritz, J&D éd., 1994, p. 9.

²⁶ Marie-Madeleine Fontaine, « Le système des *Antiquités* de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 67-81. Les formules citées se trouvent p. 74.

²⁷ Philippe de Lajarte propose une autre analyse des sonnets qui complète et nuance celle de Marie-Madeleine Fontaine. Il distingue quatre types de sonnets : parmi les sonnets plutôt démonstratifs, il distingue les « sonnets narratifs » ou « narrato-comparatifs » et « les sonnets didactiques », parmi les sonnets liés à la fonction d'émouvoir, au *movere*, Lajarte distingue ce qu'il appelle les « sonnets allocutifs » et les sonnets « autoréflexifs ». Voir son article « Formes discursives des sonnets et composition du recueil dans *Les Antiquitez de Rome* », *Joachim Du Bellay*, Études publiées sous la direction de Philippe de Lajarte, *Elseneur*, 12, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 63. Pour une explication plus détaillée de ces types, nous renvoyons aux pages 64 à 67. En outre, En outre, en dépit d'une certaine unité formelle et thématique des *Antiquitez de Rome*, l'auteur distingue quatre séquences successives, fondées notamment sur la typologie des sonnets et sur la thématique : les séquences 2-9, 10-24, 25-29 et 30-31. La première séquence est caractérisée par une certaine hétérogénéité thématique et typologique, Lajarte distingue à l'intérieur de celle-ci deux sous-séquences. La deuxième comporte essentiellement des sonnets de type narratif ou narrato-comparatif et thématiquement évoque à la fois la grandeur et la ruine de Rome ; Philippe de Lajarte qualifie ces sonnets d'« ambivalents ». La troisième séquence comporte surtout des sonnets « monovalents » qui traitent soit de la ruine soit de la grandeur de Rome. La quatrième et dernière séquence, qui précède le sonnet conclusif, rejoint thématiquement la deuxième séquence et se clôt sur un

Cette alternance métrique est également à relier à une disposition architecturale du recueil. En effet, le recueil original comprend deux sonnets par page, le sonnet impair en décasyllabes se trouve en haut tandis que le sonnet pair en alexandrins se trouve en bas de la page. La dimension visuelle est donc majeure ; rappelons que Du Bellay, dans la dédicace « Au Roi » qui ouvre le recueil, affirme avoir composé « un petit tableau » et file la métaphore de la peinture. Celui-ci se lit donc à la fois de manière linéaire et horizontale mais également verticale. Des phénomènes d'échos et de répétitions ont lieu entre les sonnets pairs et entre les sonnets impairs, d'autant plus qu'un certain nombre de sonnets sont assez similaires, notamment sur les plans thématiques et structures, l'aspect symétrique et, pourrait-on dire, architectural est important. Marie-Madeleine Fontaine explique ainsi la dimension architecturale : « La référence à l'architecture offre donc à la disposition rhétorique le moyen de donner au programme symbolique une organisation visuelle, d'ordre logique et esthétique. Mais il ne s'agissait pas pour Du Bellay d'une disposition des thèmes des *Antiquités*, constamment enchevêtrés, eux, dans le flot continu du recueil [...]. La disposition cherche à obéir, non à l'ordre du discours, mais aux préceptes de la rhétorique – *docere, placere, movere* »²⁸. Du Bellay souhaite donc construire son recueil comme un monument. Même si la structure semble assez répétitive et que ce recueil ne suit pas un itinéraire comme *Les Regrets*, il semble bien qu'une évolution ait lieu : « Mais si le rythme alternatif est net, entraînant la persuasion, puis détruisant cet élan émotif, démontrant logiquement, puis niant les valeurs du raisonnement au profit du lyrisme, Du Bellay a bien conçu le recueil comme une démarche qui mène à la reconnaissance de la poésie (du premier sonnet au sonnet 25) pour s'achever dans l'inquiétude qui réunit les monuments à sa propre poésie dans le sonnet final »²⁹. Rappelons que le poète inverse l'alternance métrique dans les deux derniers sonnets, le diptyque se trouve donc également inversé. Cette inversion finale confère une dimension circulaire au recueil, crée un phénomène d'écho voire de miroir entre les sonnets liminaire et conclusif. Pour Philippe de Lajarte, ces deux sonnets se détachent également du reste du recueil par le fait qu'ils possèdent un « statut “métadiscursif” »³⁰. Enfin, il semble que Du Bellay ne souhaite pas faire des *Antiquitez de Rome* un recueil sur la *translatio imperii*³¹, en dépit de ce que le sonnet « Au Roy » laisse penser. Il s'agit plutôt d'une méditation sur la vanité de Rome et du monde.

sonnet allocutif. Le recueil s'achève sur un sonnet qui témoigne d'un certain espoir du poète quant à la fortune de son œuvre. Nous renvoyons bien sûr à son article pour plus de précisions.

²⁸ Marie-Madeleine Fontaine, art. cit., p. 74.

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰ Philippe de Lajarte, art. cit., p. 81.

³¹ Cette idée largement répandue à partir du Moyen Âge et encore en vigueur à la Renaissance stipule que le pouvoir passe d'une nation à une autre (Athènes, Rome, par exemple).

Cependant le propos n'est pas entièrement pessimiste et un signe d'espoir demeure : « il est probable que Du Bellay suggère à son roi la possibilité d'une *translatio studii*, d'un transfert des valeurs culturelles de Rome à la France »³². Bien sûr, il ne s'agit que d'une hypothèse, John McClelland voit en effet dans les *Antiquitez* « un livre sur le doute et l'échec »³³, même si tout n'est pas négatif, comme il prend soin de le souligner. Dans *Du Bellay et le sacré*, Gilbert Gadoffre affirme que « Du Bellay après avoir fait mine d'hésiter entre deux modes d'interprétation présentés comme l'option essentielle (*Fortuna – Providentia*) se réfère tout au long des *Antiquitez* à une troisième interprétation qui fait appel à des causalités morales. Les empires ont été leurs propres victimes : l'orgueil et la démesure leur ont fait perdre l'équilibre, et dès la fondation de Rome un premier geste symbolique de violence, le meurtre de Remus, sera suivi de guerres de conquêtes, de guerres civiles »³⁴. Josiane Rieu prolonge cette lecture en un sens chrétien :

Les *Antiquitez* répètent partout que le véritable empire n'est pas de ce monde [...] mais que le temps est venu d'un empire supérieur, d'un autre ordre, où seraient réconciliés la religion, la culture, le pouvoir temporel. [...] Or, le constat de la fracture n'invite pas au désespoir, dans les *Antiquitez* : il est comme le signe de l'avènement possible des temps nouveaux, qui pourraient, après avoir "enterré" les vieilles pierres, voir la concrétisation dans ce monde du rêve d'un empire chrétien, tout comme le chrétien voit dépouiller le vieil homme en lui et renaître, dès cette vie terrestre, à une vie irradiée par l'esprit³⁵.

Ce recueil est suivi du *Songe* dans lequel on retrouve des similitudes mais dont le message et la portée sont quelque peu différents.

3. Le *Songe*

Ce court recueil de quinze sonnets présente la même alternance métrique que les *Antiquitez de Rome* : les sonnets impairs sont composés de décasyllabes tandis que les sonnets pairs sont en alexandrins. Le nombre impair de sonnets permet à Du Bellay d'achever le recueil sur un sonnet en décasyllabes et de ne pas recourir à une inversion métrique finale. Marie-Madeleine Fontaine a également analysé l'alternance métrique du *Songe* et considère qu'elle ne poursuit pas le même objectif que dans les *Antiquitez de Rome* :

On comprend mieux que, si l'on retrouve les mêmes rimes dans le *Songe*, on n'y constate pas la même répartition des phénomènes stylistiques entre les décasyllabes et les alexandrins, qui sont au contraire écrits dans un style parfaitement identique : Du Bellay, qui voulait garder à l'ensemble de l'édifice son unité visuelle et rythmique, y traite bien des mêmes thèmes, y développe bien la

³² Daniel Aris et Françoise Joukvsy, Introduction aux *Œuvres complètes* de Du Bellay, *op. cit.*, p. XIX.

³³ John McClelland, « Les *Antiquitez de Rome* : discours rhétorique, discours historique, discours personnel », *Du Bellay*, Actes du colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1989, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 197.

³⁴ *Ibid.*, p. 112.

³⁵ Josiane Rieu, *L'Esthétique de Du Bellay*, Paris, SEDES, 1995, p. 98-99.

même philosophie, mais l'objet a changé. Ainsi l'écriture change-t-elle chez un même auteur, pour un même mètre, non selon une évolution chronologique, mais consciemment et volontairement, dans un même moment, afin d'obéir à des contraintes différentes, des besoins différents. L'alternance a induit un dynamisme étrange et complexe dans les *Antiquités*, elle ne fait qu'équilibrer un objet esthétique dans le *Songe*³⁶.

Si l'alternance métrique n'a pas la même visée que dans *Les Antiquitez de Rome*, elle reste liée dans les deux recueils à la dimension visuelle et, d'ailleurs, le titre complet du *Songe* l'indique : *Plus un Songe ou Vision sur le même sujet* ; la « vision » est à mettre en relation avec le verbe « voir » omniprésent dans le recueil, en particulier la formule « je vis ». Jean-Claude Ternaux souligne la différence de composition entre *Les Regrets* et les deux autres recueils : « Si *Les Regrets* se caractérisent par une variété d'inspiration qui fait alterner l'élégie, la satire et l'éloge, *Les Antiquitez de Rome* se présentent comme une suite de sonnets qui, pour la plupart, répètent la même idée sur le même ton »³⁷. Il nous semble que l'aspect répétitif des *Antiquitez de Rome* se retrouve également dans le *Songe* dans la mesure où le recueil procède par variations sur le thème du songe et de la chute. Néanmoins, il convient de nuancer quelque peu ce propos. Ce recueil fait en effet le récit du songe du poète et il est aisé de noter l'évolution entre le premier sonnet, qui s'ouvre sur l'endormissement du poète, et le dernier dans lequel le poète se réveille brutalement. On peut donc considérer ce bref recueil comme le récit du rêve du poète et noter ainsi une progression. Floyd Gray explique la symbolique du songe et du réveil et décrit ainsi l'objectif du poète : « Il répète quinze fois le même mouvement sans varier la formule ni en dissimuler le caractère factice. Il est significatif que tout ce qui est création, vision, architecture, relève du domaine du songe et que tout ce qui est ruine appartient au réveil. Le rêve coïncide donc avec la création et le réveil finit par dissiper comme si le poète se laissait emporter momentanément par un élan auquel il ne croit qu'à moitié et qui finit par se désagrégier »³⁸.

Il n'en demeure pas moins qu'à l'intérieur du recueil, on repère des phénomènes d'échos et de répétitions, tels que l'expression « je vis », les personnages de la Louve et de la Nympe, ou encore la chute finale. Les sonnets sont tous construits sur le même schéma : les quatrains sont dévolus à la « vision » du poète, au spectacle qui s'offre à lui, les tercets évoquent la chute, qu'il s'agisse de la destruction des monuments³⁹ ou de la mort d'un être comme la louve dans le sonnet VI. Floyd Gray décrit la structure et le fonctionnement des sonnets du *Songe* :

³⁶ Marie-Madeleine Fontaine., art. cit., p. 78.

³⁷ Jean-Claude Ternaux, « La ruine et la cendre. L'imitation de Lucain dans *Les Antiquitez de Rome* et le problème des genres », *Du Bellay et ses sonnets romains*, op.cit., p. 227.

³⁸ Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1993, p. 57.

³⁹ Voir par exemple les sonnets II, III et IV.

Chaque sonnet commence par la description d'une scène vue en songe où le poète souligne les éléments nécessaires à son inévitable destruction. Il *organise* son rêve selon les besoins d'une chute qui est à la fois celle du rêve et du sonnet ; ce qu'il « voit » est déjà imaginaire⁴⁰.

Il résume son propos un peu plus loin : « Tout le *Songe* est construit sur une antithèse qui pourrait être considérée comme un aveu de poète : émergence d'un édifice imaginaire / sa chute »⁴¹. Précisons cependant que certains sonnets s'achèvent sur une image de renaissance, donc de vie, et non de mort. C'est le cas par exemple du sonnet VII dans lequel l'aigle, tel un phénix, renaît de ses cendres ou encore celui du sonnet XIII avec l'image finale de la nef qui remonte à la surface de l'eau après avoir été engloutie. Mais de manière générale, il s'agit bien de quinze visions liées au thème de la destruction et de la mort. La source que représente la 24^e *canzone* de Pétrarque explique en partie ce lien avec le thème de la mort. En effet, dans cette chanson, le poète relate six visions qui présagent de la mort de Laure. *Le Songe* se caractérise par une certaine « obscurité », pour reprendre le terme employé par Charles Béné⁴², ce qui explique les diverses interprétations qui ont été proposées sur le sens de ce recueil. On a souvent souligné l'influence et les réminiscences de l'Apocalypse de saint Jean, les éléments religieux ont été notamment évoqués par Charles Béné. Gilbert Gadoffre a consacré également une étude à la dimension politique du recueil et au fait qu'il pourrait être considéré comme un pamphlet dirigé contre la papauté romaine⁴³, cette hypothèse est remise en cause par Daniel Aris et Françoise Joukovsky qui rappellent et soulignent que le songe est tout orienté vers une perspective eschatologique⁴⁴. Richard Crescenzo propose une lecture de ce recueil qui va dans ce sens et qui souligne les distinctions entre ces deux recueils sur les ruines de Rome :

Ces visions successives traitent donc bien du « même sujet » que les *Antiquitez* comme le titre le disait, mais elles se situent sur un autre plan que celles-ci. De la méditation des *Antiquitez* pouvait se tirer une conception de l'histoire : aucun empire ne sera éternel, toute grandeur sera ravalée, puisque Rome, figure par excellence de l'empire universel, a été anéantie. Du *Songe*, qui cherche à voir le moment critique du passage de la grandeur à la ruine, naît une méditation d'ordre eschatologique : tout orgueil romain sera anéanti par la toute-puissance de Dieu⁴⁵.

On observe bien que ces deux recueils romains, en dépit de leurs différences, proposent tous les deux une réflexion, les sonnets de ces recueils sont donc propices à la méditation et la réflexion.

⁴⁰ Floy Gray, *op. cit.*, p. 54-55.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

⁴² Charles Béné, « Les *Antiquitez* et le *Songe* : le destin de Rome et de Du Bellay », *Du Bellay. Antiquité et nouveaux mondes dans les recueils romains*, Actes des journées d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1995, p. 99.

⁴³ Gilbert Gadoffre, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1978, ch. V « Le message codé du « Songe » », p. 151-182.

⁴⁴ Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Introduction aux *Regrets*, p. XXX.

⁴⁵ Richard Crescenzo, art. cit., p. 19.

III. Les schèmes rhétoriques

Pour plus de précisions sur les différentes structures des sonnets des *Regrets*, nous renvoyons à l'article de Jean Vignes, « Deux études sur la structure des *Regrets* »⁴⁶, qui établit une typologie très complète et précise, ainsi qu'à celui de Jacques Bailbé⁴⁷. Nous tenons ici à rappeler les principales structures des sonnets.

Il nous paraît important de préciser que Du Bellay n'invente en aucun cas ces structures. En effet, elles sont déjà employées par d'autres poètes. Du Bellay imite ses modèles en reprenant les structures qu'ils utilisent et en privilégiant certaines dans le recueil. En outre, il les reprend en en détournant la visée. Mais dans tous les cas, il n'invente pas réellement de schème. On verra d'abord la structure antithétique, puis la structure anaphorique et nous évoquerons enfin la « pointe » située à la fin de nombreux sonnets des *Regrets*.

1. Les sonnets construits sur une antithèse

Tout d'abord, la majorité des sonnets reposent sur une structure en antithèse, essentiellement inspirée par la poésie pétrarquiste⁴⁸. L'antithèse sert généralement à exprimer les tourments du poète en proie à l'amour, à exprimer les divergences entre l'amour passionné du poète et la froideur de sa dame. L'antithèse peut se situer à différents niveaux, au sein du sonnet. D'abord, dans certaines structures, les quatrains s'opposent aux tercets, comme dans le sonnet 6 :

Las, où est maintenant ce mespris de Fortune ?
Où est ce cœur vainqueur de toute adversité,
Cest honneste desir de l'immortalité,
Et ceste honneste flamme au peuple non commune ?

Où sont ces doux plaisirs, qu'au soir sous la nuict brune
Les Muses me donnoient, alors qu'en liberté
Dessus le verd tapy d'un rivage escuarté
Je les menois danser aux rayons de la Lune ?

Maintenant la fortune est maistresse de moy,
Et mon cœur qui souloit estre maistre de soy,
Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuyent.

De la posterité je n'ay plus de souci,
Ceste divine ardeur, je ne l'ay plus aussi,

⁴⁶ Jean Vignes, « Deux études sur la structure des *Regrets* », *Du Bellay et ses sonnets romains*, études réunies par Yvonne Bellenger, Paris, Champion, 1994, p. 87-136.

⁴⁷ Jacques Bailbé, « Le mouvement des sonnets dans les *Regrets* », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, op. cit., p. 147-157.

⁴⁸ On peut penser au sonnet 134 du *Canzoniere*, « Pace non trovo, e non ho da far guerra », ou encore au sonnet 26 de l'*Olive* : « La nuit m'est courte, et le jour trop me dure, / Je fuy l'amour, et le suy à la trace » (v. 1-2).

Et les Muses de moy, comme estranges, s'enfuyent.

La plupart du temps, l'opposition structurelle recoupe une opposition thématique : ici, l'opposition entre les quatrains et les tercets correspond à une antithèse entre le passé et le présent, mais aussi entre le bonheur et le malheur. Cette opposition entre les strophes peut se trouver à différents endroits du sonnet, par exemple, entre le premier quatrain et les autres strophes (Q1/Q2T1T2), comme dans le célèbre sonnet 31 « Heureux qui comme Ulysse » dans lequel les autres héros (Ulysse, Jason), évoqués dans le premier quatrain, s'opposent au Je du poète, présent dans les autres strophes. Cette opposition peut avoir lieu entre les trois premières strophes et le second tercet (Q1Q2T1/T2) ou, parfois, à la fois à l'intérieur des quatrains et des tercets, en plus de l'opposition quatrains / tercets (Q1/Q2//T1/T2).

Cette antithèse peut également avoir lieu à l'intérieur des vers, entre les deux hémistiches. Ce procédé est fréquent dans la poésie pétrarquiste, Du Bellay l'utilise notamment dans le sonnet 39 :

J'ayme la liberté, et languis en service,
Je n'ayme point la Court, et me fault courtiser,
Je n'ayme la feintise, et me fault deguiser,
J'ayme simplicité, et n'apprens que malice :

Je n'adore les biens, et sers à l'avarice,
Je n'ayme les honneurs, et me les fault priser,
Je veulx garder ma foy, et me la fault briser,
Je cherche la vertu et ne trouve que vice :

Je cerche le repos, et trouver ne le puis,
J'embrasse le plaisir, et n'esprouve qu'ennuis,
Je n'ayme à discourir, en raison je me fonde :

J'ay le corps maladif, et me fault voyager,
Je suis né pour la Muse, on me fait mesnager :
Ne suis-je pas (Morel) le plus chetif de monde ?

Ce type de sonnet, comme l'explique Jean Vignes, combine une structure antithétique et une structure anaphorique, sur le plan de la lecture verticale.

2. Les sonnets construits sur une anaphore

La deuxième structure la plus utilisée est la structure anaphorique, Jean Vignes parle de « mouvement cumulatif ». L'anaphore est courante également dans la poésie pétrarquiste, elle

peut servir à faire l'éloge du corps de l'être aimé en énumérant ses différentes parties, par exemple, tel un blason⁴⁹. Dans les *Regrets*, le sonnet 5 illustre bien ce mouvement :

Ceux qui sont amoureux, leurs amours chanteront,
Ceux qui aiment l'honneur, chanteront de la gloire,
Ceux qui sont pres du Roy, publieront sa victoire,
Ceux qui sont courtisans, leurs faveurs vanteront :

Ceux qui aiment les arts, les sciences diront,
Ceux qui sont vertueux, pour tels se feront croire,
Ceux qui aiment le vin, deviseront de boire,
Ceux qui sont de loisir, de fables escriront :

Ceux qui sont mesdisans, se plairont à mesdire,
Ceux qui sont moins fascheux, diront des mots pour rire,
Ceux qui sont plus vaillans, vanteront leur valeur :

Ceux qui se plaisent trop, chanteront leur louange,
Ceux qui veulent flater, feront d'un diable un ange :
Moy, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur.

Comme nous l'avons en partie vu précédemment, les structures constituent des cadres généraux, qui ne sont pas exclusifs les uns des autres. Ce sonnet, qui repose majoritairement sur cette structure anaphorique en « Ceux qui », comprend également une structure antithétique dans laquelle les treize premiers vers (les autres) s'opposent au dernier (« Moy »). Le sonnet 79, par exemple, comprend une structure anaphorique en « Je n'escris », l'expression introduit les quatorze vers du sonnet mais se trouve associée à une structure en antithèses, au sein des vers, entre les deux hémistiches :

Je n'escris point d'amour, n'estant point amoureux,
Je n'escris de beauté, n'ayant belle maistresse,
Je n'escris de douceur, n'esprouvant que rudesse,
Je n'escris de plaisir, me trouvant douloureux.
(s. 79, v. 1-4)

Ce sonnet est entièrement anaphorique, Jean Vignes nomme cette structure « anaphore totale », l'anaphore vient soutenir et renforcer l'antithèse.

Au sein de cette structure anaphorique, il convient de mentionner également les sonnets qui reposent sur une accumulation de verbes à l'infinitif, comme le fameux sonnet 86 :

Marcher d'un grave pas, et d'un grave sourci,
Et d'un grave soubriez à chacun faire feste,
Balancer tous ses mots, respondre de la teste,
Avec un Messer non, ou bien un Messer si :

Entremesler souvent un petit Et cosi,

⁴⁹ Voir par exemple *Olive*, s. 15 : « Pié, que Thetis pour sien eust avoué, / Pié, qui au bout monstres cinq pierres telles » (v. 1-2), « Pié albastrin, sur qui est appuyé / Le beau sejour des graces immortelles » (v. 5-6).

Et d'un Son Servitor contrefaire l'honneste,
Et comme si lon eust sa part en la conqueste,
Discourir sur Florence, et sur Naples aussi :

Seigneuriser chacun d'un baisement de main,
Et suivant la façon du courtisan Romain,
Cacher sa pauvreté d'une brave apparence :

Voilà de ceste court la plus grande vertu,
Dont souvent mal monté, mal sain, et mal vestu,
Sans barbe et sans argent on s'en retourne en France.

Ces sonnets caractérisés par une juxtaposition d'infinitifs sont principalement utilisés dans la partie satirique des *Regrets* et leur conclusion est souvent introduite, comme le souligne Jean Vignes, par l'adverbe « Voilà ». Ce type d'« adverbes récapitulatifs », comme « Bref » ou « voilà », « rendent ostentatoire l'anaphore », selon l'analyse de Marie-Dominique Legrand⁵⁰. La critique s'accorde sur le fait que Du Bellay emprunte cette structure à la poésie italienne, en particulier à Berni⁵¹. Si Magny utilise aussi cette forme dans les *Souspirs*⁵², il nous semble que Du Bellay est le premier poète français à l'utiliser et à contribuer à son succès, d'autant plus que cette forme reste associée à son nom. Marguerite Soulié n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que « la structure anaphorique que chacun garde en mémoire chez Du Bellay, c'est assurément la série d'infinitifs juxtaposés, préparant une antithèse vigoureuse introduite au 13^e ou au 14^e vers par "Voilà" »⁵³. Ce propos corrobore l'idée selon laquelle du Bellay est en quelque sorte, sinon l'inventeur, tout au moins celui qui introduit et diffuse cette forme dans la poésie française.

3. La « pointe » finale du sonnet

Même s'il existe un nombre important de schémas, les structures antithétiques et anaphoriques constituent les principales. Il convient également de souligner l'importance que Du Bellay accorde à la « pointe » finale de certains sonnets : « Et il convient de remarquer l'importance [...] du dernier vers, la chute, le point d'orgue, qui peut avoir une valeur satirique,

⁵⁰ « La pratique de l'anaphore dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, op. cit., p. 162.

⁵¹ Voir Jacques Bailbé, art. cit., p. 149 : « Les accumulations d'infinitifs reprises par "voilà" ou par "bref", héritage de la poésie bernesque, sont en faveur dans les sonnets satiriques les plus connus ».

⁵² Par exemple, dans le sonnet 138 : « Moyen, feindre le sourd en tout ce qu'on me dit, / Feindre d'estre muët à l'heure qu'on me tance » (v. 1-2), « Voilà tout ce, Moyen, qu'à Rome je profite » (v. 14).

⁵³ Marguerite Soulié, « L'imitation des sonnets de Du Bellay chez deux poètes protestants du XVI^e siècle voulant témoigner de leur foi », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours, Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995, p. 188.

présenter une évocation ou une ouverture mélancolique »⁵⁴. Nous avons déjà évoqué les sonnets qui s'achèvent sur l'adverbe « Voilà », que l'on trouve essentiellement dans les sonnets en infinitifs⁵⁵ ; dans d'autres sonnets⁵⁶, c'est l'adverbe « Bref » qui introduit la conclusion, comme dans le sonnet 68 qui est structuré sur l'anaphore « Je hay » :

Je hay du Florentin l'usuriere avarice,
Je hay du fol Sienois le sens mal arrêté,
Je hay du Genevois la rare verité,
Et du Venitien la trop caute malice :

Je hay le Ferrarois pour je ne sçay quel vice,
Je hay tous les Lombards pour l'infidelité,
Le fier Napolitain pour sa grand' vanité,
Et le poltron Romain pour son peu d'exercice :

Je hay l'Anglois mutin, et le brave Escossois,
Le traistre Bourguignon, et l'indiscret François,
Le superbe Espagnol, et l'yvrongne Thudesque :

Bref, je hay quelque vice en chasque nation,
Je hay moymesme encor' mon imperfection,
Mais je hay par sur tout un sçavoir pedantesque.

Le dernier tercet est introduit par l'adverbe « Bref », qui vient à la fois résumer le propos développé dans les strophes précédentes et énoncer une leçon générale à retenir. En outre, le dernier vers introduit par la conjonction de subordination « Mais » vient ajouter un élément supplémentaire qui relève d'une forme de superlatif (« par sur tout »)⁵⁷ et qui participe de la tonalité satirique du poème. On peut rapprocher ce sonnet du sonnet 65 qui se clôt sur le vers suivant : « C'est, pour le faire court, que tu es un pedante » (v. 14) ; ce dernier vers, par sa brièveté, est particulièrement incisif. La satire du pédant n'est pas une invention de Du Bellay ni même les sonnets satiriques⁵⁸ mais ceux-ci en particulier dans *Les Regrets* rendent pertinent le rapprochement du sonnet avec l'épigramme⁵⁹. Colletet notait d'ailleurs, en reprenant le propos de Vauquelin de La Fresnaye, que « Du Bellay fut le premier de tous nos poètes qui enrichit la fin du sonnet de quelque pointe d'esprit »⁶⁰. On peut se rappeler la fin du sonnet 78 :

Bref je dirai qu'icy, comme en ce vieil Caos,

⁵⁴ Jacques Bailbé, art. cit., p. 154.

⁵⁵ En particulier dans les sonnets 84, 85, 86, 113 et 121.

⁵⁶ Il se trouve toujours au début du second tercet, soit au vers 12, des sonnets 58, 64, 68, 78, 87 et 132.

⁵⁷ On relève également une variante en « Mais ce qui plus » comme dans les sonnets 123 et 150.

⁵⁸ Nous renvoyons à l'article d'Yvonne Hoggan-Niord, « L'inspiration burlesque dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLII, 1980, p. 361-385 ; voir en particulier p. 366.

⁵⁹ Thomas Sébillot, *Art poétique français* (1548), deuxième livre, ch. II : « Le Sonnet suit l'épigramme de bien près, et de matière, et de mesure », dans *Traité de poétique et de rhétorique à la Renaissance*, édition de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 105.

⁶⁰ Nous citons Colletet d'après l'article de Jacques Bailbé, art. cit., p. 147-157. C'est sur cette citation du *Traité du sonnet* (1658) de Colletet que débute l'article.

Se trouve (Peletier) confusément enclos
Tout ce qu'on void de bien, et de mal en ce monde.
(s. 78, v. 12-14)

Le poète tire une leçon générale à partir de ses déambulations et observations à travers Rome.

Le dernier vers peut aussi prendre la forme d'une phrase interrogative qui interpelle l'allocutaire du poète, comme dans le sonnet 15 adressé à Panjas :

Panjas, veuls-tu sçavoir quels sont mes passetemps ?
[...]
Je vays, je viens, je cours, je ne perds point le temps,
[...]
Aveques tout cela, dy (Panjas) je te prie,
Ne t'esbahis-tu point comment je fais des vers ?
(s. 15, v. 1, 5, 13-14)

L'interro-négative ici prend une dimension oratoire et le poète qui se plaint de ne pouvoir s'adonner à la poésie, fait de la poésie avec du non-poétique. On peut également penser au dernier vers du sonnet 39 structuré sur une antithèse : « Ne suis-je pas (Morel) le plus chetif du monde ? ». C'est aussi, d'une certaine manière, le cas dans le sonnet 25, le poète relate ses malheurs et conclut ainsi son sonnet :

N'estoit ce pas assez pour rompre mon voyage,
Quand sur le seuil de l'huis, d'un sinistre presage,
Je me blessay le pied sortant de ma maison ?
(s. 25, v. 12-14)

L'interrogation possède une valeur générale, elle n'est pas adressée à un allocutaire précis, et elle vient clore un sonnet qui développe l'infortune du poète. Le poète, en posant ainsi cette question, entend faire adhérer le lecteur à ses propos et renforcer la tonalité pathétique.

Du Bellay accorde ainsi une place privilégiée à la fin du sonnet, le second tercet – ou parfois les deux tercets – a pour rôle de tirer une leçon à partir des strophes précédentes, il contient aussi souvent un trait d'esprit, une « pointe » dans le dernier vers. Cette place accordée au second tercet constitue un trait singulier au moment où le recueil paraît. En effet, André Gendre rappelle que l'on note « dans la décennie 1550-1560, une tendance très évidente à limiter la ponctuation forte à la fin du premier tercet ». Cette pratique est à mettre en lien avec la structure même du sonnet qui, au départ, comporte un sizain et non deux tercets. L'absence de ponctuation forte à la fin du premier tercet permet de mieux lier et, en quelque sorte, de mieux unifier les deux tercets. Or, ce n'est pas le cas chez Du Bellay : « Pourtant, *Les Regrets*

ne suivent pas le mouvement et présentent souvent un point à la fin du 1^{er} tercet »⁶¹. Cette pratique témoigne d'une volonté de la part de Du Bellay de faire du second tercet une strophe à part, de l'isoler du reste du poème pour, souvent, y inclure un trait d'esprit, une réflexion ou une leçon morale.

IV. La poésie parémiologique et gnomique

La parémiologie constitue un autre aspect caractéristique des *Regrets*. En effet, de nombreux sonnets des *Regrets* recourent aux tournures proverbiales ainsi qu'aux *Adages* d'Érasme⁶². La présence des *Adages* d'Érasme dans *Les Regrets* a déjà été bien étudiée, notamment par Marie-Dominique Legrand⁶³. Les *Adages* publiés en 1500 connaissent un succès considérable au XVI^e siècle, ils se présentent comme un florilège de formules trouvées pour la plupart chez les auteurs anciens. L'adage se rapproche du proverbe ; ce dernier est défini comme une « sentence courte et imagée, d'usage commun, qui exprime une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse auquel se réfère le locuteur » ou plus simplement comme une « phrase qui contient une sentence et qui exprime une vérité générale »⁶⁴. Autrement dit, le proverbe sert à conduire sa vie et comporte ainsi une dimension morale ; celui qui l'utilise peut avoir ainsi un rôle de maître, de sage ou de guide. Érasme définit l'adage dans les *Prolegomena* qui constituent l'avant-propos des *Adages* (« *Quid sit paroemia ?* »⁶⁵) : « un adage est une parole relevant de l'usage commun, caractérisé par la nouveauté subtile du tour ». Il précise plus loin deux caractéristiques importantes : « il est connu de tous, et on le cite couramment »⁶⁶. Toutefois, cela ne suffit pas, il faut aussi qu'il possède une « originalité »⁶⁷, qui tient notamment de son caractère imagé, parfois inattendu, Érasme précise que la figure la plus employée est la

⁶¹ André Gendre, « Quelques clôtures du sonnet dans *Les Regrets* », *Du Bellay*, Actes du colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1989, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 32.

⁶² Les *Adages* restent l'ouvrage le plus connu en ce qui concerne l'emploi de formules gnomiques et imagées. Du Bellay emprunte des expressions à d'autres auteurs, comme Horace, dans le sonnet 18 des *Regrets* : « Mais tu me répondras : donne, si tu es sage, / De bonne heure congé au cheval qui est d'aage, / De peur qu'il ne s'empire, et devienne poussif » (v. 12-14).

⁶³ Marie-Dominique Legrand, « La réécriture des *Adages* d'Érasme sous la plume de Joachim Du Bellay », *La Licorne*, n° 46, 1998, p. 27-37 et « Les *Adages* d'Érasme au sein des *Regrets* de Joachim Du Bellay », *Du Bellay. Autour des Antiquités de Rome et des Regrets*, Actes des secondes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau, les 2 et 3 décembre 1994, Biarritz, J&D éd., 1994, p. 65-77. Dans ce dernier volume cité, voir également l'article d'Annie Bertin, « L'écriture gnomique dans *Les Regrets* », p. 47-64.

⁶⁴ Ces définitions proviennent du *Trésor de la Langue française informatisé (TLFi)*, consultable sur le Centre National de Ressources Textuelles et Lexical : <https://cnrtl.fr/definition/proverbe> [consulté le 23 juillet 2021].

⁶⁵ Érasme, *Adages*, sous la direction de Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2011, Avant-propos, p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 20. Nous citons la traduction française proposée dans l'édition. Nous remarquons d'ailleurs que le terme latin « *paroemia* » est tantôt traduit par « adage », tantôt par « proverbe ».

⁶⁷ *Ibid.* Il développe le point sur l'originalité (« *novitas* ») des *Prolegomena*, 3. Érasme affirme qu'« il y a presque toujours une métaphore » (p. 21).

métaphore. Du Bellay s'adonne ainsi à deux activités en reprenant les adages : d'une part il les traduit en français puisque les adages dans l'ouvrage d'Érasme sont essentiellement en latin, d'autre part il les transpose dans un sonnet, donc dans un texte versifié⁶⁸.

D'autre part, ceux-ci sont utilisés tout au long du recueil, aussi bien dans des sonnets élégiaques que satiriques. Pour les sonnets élégiaques, on peut penser au sonnet 26 adressé à Ronsard et dans lequel le poète compare Rome à une « mer Romaine » :

Trompé du chant pippeur des monstres de Sicile
Pour Carybde éviter tu tomberas en Scylle,
Si tu ne sçais nager d'une voile à tout vent.
(s. 26, v. 12-14)

Du Bellay reprend l'adage « *Evitata Charybdi in Scyllam incidi* »⁶⁹ qui fait du poète un nouvel Ulysse, ce qui renforce la dimension pathétique du sonnet. On peut également citer le sonnet 183 qui possède une tonalité satirique et dans lequel le poète fustige les courtisans français, ces « trafiqueurs d'honneurs » (v. 2) :

Et qui pourroit, bons dieux ! se contenir de rire
Voyant un corbeau peint de diverses couleurs,
Un pourceau couronné de roses et de fleurs,
Ou le pourrait d'un asne accordant une lyre ?
(s. 183, v. 5-8)

Le vers 7 reprend l'adage « *Sus per rosas* »⁷⁰ et le vers 8 l'adage « *Asinus ad lyram* »⁷¹, le poète s'amuse à multiplier les images pour représenter les courtisans. Outre leur fonction satirique, les adages possèdent également une fonction d'ornementation et d'illustration. De plus, ils confèrent au poème une dimension comique qui vient de l'image cocasse que le poète propose à son lecteur d'imaginer. On retrouve bien l'utilisation de l'adage comme « fleur de rhétorique ». Marie-Dominique Legrand remarque que Du Bellay insère dans ses poèmes des adages érasmiens liés au thème de la vanité. Elle montre que Du Bellay utilise l'*Index proverbium* et reprend des adages qui se trouvent souvent dans la même section voire qui se suivent. La plupart des adages utilisés se trouvent dans la section « INANIS OPERA » et « VANITAS » des *Adages*, thèmes évidemment liés à la vanité. Elle prend l'exemple du sonnet 46 :

Je cognois que je seme au rivage infertile,

⁶⁸ Ce travail a fait l'objet d'un TER dans le cadre de notre Master 1 Recherche : « La présence des *Adages* d'Érasme dans la poésie française à la Renaissance : *Les Regrets* de Du Bellay, *Les Jeunesses* de Jean de La Gessée et *La Gélodacrye* de Jacques Grévin », Université de Bourgogne, 2013.

⁶⁹ *Adages*, I, V, 4, « *Evitata Charybdi in Scyllam incidi* » (« En échappant à Charybde, je suis tombé dans Scylla »).

⁷⁰ *Adages*, III, VII, 23, « *Sus per rosas* », (« Un cochon au milieu des roses »). Érasme précise qu'« on le dit à propos de gens grossiers et indociles ».

⁷¹ *Adages*, I, IV, 35, « *Asinus ad lyram* » (« un âne devant une lyre »).

Que je veux cribler l'eau, et que je bas le vent,
Et que je suis (Vineus) serviteur inutile.
(s. 46, v. 12-14)

Ce tercet juxtapose trois adages qui se trouvent dans la section « *inanis opera* » : « *arenae mandas semina* » est précédé dans les *Adages* de « *arare litus* ». Enfin, le troisième adage, « *cribro aquam haurire* » se trouve dans la même section, non loin des deux autres⁷². L'image de la vanité affleure également avec le célèbre adage « *Penelopes telam retexere* » qui, dans les *Adages*, se trouve dans la même section de que les trois adages mentionnés précédemment⁷³, et dans *Les Regrets*, dans le sonnet 23 : « Retistra-lon tousjours, d'un tour laborieux / Ceste toile, argument d'une si longue peine ? » (v. 5-6).

Nous avons évoqué précédemment la « pointe » du sonnet et nous remarquons qu'un certain nombre d'adages sont employés à la fin du sonnet, souvent dans le ou les dernier(s) vers. C'était d'ailleurs le cas dans le sonnet 46 mais nous pouvons également penser au sonnet 33 : « Helas (mon cher Morel) dy moy que je ferai, / Car je tiens, comme on dit, le loup par les oreilles » (v. 13-14). Le dernier vers reprend l'adage « *Auribus lupum teneo* »⁷⁴. Érasme précise qu'« on emploie cet adage au sujet de ceux qui se trouvent dans une situation qu'on ne peut quitter ni endurer »⁷⁵, ce qui correspond à la situation du poète à Rome. On peut également penser au sonnet satirique 109 sur la mort du pape Marcel II Cervini qui avait voulu initier une réforme profonde de l'Église :

Ainsi le bon Marcel ayant levé la bonde,
[...]
Se trouvant le pauvret de telle odeur surpris,
Tomba mort au milieu de son œuvre entrepris,
N'ayant pas à demy ceste ordure purgee.

Mais quiconques rendra tel ouvrage parfait,
Se pourra bien vanter d'avoir beaucoup plus fait,
Que celuy qui purgea les estables d'Augee.
(s. 109, v. 5, 9-14)

Le dernier vers fait écho à l'un des douze travaux d'Hercule, nettoyer les écuries d'Augias, que l'on retrouve dans l'adage « *Augiae stabulum repurgare* »⁷⁶. Érasme définit l'écurie d'Augias comme une « allégorie proverbiale désignant une personne ou une chose dont la saleté dépasse la mesure ». Il s'agit bien entendu d'un sens figuré dans le sonnet de Du Bellay, l'image de la

⁷² *Adages*, I, IV, 51 : « *Arare litus* » (« Labourer la plage »), I, IV, 52 : « *Arenae mandas semina* » (« Tu sèmes dans le sable ») et I, IV, 60, « *Cribo aquam haurire* » (« Puiser de l'eau avec un tamis »).

⁷³ *Adages*, I, IV, 42 : « *Penelopes telam retexere* » (« Défaire la toile de Pénélope »).

⁷⁴ *Adages*, I, V, 25 : « *Auribus lupum teneo* » (« Je tiens le loup par les oreilles »).

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Adages*, II, IV, 21 : (« Nettoyer l'écurie d'Augias »)

saleté est développée tout au long du sonnet et l'adage, outre sa dimension comique, tend à renforcer l'intention satirique du poème. N'oublions pas, enfin, le sonnet 77 dans lequel le poète évoque son rire : « Car je ry, comme on dit, d'un riz Sardonien »⁷⁷ (v. 14). Nous reparlerons de ce rire plus loin⁷⁸, mais cet adage « *Risus Sardonijs* », qui définit le rire amer du poète dans les *Regrets*, va de pair avec la tonalité satirique des *Regrets*.

On remarque que Du Bellay se plaît à utiliser des formules comme les *Adages* d'Érasme dans *Les Regrets*, celles-ci peuvent avoir différentes fonctions mais elles rendent compte d'un goût pour la tournure proverbiale et pour les propos imagés ; les sonnets se teintent également d'une coloration morale.

V. Le sermo pedestris

Dans *Les Antiquitez de Rome*, Du Bellay fait le choix du style élevé tandis que dans *Les Regrets*, il fait le choix d'un style bas, notamment à partir du modèle des *Sermones* d'Horace, le *sermo pedestris*⁷⁹. Il s'agit d'un style prosaïque simple que François Rigolot définit ainsi : « Opter pour le “style bas”, c'est opter pour la conversation ; c'est faire un usage modéré des tropes et des figures [...] ; c'est accueillir d'autres voix que la sienne et s'ouvrir à la parole de l'autre »⁸⁰. D'abord, le poète des *Regrets* revendique un style simple et humble, une poésie dépouillée qui s'oppose à la poésie élevée dès le début du recueil. Il pratique en effet une poésie basse, on le voit avec les premiers sonnets des *Regrets* dans lesquels le poète refuse le style élevé et la recherche de gloire poétique : « Je ne peins mes tableaux de si riche peinture, / Et si haults arguments ne recherche à mes vers » (s. 1, v. 5-6). Du Bellay revendique plutôt une poésie qui traite du quotidien, plus spontanée (« Soit de bien, soit de mal, j'escris à l'aventure », s. 1, v. 8) et qui ne cherche pas à embellir la réalité. Le poète refuse par exemple la « fable moisye » (s. 188, v. 10) qu'il perçoit comme un mensonge et qu'il oppose à la « simple poésie » (s. 188, v. 9), celle qu'il revendique fièrement ; la rime insiste renforce l'opposition entre ces deux types de pratiques poétiques et entre ces deux styles.

De plus, la poésie dans *Les Regrets* se veut proche de la prose, le sonnet 2 affirme clairement cette revendication du poète : « une prose en ryme, ou une ryme en prose » ; Du

⁷⁷ *Adages*, III, V, 1 : « *Risus sardonius* » (« Le rire sardonique »).

⁷⁸ Voir Ch. 2, le lexique du rire.

⁷⁹ Cette notion fait l'objet du chapitre IV de l'ouvrage de Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1993. Pour le modèle horatien chez Du Bellay, voir Geneviève Demerson, « Joachim Du Bellay disciple d'Horace », in *Du Bellay*, Actes du colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1989, *op. cit.*, p. 89-99 ; Bruno Méniel, « Les *Regrets* et le *sermo* horatien. Une poésie de l'intime », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 165-182.

⁸⁰ François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 198.

Bellay semble même vouloir confondre les deux. Cette poésie se rapproche en outre de la prose dans le choix de l'alexandrin dans les *Regrets* qui est, de surcroît, révélateur de cette volonté d'une poésie simple et proche de la conversation. Le fait qu'un certain nombre de sonnets soient adressés à différents allocutaires corrobore également l'idée d'une conversation.

D'autre part, on retrouve à plusieurs endroits des *Regrets* un autre trait spécifique à cette poésie, il s'agit de la pratique du « sonnet-dialogue » ; nous empruntons cette formule à Marguerite Soulié⁸¹. En effet, un certain nombre de sonnets sont adressés à des amis (Ronsard, Magny), protecteurs (la princesse Marguerite, le roi Henri II) et autres familiers du poète. Cet aspect, surtout pour ce qui concerne la première partie élégiaque du recueil, confère en partie une dimension épistolaire au recueil des *Regrets*, ce qu'expose très précisément Marc Bizer qui n'hésite d'ailleurs pas à parler de « lettres romaines »⁸² à propos de l'ouvrage de Du Bellay et qui cite, comme Marguerite Soulié, l'exemple du sonnet 33 adressé à Morel : « Que feray-je, Morel ? dy moy, si tu l'entends, / Feray-je encor icy plus longue demeure » (v. 1-2). Bizer explique ainsi cette dimension épistolaire du recueil :

La nature épistolaire des *Regrets* ressort à la fois sur le plan générique et sur le plan formel. Du point de vue générique, tout en renouant avec la tradition des recueils de sonnets italiens, [...] qui étaient adressés à des amis, Du Bellay rattache d'emblée son recueil au genre de l'épître élégiaque par le titre et le contenu des *Regrets*, qui s'inspirent ouvertement des *Tristia* et des *Epistulae ex Ponto* d'Ovide. [...] Quoiqu'il en soit, il faut souligner que la présence d'un destinataire ne justifie pas à elle seule l'appellation épistolaire : c'est le souci marqué de la réception qui distingue les *Regrets* des autres sonnets composés à la Renaissance, presque toujours adressés à un destinataire. La lettre permettait à Du Bellay d'entretenir ses rapports avec des amis en France et en Italie. [...] Enfin, en nous demandant à quel "tu" s'adresse le "je", nous dégageons non seulement la nature des *Regrets*, profondément épistolaire, mais aussi celle du poète Du Bellay⁸³.

En outre, certains sonnets sont également des réponses, comme le sonnet 10 adressé à Ronsard.

Ajoutons que dans plusieurs sonnets adressés à un allocutaire, le poète, non seulement nomme son destinataire, mais en plus joue avec son nom. Il n'est peut-être pas l'inventeur de cette pratique mais nous la relevons à plusieurs reprises dans les *Regrets*, par exemple dans le sonnet 21 adressé à Nicolas Denisot que le poète appelle « Conte » : « Conte, qui ne fis onc compte de la grandeur » (v. 1), ou encore dans le sonnet 54 : « Maraud, qui n'es maraud que de nom seulement, / Qui dit que tu es sage, il dit la vérité » (v. 1-2), ce jeu sur les noms indique également que l'humour n'est pas absent du recueil. La plupart des sonnets sont adressés à un

⁸¹ Marguerite Soulié, « L'imitation formelle des sonnets satiriques de Du Bellay chez les poètes protestants du XVI^e siècle », *Le Sonnet à la Renaissance : des origines au XVII^e siècle*, op. cit., 1988, p. 224.

⁸² Marc Bizer, *Les lettres romaines de Du Bellay. Les Regrets et la tradition épistolaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

⁸³ *Ibid.*, p. 10-11.

allocutaire, le sonnet s'apparente en quelque sorte à une conversation dans la mesure où le poète interpelle son destinataire, l'interroge ou encore répète ses propos.

Enfin, la poésie parémiologique, dont nous avons parlé précédemment, fait partie de ce *sermo pedestris*, comme l'affirme Flody Gray : « La maxime et la sentence constituent dans les *Regrets* des espaces linguistiques neutres, un *sermo pedestris* immédiat. Au lieu de se référer à un langage qui demanderait une certaine invention ou qui donnerait à ses vers de l'éclat et de l'expansion, Du Bellay préfère se servir d'un langage déjà usé, populaire, provenant de la tradition orale plutôt que d'une écriture génératrice de ses propres moyens »⁸⁴.

On voit donc bien comment ces différents procédés poétiques et stylistiques ainsi que le choix du modèle horatien rendent compte d'une poésie basse, qui se veut simple et sobre.

Néanmoins, il s'agit toujours de déclaration d'intention et cette volonté de simplicité et de spontanéité, n'est pas pour autant synonyme de facilité ou de piètre qualité, comme le précise en effet Floyd Gray : Du Bellay « ne prétend pas viser à une poésie médiocre qui procéderait de l'ignorance des techniques. Au contraire, il tend vers une poésie qui serait savante par et dans son dépouillement, qui aurait la clarté et la sûreté qui proviennent d'une maîtrise éprouvée du matériau poétique »⁸⁵. Autrement dit, refuser la poésie élevée, écrire de la poésie simple avec un style dépouillé, ne signifie pas absence de travail ni indifférence, bien au contraire, il s'agit toujours d'un choix et donc d'un travail exigeant. Floyd Gray insiste bien sur ce choix poétique assumé de Du Bellay : « Son moi d'écrivain est soumis à un jeu ; ce qui peut passer pour le dénigrement d'une écriture est l'affirmation d'une autre écriture. C'est *volontairement* que Du Bellay s'astreint à la stérilité du côté des métaphores, qu'il s'exerce au *sermo pedestris*, qu'il mesure ses vers, cultive l'anaphore (celle-ci non pas pour des effets d'éloquence, mais, au contraire, comme un signe de refus de renouvellement syntaxique à l'intérieur du texte, qu'il choisit les épithètes faciles (*beau, vrai, bas, profond, grave*) et les substantifs neutres »⁸⁶. Il s'agit tout simplement d'un autre style poétique et d'une poésie savante à sa manière, d'où, peut-être, la difficulté que rencontrerait celui qui voudrait imiter le poète des *Regrets* ; ce dernier ne manque d'ailleurs pas de le souligner : « Et peult estre que tel se pense bien habile, / Qui trouvant de mes vers la ryme si facile, / En vain travaillera, me voulant imiter » (s. 2, v. 13-14). Enfin, précisons que le recueil n'exclut pas par endroits des références ou des procédés qui relèvent du style élevé⁸⁷.

⁸⁴ Floyd Gray, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁶ Floyd Gray, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁷ Nous renvoyons à l'article d'Isabelle Pantin, « Le haut et le bas dans *Les Regrets* », *Du Bellay et ses sonnets romains*, *op. cit.*, p. 137-159.

Dans ce premier chapitre, nous avons vu que les recueils de Du Bellay sont nés de son expérience et de son séjour à Rome. Du Bellay utilise la forme du sonnet ainsi que certaines structures courantes comme le sonnet antithétique ou anaphorique mais cette fois-ci, contrairement à l'*Olive* (1549), il ne compose pas de la poésie amoureuse. De plus, si le décasyllabe est encore utilisé dans *Les Antiquitez de Rome* et dans le *Songe*, *Les Regrets* ne comportent que des sonnets en alexandrins. Du Bellay choisit d'écrire en style bas et d'adopter un ton plus simple et proche de la conversation. Nous allons désormais nous intéresser au détournement que Du Bellay propose à partir de modèles et d'éléments poétiques convenus et voir où le poète se situe, entre tradition et perspective poétique nouvelle.

Chapitre 2 : La poésie des *Regrets*, entre filiation et rupture

La poésie de la Renaissance est fondée sur l'imitation de modèles⁸⁸. Après le succès des *canzonieri* comme ceux de Ronsard notamment, continuer à écrire de la poésie et à composer des sonnets sans tomber dans les lieux communs et dans des thèmes déjà rebattus apparaît comme une véritable gageure. Si Du Bellay exprime un refus de suivre des modèles poétiques et de continuer à écrire de la poésie comme l'ont fait ses prédécesseurs et ses contemporains, ce refus des modèles relève en réalité plutôt d'un leurre, d'une illusion. En effet, il ne s'agit pas de refuser complètement de suivre des modèles mais plutôt de les adapter, de les détourner. Nous allons voir où se situe Du Bellay, comment il s'inspire de la tradition poétique, en reprenant par exemple la forme du sonnet et le lexique de la mélancolie, et comment il en détourne l'usage et les utilise à des fins différentes. Nous commencerons par évoquer la « poésie du refus » sur laquelle s'ouvrent *Les Regrets*⁸⁹, puis le détournement de la poésie pétrarquiste avant d'analyser les réseaux lexicaux majeurs des recueils romains, tels que le regret, le rire ou encore la ruine.

I. La « poésie du refus »

Cette formule, utilisée en premier lieu par François Rigolot⁹⁰, fait référence aux tournures négatives qui se trouvent au début de l'*Olive* (« Je ne quiers par la fameuse couronne », s. 1, v. 1) et des *Regrets*. Précisons néanmoins, comme nous invite à le faire Michel Magnien⁹¹, que le refus de l'*Olive* et celui des *Regrets* n'est pas du même ordre. En effet, le refus de l'*Olive* est un refus feint. Si le début est marqué par un refus de la gloire poétique et, par là même, la revendication de sa propre personnalité, la fin du sonnet ne répond plus vraiment à ce refus :

O tige heureux, que la sage Déesse
En sa tutelle, et garde a voulu prendre,
Pour faire honneur à son sacré autel !

Orne mon chef, donne moy hardiesse
De te chanter, qui espere te rendre
Egal un jour au laurier immortel.

⁸⁸ Voir Henri Weber, *La création poétique au XVI^e siècle en France, de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1955. Voir en particulier le chapitre III « Les théories poétiques » (p. 107-124) qui traite notamment de la question de l'imitation.

⁸⁹ Le premier sonnet de l'*Olive* s'ouvre également sur une tournure négative caractéristique de cette posture de refus, mais nous développerons cela plus loin.

⁹⁰ François Rigolot, « Du Bellay et la poésie du refus », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, Tome XXXVI, Genève, Droz, 1974, p. 489-502.

⁹¹ Je remercie Michel Magnien de m'avoir éclairée sur cet aspect lors d'un entretien qui a eu lieu le 4 juillet 2019 dans le cadre du comité de suivi de thèse.

(*Olive*, s. 1, v. 9-14)

Il s'agit en effet d'imiter voire de dépasser son modèle, en l'occurrence Pétrarque, et de renouer ainsi avec cette conception de la poésie ; Michel Magnien parle de « nature profondément prétéritive de l'ensemble de la pièce qui dit bien, *in fine*, l'espoir que le rameau d'olivier sera "Egal un jour au Laurier immortel" »⁹². Dans les *Regrets*, le refus d'imiter les modèles se fait plus assumé, on remarque dès le début du recueil une succession de sonnets qui comprennent cette répétition de tournures négatives. Citons les premiers vers des *Regrets* :

Je ne veux point fouiller au sein de la nature,
Je ne veux point chercher l'esprit de l'univers,
Je ne veux point sonder les abysmes couvers,
Ny desseigner du ciel la belle architecture.
(*Regrets*, s. 1, v. 1-4)

Le poète angevin entend se détourner de la grande poésie, telle qu'elle est pratiquée et revendiquée par Ronsard notamment : « Du Bellay refuse ici Ronsard et la poésie cosmique et philosophique des *Hymnes*. La grisaille des sonnets qui s'annonce sera volontairement choisie par contraste à la quête ambitieuse du prince des poètes »⁹³. Même s'il existe un fossé entre les déclarations d'intention du poète et la réalité, le refus devient en quelque sorte la marque de fabrique du poète angevin. Les sonnets 1 à 4 sont de véritables sonnets programmatiques dans lesquels les tournures négatives reviennent avec insistance :

Quant à moy, je ne veux pour un vers allonger,
M'accoursir le cerveau : ny pour polir ma ryme,
Me consumer l'esprit d'une songneuse lime,
Frapper dessus ma table, ou mes ongles ronger.

Aussi veux-je (Paschal) que ce que je compose
Soit une prose en ryme, ou une ryme en prose,
Et ne veux pour cela le laurier mériter.
(s. 2, v. 5-11)

N'estant, comme je suis, encor' exercité
Par tant et tant de maux au jeu de la Fortune,
Je suivois d'Apollon la trace non commune,
D'une sainte fureur saintement agité.

Ores ne sentant plus ceste divinité,
Mais picqué du soucy qui fascheux m'importune,
(s. 3, v. 1-6)

Moy, qui suis agité d'une fureur plus basse,

⁹² « Ronsard, Du Bellay, et leur "petite patrie" », « *Petite patrie* ». *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, Actes du colloque de Dijon, mars 2012, réunis par Sylvie Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2013, p. 342.

⁹³ François Rigolot, art. cit., p. 498.

Je n'entre si avant en si profonds secretz.

Je me contenteray de simplement escrire
Ce que la passion seulement me fait dire,
Sans rechercher ailleurs plus graves arguments.

Aussi n'ay-je entrepris d'imiter en ce livre
Ceux qui par leurs escripts se vantent de revivre,
Et se tirer tout vifz dehors des monuments.
(s. 4, v. 7-14)

On peut ajouter à ces extraits ces vers du sonnet 21 :

Si j'escry quelquefois, je n'escry point d'ardeur,
J'escry naïvement tout ce qu'au cœur me touche,
Soit de bien, soit de mal, comme il vient à la bouche,
En un stile aussi lent, que lente est ma froideur.
[...]
Quant à moy je n'aspire à si haulte louange,
(s. 21, v. 4-8, 12)

Cet art poétique négatif constitue un trait caractéristique du recueil. Dans les *Regrets*, en effet, une nouvelle poétique semble être développée : une opposition à la gloire poétique, à la poésie amoureuse inspirée par Pétrarque, à la poésie savante telle que Ronsard l'a pratiquée et donc aux modèles poétiques en vigueur jusqu'alors. Josiane Rieu définit cette nouvelle écriture de Du Bellay ainsi, notamment à la lecture du sonnet 4 : « Il place la source de son écriture en lui-même, dans son expérience, c'est-à-dire ses soucis, son malheur ». Elle ajoute plus loin et après avoir cité quelques vers du sonnet 21 : « La "naïveté", le naturel de l'auteur, vont devenir le principe de cette écriture à inventer, dont on ne peut définir les critères que négativement par rapport aux formes déjà existantes »⁹⁴. François Rigolot note que Du Bellay « s'intéresse moins à proclamer son naturel qu'à condamner les sujets élevés et le style altiloque prônés par Ronsard »⁹⁵. Le poète revendique une poésie simple, en style bas, ce que nous développerons peu plus loin, et surtout, il s'oppose aux anciennes pratiques et conceptions poétiques. Cette idée de refus assumé rejoint la formule de « spontanéité voulue », employée par Yvonne Hoggan-Niord qui ajoute, en s'appuyant sur les propos de Robert Griffin, que Du Bellay fait un choix entre la poésie élevée et la « fureur plus basse ». Elle poursuit ainsi : « Du Bellay revendique la liberté de se soustraire à l'emprise de la culture gréco-latine aussi bien qu'à la supériorité culturelle de l'Italie consacrée par Pétrarque. Cette rupture avec le traditionnel est en même temps un reniement de la doctrine de l'imitation littéraire »⁹⁶. Dans une époque qui

⁹⁴ Josiane Rieu, *L'Esthétique de Du Bellay*, op. cit., p. 118.

⁹⁵ François Rigolot, art. cit., p. 499.

⁹⁶ Yvonne Hoggan-Niord, « L'inspiration burlesque dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », art. cit., p. 363.

conçoit l'écriture poétique à partir de l'imitation de modèles, ce refus de l'imitation et cette revendication d'une poésie « personnelle » peuvent surprendre, le poète adopte en effet une posture dissidente. Toutefois, refuser certaines pratiques et valeurs, c'est en creux en revendiquer d'autres. En outre, les tournures négatives ne se trouvent pas uniquement au début du recueil, on peut penser en effet au sonnet 186 qui se trouve dans la dernière partie encomiastique et dans lequel le poète refuse de renouer avec ses anciennes pratiques poétiques et notamment avec la poésie amoureuse pétrarquiste :

La jeunesse (Du-val) jadis me fit écrire
De cet aveugle archer, qui nous aveugle ainsi :
[...]
Ores je ne veulx plus telz arguments eslire,
Ains je veulx, comme toy, poingt d'un plus haut souci,
Chanter de ce grand Roy, dont le grave sourci
Faire trembler le celeste, et l'inferral empire.
(s. 186, v. 1-2, 5-8)

On rencontre ces tournures exprimant le refus dans le sonnet 188 :

Paschal, je ne veulx point Juppiter assommer,
Ny, comme fit Vulcan, luy rompre la cervelle,
[...]
Je ne veulx desguiser ma simple poësie
Sous le masque emprunté d'une fable moisie,
Ny souiller un beau nom de monstres tant hideux :
(s. 188, v. 1-2, 9-11)

Le poète refuse l'ornementation et la mythologie qui auraient tendance à trop embellir la réalité et la transformer, il leur préfère une poésie plus simple et plus proche de la réalité. Le poète affirme donc ce qu'il souhaite et la poésie qu'il entend pratiquer :

Mais suivant, comme toy, la veritable histoire ;
D'un vers non fabuleux je veulx chanter sa gloire
A nous, à nos enfans, et ceulx qui naistront d'eulx.
(s. 188, v. 12-14)

Cette poésie du refus permet en effet à Du Bellay, comme l'affirme Nathalie Dauvois, d'« affirmer la singularité d'une poésie et d'une poétique »⁹⁷.

Or, plus qu'une opposition à la poésie antérieure et en particulier à la poésie de Pétrarque, il s'agit plutôt d'un détournement de celle-ci.

⁹⁷ Nathalie Dauvois, « *Les Regrets* à la frontière du poétique : prose, poésie, satire dans *Les Regrets* », *La Poétique des recueils romains : Joachim Du Bellay*, Journée d'étude du 14 octobre 1994, Paris, Université Paris 7-Denis Diderot, coll. Cahiers Textuels, n°14, 1994, p. 82.

II. Le détournement de la poésie pétrarquiste

La création poétique à la Renaissance repose sur l'imitation, comme l'explique Henri Weber :

La véritable originalité de la Pléïade est dans son refus d'imiter les poètes français qui l'ont précédée pour s'attacher uniquement aux Anciens et aux Italiens. [...] En France, la tradition nationale paraissant méprisante aux humanistes, l'imitation portera toujours sur un auteur étranger, qu'il soit latin, grec ou italien. Ainsi, condamnant tous les genres poétiques français cultivés au Moyen âge (rondeau, ballade, virelai, chant royal), Du Bellay recommande l'emploi du sonnet, qui est un genre médiéval italien, auquel Marot et la Pléïade donnent une physionomie originale par la disposition des rimes dans les tercets. Il faut reconnaître que l'imitation de Pétrarque préconisée par Bembo stérilise la poésie italienne, tandis que, malgré certaines exagérations fâcheuses, elle est en somme féconde pour la poésie française⁹⁸.

Dans *Les Regrets*, le refus de Du Bellay de s'appuyer sur les modèles antérieurs relève plutôt d'une forme d'illusion, de leurre. En réalité, il ne s'agit pas d'une véritable opposition à la poésie antérieure mais plutôt d'un détournement de celle-ci. Le titre du recueil, *Les Regrets*, pourrait laisser entendre que Du Bellay, après l'*Olive* (1549), a composé un nouveau recueil de poésie amoureuse. Or, il n'en est rien et on peut le constater en rapprochant *Les Soupirs* (1557) de Magny et *Les Regrets* (1558) de Du Bellay. Les titres de ces ouvrages évoquent la mélancolie et renvoient à la tonalité élégiaque présente dans chacun des recueils. Le regret fait d'ailleurs partie de la tradition pétrarquiste mais sous la plume de Du Bellay, il change d'objet. Yvonne Bellenger insiste sur cette différence essentielle : « “*Soupirs*”, “*Regrets*” : deux titres voisins pour des recueils dont à la vérité on peut tirer bien des poèmes cousins. Mais s'ils comportent des similitudes, leurs différences sont plus nombreuses encore, ne serait-ce que dans la mesure où la partie élégiaque des *Soupirs* chante (ou pleure) les traditionnelles doléances amoureuses, alors que les nostalgies et les tristesses de du Bellay, on le sait, portent sur d'autres regrets »⁹⁹. Elle insiste ensuite sur la véritable originalité des *Regrets*, à la fois par rapport aux *Soupirs* de Magny et aux autres recueils romains du même auteur :

Cependant l'originalité flagrante des *Regrets* n'est pas seulement d'être entièrement composés de sonnets d'alexandrins : dès 1557, après tout, avaient paru les *Soupirs* d'Olivier de Magny, recueil constitué d'une partie élégiaque et d'une partie satirique, comme les *Regrets*, et écrit par un compagnon d'infortune de Du Bellay à Rome, comme lui secrétaire d'un diplomate. [...] L'originalité des *Regrets* ne tient pas non plus au fait d'avoir un recueil frère, les *Antiquités de Rome*, tout en sonnets aussi mais en sonnets alternés (l'un d'alexandrins, l'autre de décasyllabes : grandeur et déclin de Rome !). Elle est surtout, d'une manière d'ailleurs très comparable aux *Antiquités*, de constituer un recueil non amoureux¹⁰⁰.

⁹⁸ Henri Weber, *op. cit.*, p. 116- 117 puis p.118.

⁹⁹ Yvonne Bellenger, Du Bellay : ses “Regrets” qu’il fit dans Rome... : étude et documentation, Paris, Nizet, 1975, p. 42.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 41-42.

L'originalité des *Regrets* réside dans le fait de s'inspirer de la poésie pétrarquiste, de reprendre certains éléments spécifiques à cette poésie, comme la dimension élégiaque, par exemple, mais avec une visée différente. En effet, la dimension élégiaque dans *Les Regrets* n'est pas liée à l'absence de la femme aimée mais à la nostalgie du pays natal et, plus largement, à la thématique de l'exil : « les *Regrets* ne sont pas un *canzoniere* et ils n'évoquent pas d'espoirs et de désespoirs amoureux : ils content des malheurs d'un autre ordre, ceux de l'exil »¹⁰¹. À ce propos, Marie-Dominique Legrand précise que la source de Du Bellay n'est pas Pétrarque mais Ovide : « La poésie élégiaque de Du Bellay s'inspire de la thématique de l'exil, empruntée à l'origine à Ovide »¹⁰². De plus, le titre *Regrets* est une traduction des *Tristia* (« Tristes ») d'Ovide. Ce trait, caractéristique de la poésie bellayenne, est absent dans les *Souspirs* de Magny : « Si elle doit peu de chose à la thématique de l'exil, la poésie élégiaque d'O. de Magny relève d'abord de l'inspiration pétrarquiste dont Du Bellay se détourne. [...] Le recueil de Magny est essentiellement composé de plaintes amoureuses »¹⁰³. Le premier quatrain du sonnet XIX des *Souspirs*¹⁰⁴ rend bien compte de cette inspiration pétrarquiste :

Bienheureux soit le jour, et le mois, et l'année,
 La saison et le tens, et l'heure, et le moment,
 Le pays et l'endroit où bien heureusement
 Ma franche liberté me feust emprisonnée.

L'ouverture imite en effet le sonnet 61 du *Canzoniere*¹⁰⁵ dans lequel le poète florentin « bénissait » sa rencontre avec Laure. Magny s'inscrit alors en héritier de Pétrarque et son poème se rattache à la thématique amoureuse. Quant à Du Bellay, il reprend la célèbre formule de manière inversée au début du sonnet 25 des *Regrets* :

Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure, et le point,
 Et malheureuse soit la flateuse esperance,
 Quand pour venir icy j'abandonnay la France :
 La France, et mon Anjou dont le desir me poingt.
 (*Regrets*, s. 25, v. 1-4)

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰² Marie-Dominique Legrand, « Exil et Poésie : les *Tristes* et les *Pontiques* d'Ovide, les *Souspirs* d'O. de Magny, les *Regrets* de J. Du Bellay », *Littératures*, 17, 1987, p. 41. Cette affirmation nous amène à préciser que Pétrarque ne constitue évidemment pas le seul modèle de Du Bellay. Ce dernier s'inspire en effet d'auteurs antiques comme Ovide, Virgile, Homère, Horace ou encore d'autres auteurs italiens comme Berni. Enfin, contrairement à Ovide, l'exil de Du Bellay n'est pas du même ordre, il est choisi et non subi, Marie-Dominique Legrand prend soin de le rappeler : « c'est de son plein gré que Du Bellay a suivi à Rome le Cardinal Jean Du Bellay » (p. 38).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁴ Toutes nos références aux *Souspirs* de Magny proviennent de l'édition de François Rouget des *Œuvres poétiques. II, Les Souspirs, Les Odes, Les sonnets, Pièces diverses*, Paris, Champion, 2006.

¹⁰⁵ *Canzoniere*, s. 61, v. 1-2 : « *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto* » (« Que béni soit le jour, et le mois, et l'année, / et la saison, le temps, et l'heure et le moment »). Nous utilisons l'édition suivante : *Canzoniere : Le Chansonnier*, introduction traduction, bibliographie, glossaire, index de Pierre Blanc, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1989.

Le bonheur a fait place au malheur et la souffrance du poète s'explique par le fait qu'il a quitté son pays natal, la France, pour se rendre en Italie. La reprise inversée de la formule de Pétrarque ainsi que le changement d'objet montrent que Du Bellay se détourne de la poésie pétrarquiste. Bien que les deux recueils soient composés dans des circonstances similaires et en étroite collaboration¹⁰⁶, ils ne relèvent pas exactement de la même inspiration et ne poursuivent pas les mêmes objectifs. Si Magny emploie des formules qui rappellent celles des *Regrets*, il ne quitte jamais vraiment le rôle de l'amant éploré, comme le révèle le premier quatrain du sonnet IV :

Je n'estois pas assez en France tourmenté,
 Sans qu'il fallust encor' venir en Italye
 Sentir le traict poignant de l'enfant d'Idalye,
 Et m'asservir encor' à quelque autre beaulté.

Les deux premiers vers, à travers la dimension autobiographique et l'expression de la mélancolie, rappellent, bien sûr, les sonnets du poète angevin. Toutefois, la référence au dieu Amour et à la femme aimée dans les vers suivants inscrit ce poème dans la tradition pétrarquiste. Le poète des *Regrets*, quant à lui, joue avec ces codes de la poésie pétrarquiste. Comparons le sonnet LV des *Souspirs* et le sonnet 91 des *Regrets* :

<p>O beaux yeux bruns, ô regards destournez, O chaults souspirs, ô larmes espendues, O noires nuicts vainement attendues, O jours luyans vainement retournez :</p>	<p>O beaux cheveux d'argent mignonement retors ! O front crespé, et serein ! et vous face doree ! O beaux yeux de crystal ! ô grand' bouche honoree, Qui d'un large reply retrousses tes deux bordz !</p>
<p>O tristes pleints, ô desirs obstinez, O tens perdu, ô peines despendues, O mille morts en mille retz tendues, O pires maulx contre moy destinez :</p>	<p>O belles dentz d'ebene ! ô precieux tresors, Qui faites d'un seul riz toute ame enamouree ! O gorge damasquine en cent pliz figuree ! Et vous, beaux grands tetins, dignes d'un si beau corps !</p>
<p>O pas espars, ô trop ardente flame, O douce erreur, ô pensers de mon ame, Qui ça, qui là, me tournez nuict et jour,</p>	<p>O beaux ongles dorez ! ô main courte, et grassette ! O cuisse delicatte ! et vous gembe grossette, Et ce que je ne puis honnestement nommer !</p>
<p>O vous mes yeux, non plus yeux mais fonteines, O dieux, ô cieux, et personnes humaines, Soyez pour dieu tesmoins de mon amour. (<i>Souspirs</i>, s. LV)</p>	<p>O beau corps transparent ! ô beaux membres de glace ! O divines beautez ! pardonnez moy de grace, Si pour estre mortel, je ne vous ose aymer. (<i>Regrets</i>, s. 91)</p>

¹⁰⁶ Les poètes se trouvent à Rome à la même période, ils éprouvent la même déception profonde et ils occupent la fonction de secrétaire de l'ambassadeur qu'ils accompagnent, le cardinal Jean Du Bellay et Jean d'Avanson. Ce dernier, protecteur de Magny, est aussi le dédicataire des *Regrets*. Les poètes s'échangent en outre certains de leurs poèmes et, pour ne citer qu'un seul exemple, le sonnet CLIII des *Souspirs* qui repose sur une juxtaposition d'infinitifs - « Ne valoir rien à rien » (v. 1), « Mesdire d'un chacun, blasphemer et flater, / Se plaire extremement de vivre sans rien faire » (v. 5-6) – montre bien que ces poèmes sont composés en étroite collaboration.

Le sonnet de Magny¹⁰⁷ se rattache à la tradition pétrarquiste et à la pratique du blason. En revanche, si le sonnet de Du Bellay emprunte certains procédés à la poésie pétrarquiste, comme l'anaphore du « ô » lyrique, l'énumération des différentes parties du corps ou encore les tournures exclamatives, il ne traite pas ici de poésie amoureuse. En effet, le poète transpose ces éléments au sein d'une poésie satirique, on pourrait parler de contre-blason, de poésie anti-pétrarquiste ou « antérolique », pour reprendre le titre d'un autre poème de Du Bellay. De plus, la femme dont le poète énumère les différentes parties du corps n'est pas la femme aimée mais une prostituée, ce sonnet appartenant à la séquence de sonnets satiriques sur les courtisanes romaines (s. 90 à 92).

Du Bellay reprend donc les codes de la poésie pétrarquiste pour en détourner voire en inverser le sens et donc pour les adapter à un autre objet et les utiliser dans un autre contexte. Ce transfert de la poésie pétrarquiste vers une autre forme de poésie ne peut que dérouter les lecteurs, habitués à ces différents clichés pétrarquistes et à la lecture de sonnets amoureux ; ce détournement de la poésie pétrarquiste vers une poésie de l'exil et de la nostalgie constitue pour Yvonne Bellenger l'« invention, proprement géniale, de Du Bellay »¹⁰⁸. En s'appropriant les éléments de la poésie pétrarquiste pour instaurer une nouvelle poésie qui ne relève pas la poésie amoureuse, Du Bellay introduit ainsi une sorte de rupture, ce qui justifie le fait que nous prenions son recueil *Les Regrets* pour point de départ de notre étude. Concluons ce propos par une affirmation d'Yvonne Bellenger au sujet de l'imitation dans la création poétique : « Ce n'est donc pas en se différenciant, en introduisant dans la poésie l'inimaginable ou du moins l'inimaginé que le poète du XVI^e siècle fait œuvre nouvelle [...]. On conçoit, comment dans ses conditions, l'excellence d'un poète n'est pas tant d'être autre ou, au sens où nous entendons ce mot, inimitable, mais d'être supérieur, d'être le premier entre ses pairs »¹⁰⁹. Cette idée d'être le premier à lancer une pratique est en effet majeure dans l'image que laisse ensuite le poète derrière lui, nous en reparlerons plus loin¹¹⁰.

III. Le lexique des recueils romains

Dans les *Regrets* Du Bellay recourt à un lexique particulier que nous avons choisi d'étudier à travers trois grandes thématiques : le regret et les termes liés à ce réseau lexical, le

¹⁰⁷ Ce sonnet rappelle le sonnet II de Louise Labé.

¹⁰⁸ Bellenger, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁰ Voir deuxième partie, ch. 4.

rire ainsi que le vocabulaire de la ruine. On prendra également en compte les autres recueils romains que sont *Les Antiquitez de Rome* et le *Songe*.

1. Le réseau lexical du regret

Le titre *Les Regrets* annonce la tonalité élégiaque du recueil et le réseau lexical qui s'y rapporte. Hormis l'emploi du substantif « regret », on note également la récurrence de termes comme « peine », « ennui » ou encore « souci ». Même si ces termes apparaissent majoritairement dans la partie élégiaque du recueil, ils parcourent en réalité tout le recueil. Il n'est évidemment pas question de relever toutes les occurrences de manière exhaustive mais de nous concentrer sur les plus significatives pour notre étude.

a. Le regret

C'est le premier terme auquel il convient de s'intéresser puisqu'il figure dans le titre du recueil. Du Bellay utilise majoritairement le substantif « regret » au pluriel, comme dans le titre, mais nous relevons quelques occurrences au singulier, notamment dans le sonnet liminaire du recueil : « Je me plains à mes vers, si j'ay quelque regret » (v. 9) ; il s'agit du regret en général, le poète ne précisant pas l'objet de celui-ci. Dans l'occurrence du sonnet 57, le poète, alors à Rome, s'adresse à son ami Dagaut : « nous n'esprouvons icy, / Que peine, que travail, que regret, et soucy » (v. 12-13) ; le regret est lié à l'exil, la négation restrictive accroît la dimension élégiaque du poème.

Le poète emploie plus souvent le terme au pluriel, comme lorsqu'il affirme vouloir « chanter [s]es regrets » dans le vers 4 du sonnet 4 ou lorsqu'il fait référence au titre du recueil, comme dans le sonnet 77 : « Mais tu diras que mal je nomme ces regrets » (v. 5). On remarque, d'une part, que la plupart du temps, le terme « regrets » renvoie à la nostalgie du pays natal et est associé à l'exil du poète à Rome et, d'autre part, que le terme est rarement employé seul mais souvent juxtaposé ou coordonné à d'autres mots appartenant au même réseau lexical¹¹¹. C'est le cas dans le sonnet 6 : « Et mon cœur qui souloit estre maistre de soy, / Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuyent » (v. 9-10) ou dans le sonnet 42 : « O que je suis comblé de regrets, et d'ennuis ! ». Dans ces deux exemples, l'emploi du pluriel, de l'adverbe « mille » et la tournure exclamative confèrent au propos du poète une dimension hyperbolique qui participe à la tonalité élégiaque. Le poète exprime et développe également la peine et la souffrance qu'il ressent à travers des énumérations, le fameux sonnet 12 adressé à Magny s'avère édifiant :

¹¹¹ Ces deux remarques valent également pour l'occurrence du sonnet 57 relevée plus haut, dans laquelle le terme est employé au singulier.

Veux le soing mesnager, dont travaillé je suis,
Veux l'importun soucy, qui sans fin me tormente,
Et veux tant de regrets, desquels je me lamente,
Tu t'esbahis souvent comment chanter je puis.
(s. 12, v. 1-4)

Dans les tercets, marqués par l'anaphore de l'adverbe « Ainsi », le poète des *Regrets* se compare à un pèlerin au vers 11 : « Ainsi le pèlerin regrettant sa maison », ce qui corrobore le lien avec l'exil et le sentiment de nostalgie. Les sonnets 24 et 35 comprennent une énumération de termes liés au lexique du regret et leur structure repose sur une antithèse :

Moi chetif ce pendant loing des yeux de mon Prince,
Je vieillis malheureux en estrange province,
Fuyant la pauvreté : mais las ne fuyant pas

Les regrets, les ennuis, le travail, et la peine,
Le tardif repentir d'une esperance vaine,
Et l'importun souci, qui me suit pas à pas.
(s. 24, v. 9-14)

Mais moy, qui jusqu'icy n'ay prouvé que la peine,
La peine et le malheur d'une esperance vaine,
La douleur, le souci, les regrets, les ennuis,

Je vieillis peu à peu sur l'onde Ausonienne,
Et si n'espere point, quelque bien qui m'advienne,
De sortir jamais hors des travaux où je suis.
(s. 35, v. 9-14)

Dans le sonnet 24, le poète s'oppose à son ami Baïf qu'il qualifie d'« heureux » à trois reprises dans le premier vers¹¹² et expose le bonheur de son allocataire dans les quatrains. Le poète décrit sa propre situation dans les tercets en se qualifiant de « malheureux », l'opposition entre la situation de son ami et la sienne se traduit formellement par une opposition entre les quatrains et les tercets. Du Bellay recourt au même procédé dans le sonnet 35 : de nouveau les tercets évoquent la situation du poète en proie au « malheur » et aux « regrets », la conjonction de coordination « Mais » introduit la rupture avec les quatrains. De plus, les termes utilisés dans les deux énumérations sont sensiblement les mêmes - « peine », « ennuis », « travail » - et on retrouve la présence de l'expression « espérance vaine » et de la rime « peine » / « vaine ».

Le poète précise parfois l'objet de son regret : son pays, sa famille, ses amis. Nous avons mentionné précédemment le pèlerin du sonnet 12 qui regrette « sa maison », mais le poète évoque également sa famille dans le sonnet 103 : « Si la perte des tiens, si les pleurs de ta mère, /

¹¹² *Regrets*, s. 24, v. 1 : « Qu'heureux tu es (Baïf) heureux et plus qu'heureux ».

Et si de tes parents les regrets quelquefois » (v. 1-2). Le sonnet 19, dans lequel le poète s'oppose à Ronsard, comprend plusieurs fois le verbe « regretter » :

Je me pourmene seul sur la rive Latine,
La France regretant, et regretant encor
Mes antiques amis, mon plus riche tresor,
Et le plaisant sejour de ma terre Angevine.

Je regrette les bois, et les champs blondissans,
Les vignes, les jardins, et les prez verdissans,
(s. 19, v. 5-10)

Le poète repense à son pays et à ses amis en les présentant de manière méliorative, la répétition des mêmes termes et des mêmes structures traduit une forme de ressassement et rend compte du regret lancinant auquel le poète est en proie.

Ainsi, Du Bellay emploie majoritairement le terme « regret » au pluriel pour évoquer le regret de son pays natal, de sa famille, des paysages de sa région ou encore de ses amis. Autrement dit, le regret est à la fois celui d'une époque heureuse mais révolue et celui de son pays natal.

b. L'ennui

Du Bellay emploie fréquemment le terme « ennui », au singulier et au pluriel, ainsi que le verbe « ennuyer ». Rappelons que ce terme au XVI^e siècle possède un sens bien plus fort : le verbe « ennuyer » provient du latin *inodiare*, qui signifie « être odieux », et est formé sur la locution *in odio esse*, c'est-à-dire « être un objet de haine ». Le substantif « ennui » désigne l'« abattement profond causé par une grave peine », il possède également le sens de « tourment » mais aussi de « nostalgie », de « regret de quelqu'un ou de quelque chose » voire de « mal du pays »¹¹³. Ces acceptions correspondent à l'utilisation que Du Bellay fait de ce mot et confirment l'appartenance du terme « ennui » au réseau lexical du regret et à la dimension élégiaque. Nous avons déjà rencontré le terme – au pluriel - dans les sonnets où Du Bellay l'associe à celui de « regret ». Du Bellay emploie parfois le terme au singulier : « C'est l'ennuy de me voir trois ans et d'avantage / Ainsi qu'un Prométhé, cloué sur l'Aventin » (s. 10, v. 5-6), « Pour m'enrichir d'ennuy, de vieillesse, et de soing » (s. 32, v. 10), « Las mais après l'ennuy de si longue saison, / Mille souciz mordants je trouve en ma maison » (s. 130, v. 9-10). L'ennui

¹¹³ Les étymologies et définitions proviennent du *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition) et du *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi), consultables sur le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : <https://cnrtl.fr/definition/academie9/ennuyer> ; <https://www.cnrtl.fr/definition/ennui> [consultés le 17 mai 2020]. La plupart des définitions qui figurent dans cette étude proviennent du TLFi que nous consultons sur le site du CNRTL.

est lié à la souffrance, ce qui explique que Du Bellay l'associe parfois à des termes sémantiquement proches, comme « souciz ». Le poète emploie le terme au sein d'une négation restrictive dans le sonnet 45 : « Je me suis consumé d'une vaine despense, / Et n'ay fait autre acquest que de mal et d'ennuy » (v. 10-11). Le sonnet 14 évoque le pouvoir de consolation de la poésie : « Si l'importunité d'un crediteur me fasche, / Les vers m'ostent l'ennuy du fascheux crediteur » (v. 1-2). On retrouve ce motif de la poésie consolatrice dans le sonnet 12 adressé à Magny que nous avons mentionné précédemment et dont nous rappelons le second quatrain :

Je ne chante (Magny) je pleure mes ennuy :
Ou, pour le dire mieulx, en pleurant je les chante,
Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante :
Voila pourquoy (Magny) je chante jours et nuicts.

Le poète tient les mêmes propos dans le sonnet 11 : « Puis que le seul chant peult mes ennuy enchanter » (v. 13) et dans le sonnet 22 adressé à Ronsard : « pour tromper mes ennuy » (v. 9). Dans ces exemples, le terme « ennuy » est employé au pluriel. On remarque enfin que Du Bellay l'utilise au sein de tournures négatives, comme dans le sonnet 37 : « Mais il n'a pleu aux Dieux me permettre de suivre / Ma jeune liberté, ny faire que depuis / Je vesquisse aussi franc de travaux et d'ennuis » (v. 5-7) ; cette formule possède, en quelque sorte, une valeur d'irréel du passé, la négation abolit en effet le bonheur et la liberté qu'aurait pu connaître le poète. Dans la même veine, citons le début du sonnet 41 : « N'estant de mes ennuis la fortune assouvie, / Afin que je devinsse à moymesme odieux » (v. 1-2), le vers 2 correspond au sens étymologique du terme « ennui ». Le poète utilise aussi le terme au sein de négations restrictives, comme dans le sonnet 39 : « J'embrasse le plaisir, et n'esprove qu'ennuis » (v. 10), ce procédé permet d'insister sur la souffrance du poète en exil.

c. La tristesse

La tristesse est liée à la mélancolie du poète. Le terme est synonyme de « peine », de « malheur », de « chagrin », mais le sens en est fort puisqu'il désigne une affliction très profonde, un état d'abattement ; l'adjectif *tristis* en latin possède également le sens de « funeste ». On rencontre une fois le substantif « tristesse » dans le sonnet 52 des *Regrets* qui développe ce thème en recourant à plusieurs reprises aux termes « larmes » et « pleurer » : « Si les larmes servoient de remede au malheur, / Et le pleurer pouvoit la tristesse arrester » (v. 1-2). Le système hypothétique souligne l'incapacité des larmes à consoler et à effacer la tristesse. En effet, pour Du Bellay, seule la poésie possède un pouvoir consolateur, comme il l'affirme dans le sonnet 12 : « je pleure mes ennuy », « en pleurant je les chante » (v. 5-6).

Du Bellay emploie davantage l'adjectif « triste ». Celui-ci est associé à la plainte dans le sonnet 9 : « France, France, réponds à ma triste querelle » (v. 7), le terme « querelle » provient du substantif latin *querela* qui signifie « plainte ». L'adjectif se trouve au vers 11 du sonnet 16 : « Où le malheur nous fait ces tristes vers chanter », c'est la situation du poète en exil qui lui inspire cette poésie mélancolique et élégiaque ; on peut rappeler le recueil d'Ovide écrit en exil, les *Tristes* (*Tristia*), et que Du Bellay imite. Le sonnet 42 décrit la mélancolie du poète en accumulant les termes liés à la tristesse :

C'est ores, mon Vineus, mon Vineus, c'est ore
Que de tous les chetifs le plus chetif je suis,
[...]
La pauvreté me suit, le souci me devore,
Tristes me sont les jours, et plus tristes les nuicts,
O que je suis comblé de regrets, et d'ennuis !
Pleust à Dieu que je fusse un Pasquin ou Marphore.

Je n'aurois sentiment du malheur qui me poingt,
(s. 42, v. 1-2, v. 5-9)

L'adjectif « triste » est employé deux fois dans le même vers et on remarque aussi la présence des termes « soin », « regrets », « ennuis », « malheur » qui appartiennent au même réseau lexical. On peut également ajouter l'adjectif « chétif » que Du Bellay affectionne particulièrement dans les *Regrets*¹¹⁴. Enfin, certains de ces éléments sont personnifiés comme le souci et le malheur, ce qui accroît la dimension pathétique et la mélancolie du poète.

d. La peine

Étymologiquement le substantif *paenitentia* découle du verbe impersonnel *paenitet* qui signifie « ne pas avoir assez de », « ne pas être satisfait de », verbe formé à partir du nom *poena*, qui a donné « peine », et qui signifie d'abord « expiation », « châtement », avant de prendre le sens de « souffrance », « affliction »¹¹⁵. Nous avons déjà rencontré ce substantif au sein d'énumérations de termes qui renvoient à la tristesse, en particulier dans les sonnets 24, 35 et 57. Dans le sonnet 33, le poète s'interroge sur son sort à Rome : « Mais fault-il vivre ainsi d'une esperance vaine ? / Mais fault-il perdre ainsi bien trois ans de ma peine ? » (v. 9-10). Comme dans les sonnets 24 et 35 cités précédemment, Du Bellay fait rimer l'expression « espérance vaine » avec « peine ». Dans le sonnet 83, le poète oppose la Rome du passé à la

¹¹⁴ Cet adjectif, synonyme de « malheureux », se trouve également dans le sonnet 24 : « Moy chetif ce pendant loing des yeux de mon Prince » (v. 9) et dans le dernier vers du sonnet 39 : « Ne suis-je pas (Morel) le plus chetif du monde ? ». Il s'applique au courtisan dans le sonnet 115 : « L'avarice, l'envie, et la haine immortelle / Du chetif courtisan n'empoisonnent le cœur » (v. 7-8) ainsi que dans le sonnet 17 : « Après avoir long temps erré sur le rivage, / Où lon voit lamenter tant de chetifs de court » (v. 1-2).

¹¹⁵ <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/peine> [consulté le 12 mai 2020].

Rome qu'il découvre lors de son séjour : « Ordinaire la faim, la peine, et le soucy » (v. 8), le mot « peine » est associé à celui de « souci » que nous traiterons plus loin. Il arrive que le terme ne désigne pas sa propre peine mais celle d'autrui. Dans le sonnet 57 dont nous avons déjà parlé plus haut, le poète mentionne sa propre peine au vers 13, en recourant au pronom « nous » (« nous n'esprouvons icy, / Que peine, que travail, que regret, et soucy »), et en opposant sa situation à celle de son interlocuteur Dagaut (« Nous autres malheureux », v. 5). Néanmoins le terme « peine » figure aussi au vers 4 de ce même sonnet et s'applique à son interlocuteur : « Tu t'exerces le corps d'une plaisante peine », l'oxymore formé par l'association de l'adjectif « plaisante » au nom « peine » souligne le sort plutôt favorable de son ami. Le terme est employé deux fois dans une perspective différente et même opposée. Dans le sonnet 23, le terme fait référence à l'épisode de la toile de Pénélope dans l'*Odyssée* d'Homère : « Cette toile, argument d'une si longue peine ? » (v. 6).

Du Bellay emploie aussi l'adjectif « pénible » : « Fuyant de pauvreté le pénible servage » (s. 17, v. 4), « Voicy de la vertu la pénible montée » (s. 172, v. 9), « Car je ne voudrois pas pour le bien de deux roys / Passer encor' un coup par si pénible enfer » (s. 132, v. 10-11), « ore' il est relaché / De ce pénible enfer » (s. 174, v. 5-6). Ce dernier exemple est extrait d'un sonnet écrit après son retour en France, adressé à Marguerite de France et dans lequel le poète évoque son passé romain ; le poète emploie le terme « pénitence » qui est formé à partir du même étymon que « peine » :

Dans l'enfer de son corps mon esprit attaché
 (Et cet enfer, Madame, a esté mon absence)
 Quatre ans et d'avantage a fait la penitence
 De tous les vieux forfaits dont il fut entaché.
 (s. 174, v. 1-4)

On trouve également le terme « repentir », aussi formé sur l'étymon *paenitentia*. Ce nom latin signifie également « regret du péché », « repentir ». On le trouve dans l'énumération du sonnet 24 : « Le tardif repentir d'une esperance vaine » (v. 13) et à deux reprises dans le sonnet 28 : « Hors mis un repentir qui le cœur me devore » (v. 6), « Ce triste repentir, qui me ronge, et me lime » (v. 9), le terme est bien lié ici à celui de « regret », les personnifications traduisent également la mélancolie du poète.

e. Le souci et le soin

Nous traitons ensemble ces deux termes dans la mesure où le substantif « soin » possède le sens de « souci ». Nous avons déjà rencontré ces termes dans plusieurs énumérations, comme dans le sonnet 12 où Du Bellay emploie les deux mots dans les deux premiers vers, ou dans le

sonnet 35. Le souci est qualifié d'« importun » dans les sonnets 12 et 35. On a pu voir qu'il est souvent personnifié : dans le sonnet 12, il « tormente » le poète, dans le sonnet 13, il « [l]'outrage » (v. 6), dans le sonnet 24, il « [le] suit pas à pas » (v. 14), dans le sonnet 42, il le « devore », ou encore, dans le sonnet 164, il lui « presse le dos » (v. 9). Le poète s'adresse directement à lui dans le sonnet 171 : « Laisse (mon cher souci) la paternelle rive » (v. 5). On relève une occurrence du terme au pluriel dans le sonnet 130 : « Mille souciz mordants je trouve en ma maison, / Qui me rongent le cœur sans espoir d'allegence » (v. 10-11), la dimension hyperbolique est présente à travers l'emploi du déterminant numéral « mille » et on remarque aussi que le poète personnifie les soucis.

Quant au substantif « soin », Du Bellay l'utilise toujours au singulier. On note sa présence dans le sonnet 15 adressé à Panjas : « Je songe au lendemain, j'ay soing de la despense » (v. 2), « Le miserable soing d'acquérir d'avantage » (s. 38, v. 5). Il apparaît dans plusieurs poèmes qui évoquent l'exil du poète. C'est le cas dans le sonnet 27 où le substantif « soin » est employé au sein d'une tournure négative : « Ce n'est l'ambition, ny le soing d'acquérir, / Qui m'a fait delaisser ma rive paternelle » (v. 1-2), et dans le sonnet 32 : « je suis venu si loing, / Pour m'enrichir d'ennuy, de vieillesse, et de soing » (v. 9-10), on retrouve bien dans ce dernier exemple le sens de « souci ». L'image de la dévoration associée à la personnification du souci est aussi utilisée avec le terme « soin » : « le soing d'eviter pauvreté / Te ronge le cerveau » (s. 54, v. 3-4), « sans nous ronger le cœur d'un trop grand soing » (s. 56, v. 9).

f. La plainte

La plainte fait partie du registre élégiaque. Du Bellay utilise tantôt le substantif tantôt le verbe. Nous mentionnons uniquement les occurrences qui désignent la plainte du poète¹¹⁶. Rappelons pour commencer l'expression « triste querelle » (s. 9, v. 7), le substantif « querelle », on l'a vu, possède le sens de « plainte ». Le substantif « plainte » se trouve dans le sonnet 47 adressé à Vineus : « Ne te ry pour le moins des souspirs de ma plainte » (v. 8), il apparaît à deux reprises dans le sonnet 77 : « Ne baptise pourtant de plainte desguisee / Les vers que je souspire au bord Ausonien. / La plainte que je fais (Dilliers) est veritable » (v. 10-12). D'autre part, Du Bellay emploie dans le sonnet 107 le substantif « complainte » : « Je me blâme, et connais que ma complainte est folle » (s. 107, v. 8) ; ce terme est un dérivé du nom « plainte »

¹¹⁶ Dans le sonnet 136, Du Bellay évoque les Enfers et les esprits des morts : « Comme on voit ces esprits qui là bas font leur plainte, / Ayant passé le lac d'où plus on ne revient » (v. 3-4).

et qui n'est pas sans rappeler un autre de ses poèmes paru en 1552, « La Complainte du désespéré ».

Du Bellay emploie également le verbe « plaindre ». On relève une occurrence du verbe employé de manière transitive directe : « Moy, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur » (s. 5, v. 14). La forme pronominale est plus fréquente, on en relève une occurrence dans le sonnet liminaire : « je me plains à mes vers, si j'ay quelque regret » (v. 9). Dans le sonnet 87, le poète se trouve métamorphosé en arbre¹¹⁷ : « Bref, je ne suis plus qu'un vieil tronc animé, / Qui se plaint de se voir à ce bord transformé » (v. 12-13). Dans le sonnet 146, la plainte n'est pas liée à l'exil mais au travail poétique et, plus particulièrement, à l'absence de reconnaissance et de récompense qui touche les poètes : « Et puis nous nous plaignons de voir nostre labeur / Veuf d'applaudissement, de grace, et de faveur » (v. 9-10).

g. Le lexique de la souffrance : « douleur », « tourment », « travail »

Nous choisissons de regrouper les termes appartenant au champ lexical de la souffrance en étudiant d'abord le terme « douleur », puis le « tourment », et enfin le « travail ». Ces mots peuvent aussi bien désigner la souffrance physique que morale. Avant d'analyser chacun de ces termes, précisons que le lexique de la souffrance accompagne en général le lexique du regret et de la peine. En outre, si nous avons vu précédemment que certains termes sont coordonnés ou juxtaposés et qu'ils se trouvent souvent dans la même partie du poème, par exemple dans la même strophe, il arrive que le lexique du regret et de la souffrance se trouve parsemé tout au long du sonnet. C'est le cas dans les sonnets consécutifs 47 et 48 que nous reproduisons intégralement :

<p>Si onques de pitié ton ame fut atteinte, Voiant indignement ton amy tormenté, Et si onques tes yeux ont experimenté Les poignans esguillons d'une douleur non feinte,</p> <p>Voy la mienne en ces vers sans artifice peinte, Comme sans artifice est ma simplicité : Et si pour moy tu n'es à pleurer incité, Ne te ry pour le moins des souspirs de ma plainte.</p> <p>Ainsi (mon cher Vineus) jamais ne puisses-tu Esprouver les regrets qu'esprouve une vertu, Qui se void defrauder du loyer de sa peine :</p> <p>Ainsi l'œil de ton Roy favorable te soit, Et ce qui des plus fins l'esperance deçoit, N'abuse ta bonté d'une promesse vaine.</p>	<p>O combien est heureux, qui n'est contreint de feindre, Ce que la verité le contreint de penser, Et à qui le respect d'un qu'on n'ose offenser Ne peult la liberté de sa plume contreindre !</p> <p>Las pourquoy de ce nœu sens-je la mienne estreindre, Quand mes justes regrets je cuide commencer ? Et pourquoy ne se peult mon ame dispenser De ne sentir son mal, ou de s'en pouvoir pleindre ?</p> <p>On me donne la genne, et si n'ose crier, On me voit tormenter, et si n'ose prier Qu'on ait pitié de moy. Ô peine trop sugette !</p> <p>Il n'est feu si ardent, qu'un feu qui est enclos, Il n'est si facheux mal, qu'un mal qui tient à l'os, Et n'est si grand' douleur, qu'une douleur muette.</p>
---	--

¹¹⁷ Cela rappelle le sonnet 21 dans lequel le poète « n'est plus qu'une souche » (v. 2).

Nous n'avons pas évoqué ces sonnets précédemment¹¹⁸ dans la mesure où ils comportent presque tous les termes qui nous intéressent : « regrets », « peine », « plainte » et « plaindre ». De plus, dans ces deux sonnets nous relevons des occurrences du terme « douleur » et la présence du tourment (à travers les formes « tourmenté » et « tourmenter »).

Le poète évoque sa propre douleur dans les deux sonnets précédemment cités ainsi que dans l'énumération du sonnet 35. La douleur est également associée au malheur du poète, par l'intermédiaire de la rime : « Je te diray qu'icy le bon heur, et malheur, / Le vice, la vertu, le plaisir, la douleur » (s. 78, v. 9-10), « Je n'escris de plaisir, me trouvant douloureux : / Je n'escris de bon heur, me trouvant malheureux » (s. 79, v. 4-5).

Le terme « tourment » est assez proche sémantiquement de celui d'« ennui ». Au départ, il désigne un instrument de guerre et de torture puis il prend le sens de « supplice », « torture » - c'est en ce sens qu'il est utilisé dans le sonnet 48 où il est fait mention de la « genne » au vers 9 - puis celui de « vive souffrance », physique ou morale ; le sens est bien plus fort au XVI^e siècle. Du Bellay n'emploie pas le substantif mais le verbe « tourmenter ». Dans le sonnet 49, le poète s'interroge : « Me doy-je tourmenter, moy qui suis moins que rien » (v. 9), on retrouve l'infinitif à la fin du vers 6 du sonnet 52 : « Car soit qu'on ne se veuille en pleurant tourmenter ».

La mention du « tourment », et plus particulièrement sa définition en tant qu'objet de torture, nous invite à explorer les termes « travail » et « labeur ». En effet, le *trepalium* est un outil de torture. Le verbe « travailler » signifie alors « tourmenter », « torturer »¹¹⁹. Il prend à partir du XV^e siècle le sens d'« activités humaines coordonnées en vue de produire ou de contribuer à produire ce qui est utile ou jugé tel », il conserve la dimension de fatigue, de pénibilité, de contraintes liées au travail. Nous le traitons ici avec le terme de « labeur » qui désigne un « travail pénible demandant un effort soutenu et de longue haleine, une grande ténacité ». Le substantif « travail » est employé au singulier dans certains poèmes déjà cités, comme le sonnet 24 ou encore 57 ; dans le sonnet 35, il apparaît au singulier : « Et pour se reposer du travail de la guerre » (v. 7), il s'agit des souffrances causées par la guerre et non de celles du poète, contrairement à l'occurrence du dernier vers, où le terme est employé au pluriel : « De sortir jamais hors des travaux où je suis ». La souffrance du poète, en lien avec le sens étymologique du terme, se retrouve dans le premier vers du sonnet 12 : « Veu le soing

¹¹⁸ Excepté le vers 8 du sonnet 47 que nous avons mentionné dans le relevé du terme « plainte ».

¹¹⁹ Pour ce terme, nous avons consulté le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

mesnager, dont travaillé je suis ». Nous avons vu que le terme apparaît au pluriel dans le sonnet 35 mais aussi dans le sonnet 37 où il est coordonné à celui d' « ennuis » ; nous relevons deux autres occurrences, dans le sonnet 17 : « Tu bois le long oubly de tes travaux passez (v. 12) et dans le sonnet 126 : « Puis que seule tu as la vertu d'enchanter / De nos travaux passez la souvenance greve » (v. 3-4) qui fait référence à la trêve de l'année 1555, les « travaux » désignant alors les souffrances de la guerre, comme dans le sonnet 35. On trouve également l'emploi du verbe « travailler » en lien avec le travail poétique dans le sonnet 2 : « Et peult estre que tel se pense bien habile, / Qui trouvant de mes vers la ryme si facile, / En vain travaillera, me voulant imiter » (v. 12-14). Le travail poétique apparaît à plusieurs reprises dans *Les Regrets*, c'est en ce sens que Du Bellay utilise le terme « labeur ». On note qu'il est utilisé au sein d'un oxymore, « plaisant labeur », dans les sonnets 13 et 18. Le substantif « labeur » clôt le vers 7 du sonnet 14 : « Et si mon foible esprit est recreu du labeur, / Les vers font que plus frais je retourne à ma tasche ». Il s'adresse à Ronsard dans le sonnet 22 : « Et le tardif labeur que nous promet ta main, / Desormais pour Francus n'aura plus nulle excuse » (v. 7-8). À plusieurs endroits du recueil il présente le travail poétique comme une tâche ingrate, nous en avons vu un exemple avec le terme « plainte » dans le sonnet 146 ; cette idée refait surface dans le sonnet 33 : « Je fraude mon labeur du loyer que j'attens » (v. 8) et dans le sonnet 153 adressé à Jodelle : « Il fault (Jodelle) il fault autre labeur choisir » (v. 11). Enfin il évoque ses doutes à Peletier dans le sonnet 189 : « Je voulois comme toy les vers abandonner, / Pour à plus hault labeur plus sage m'addonner » (v. 9-10).

h. Le malheur

Enfin, il convient de s'arrêter un instant sur le terme « malheur ». Étymologiquement¹²⁰ le *mal heur* correspond au mauvais sort, à la mauvaise fortune et l'exil du poète est souvent présenté comme résultant d'une mauvaise fortune dans *Les Regrets*. Les termes « malheur », « malheureux », « chétif », « infortune », « infortuné », « misère », « misérable » reviennent fréquemment sous la plume du poète angevin. Nous avons rencontré le terme « malheur » lorsque nous avons évoqué les rimes « malheur / douleur » (s. 78) et « douloureux / malheureux » (s. 79). Le sonnet 5 est construit sur l'anaphore « Ceulx qui », le vers 14 met un terme à cette répétition : « Moy, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur ». L'idée du mauvais sort apparaît dans le sonnet 43 où le malheur est d'abord personnifié :

Le malheur me poursuit, et tousjours m'importune :
Mais j'ay ce beau confort en mon adversité,

¹²⁰ Nous renvoyons à la définition du *TLFi*, consultable sur le site du CNRTL : <https://cnrtl.fr/definition/malheur> [consulté le 27 juin 2019].

C'est qu'on dit que je n'ay ce malheur merité,
Et que digne je suis de meilleure fortune.
(s. 43, v. 11-14)

La personnification figure également dans le sonnet précédent : « Je n'aurois sentiment du malheur qui me poingt » (s. 42, v. 8). Le poète lui-même se décrit parfois comme malheureux : « Je vieillis malheureux en estrange province » (s. 24, v.10), « Nous autres malheureux suivons la court Romaine » (s. 57, v. 5). Il qualifie les événements qu'il connaît de « malheureux » : dans le sonnet 32, il estime avoir fait « un malheureux voyage » (v. 14), dans le sonnet 25, il reprend en l'inversant la tournure qui ouvre le célèbre sonnet 61 du *Canzoniere* de Pétrarque : « Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure et le point, / Et malheureuse soit la flateuse esperance » (v. 1-2), ce sonnet se clôt à nouveau sur la mention de la mauvaise fortune : « N'estoit ce pas assez pour rompre mon voyage, / Quand sur le sueil de l'huis, d'un sinistre presage, / Je me blessay le pied sortant de ma maison ? ». Le sonnet 51 est consacré au thème de la fortune, celle-ci est évoquée en bonne et mauvaise part : « Mauny, prenons en gré la mauvaise fortune, / Puis que nul ne se peult de la bonne asseurer, / Et que de la mauvaise on peult bien esperer » (v. 1-3), « Par la bonne fortune on se trouve abusé, / Par la fortune adverse on devient plus rusé » (v. 9-10). Enfin, rappelons que Du Bellay se qualifie à plusieurs reprises de « chetif » : « Moy chetif ce pendant loing des yeux de mon Prince » (s. 24, v. 1), « Ne suis-je pas (Morel) le plus chetif du monde ? » (s. 39, v. 14). Cet adjectif est utilisé dans le recueil au sens de « malheureux », mais il peut aussi signifier « captif »¹²¹ ou encore « exilé, réduit en esclavage »¹²², ce qui rejoint la thématique de l'exil et la nostalgie de la patrie natale.

Ces termes appartenant au lexique du regret et de la souffrance sont à mettre en lien avec la tonalité élégiaque qui caractérise la première partie du recueil. Ces éléments existent déjà dans la poésie pétrarquiste : le poète regrette d'être éloigné de sa dame et souffre à cause de son refus ou de son absence. Cependant, dans les *Regrets*, l'objet du regret a changé de nature : il ne s'agit plus de l'éloignement de la dame mais du pays natal, le poète regrette sa patrie, et éprouve la nostalgie de son pays et de ses proches. La souffrance est causée par la situation d'exil que connaît le poète, en séjour à Rome.

¹²¹ L'adjectif « chetif » provient du latin *captivus* qui signifie « prisonnier » ; voir le *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition), consultable sur le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/chetif> [consulté le 15 juillet 2021].

¹²² *Dictionnaire du Moyen français*, sur le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/chetif> [consulté le 15 juillet 2021].

Par ailleurs la dimension élégiaque liée au regret est souvent renforcée par un système d'opposition entre un passé heureux et un présent malheureux dont nous parlerons un peu plus loin.

2. Le lexique du rire

Le rire dans *Les Regrets* apparaît à plusieurs reprises et nous verrons qu'il est de différents ordres. En outre, il a partie liée avec la satire et sert à dénoncer et à blâmer des comportements ou des personnes. Nous relevons les occurrences du terme « rire » en optant pour le classement suivant : d'abord le rire du poète comme un rire satirique franc et léger, le rire du poète qui se fait plus amer et qui correspond au fameux « riz Sardonien » du sonnet 77, et enfin le rire qui n'est pas celui du poète mais celui de l'autre.

a. Le rire horatien

Étudions d'abord le rire du poète qui, selon la conception horatienne, a pour but de corriger les mœurs et qui apparaît comme un rire léger. Le sonnet 62 des *Regrets* s'ouvre sur une périphrase désignant le poète Horace, « Ce ruzé Calabrois » (v. 1), avant de développer le thème de la satire en conformité avec la conception horatienne de la satire, ce qu'indique la formule « Que je morde en riant » au vers 6. Le premier tercet énonce une définition de la satire :

La Satyre (Dilliers) est un publiq exemple,
Où, comme en miroir, l'homme sage contemple
Tout ce qui est en luy ou de laid, ou de beau.
(s. 62, v. 9-11)

La satire révèle à l'homme son véritable caractère et expose plus particulièrement les mœurs et les comportements des hommes tout en maniant l'autodérision :

Nul ne me lise donc, ou qui me voudra lire,
Ne se fasche s'il voit par maniere de rire,
Quelque chose du sien protrait en ce tableau.
(s. 62, v. 12-14)

Les substantifs « miroir » (v. 10) et « tableau » indiquent que le poète cherche à décrire l'homme tel qu'il est ; grâce à ce « tableau » et à ce « miroir », l'homme se contemple et apprend qui il est véritablement. La comparaison de la satire avec le miroir rappelle le genre littéraire du « miroir des princes »¹²³ qui servait à l'éducation des futurs souverains ; la poésie satirique possède donc une fonction didactique et s'avère utile et instructive. Du Bellay recourt au

¹²³ Einar Már Jónsson, *Le Miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

lexique du rire dans les sonnets satiriques sur Rome et évoque explicitement son rire lorsqu'il se trouve confronté à des situations cocasses qui vont susciter son indignation et qu'il va dénoncer. Dans le sonnet 97, face aux « pauvres filles » (v. 1) possédées que l'on va exorciser, le poète réagit d'abord avec stupeur et effroi : « Tout le poil me herisse, et ne sçay plus que dire » (v. 11). Le dernier tercet, qui s'ouvre sur la conjonction de coordination « Mais », se détache nettement du reste du poème et vient révéler un spectacle auquel le poète ne s'attend pas :

Mais quand je voy un moine avec son Latin
Leur taster hault et bas le ventre et le tetin,
Ceste frayeur se passe, et suis contraint de rire.

Le poète qui, au début, se sentait happé par le spectacle et se trouvait dans la position du « spectateur dominé, est devenu lecteur dominant de la scène », pour reprendre la formule de Josiane Rieu¹²⁴. En effet, le second tercet fait office de pointe satirique, le poète vient « révéler les images crues de la réalité pour démasquer les mises en scènes trompeuses »¹²⁵. Le rire du poète vient clore le sonnet ; il dénonce à la fois l'hypocrisie et la luxure du moine et traduit la distance que prend l'observateur avec cette scène et donc avec le comportement de ce religieux peu scrupuleux. La rime burlesque « Latin » / « tetin », soulignée par certains critiques¹²⁶, participe bien évidemment de la satire et du ridicule de cette scène. Dans deux sonnets successifs, Du Bellay dresse la satire de Nicolas Le Breton, accusé d'avoir effectué quelques copies de plusieurs sonnets des *Regrets*. Le sonnet 57, comme le sonnet 97, se clôt sur le verbe « rire » : « Et rien, que le Breton, ne nous peult faire rire ». Le sonnet suivant comporte le verbe « rire » au vers 4, c'est-à-dire à la fin du premier quatrain, le verbe « dire » à la fin du second quatrain :

Le Breton est sçavant, et sçait fort bien escrire
En François, et Thuscan, en Grec, et en Romain,
Il est en son parler plaisant et fort humain,
Il est bon compaignon, et dit le mot pour rire :

Il a bon jugement, et sçait fort bien eslire
Le blanc d'avec le noir : il est bon escrivain,
Et pour bien compasser une lettre à la main,
Il y est excellent autant qu'on sçauroit dire :

Mais il est paresseux, et craint tant son mestier,

¹²⁴ Josiane Rieu, *op. cit.*, 1995, p.133.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Voir par exemple l'article d'André Gendre, « Quelques clôtures du sonnet dans *Les Regrets* », *Du Bellay*, Actes du colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1990, *op. cit.*, p. 31-43, p. 35 : « l'alliance imprévue "Latin" - "tétin" réveille l'ironie et fait que le "dire", oublié derrière son point, se transforme en un "rire" final ».

Que sil devait jeusner, ce croy-je, un mois entier,
Il ne travailleroit seulement un quart d'heure.

Bref il est si poltron, pour bien le deviser,
Que depuis quatre mois, qu'en ma chambre il demeure,
Son ombre seulement me fait poltronner.

La répétition des mêmes structures syntaxiques, de l'adjectif « bon » et de l'adverbe « fort » (ou « fort bien ») dans les quatrains traduit l'ironie du poète. La conjonction de coordination « Mais » au vers 9 introduit des termes à connotation péjorative et donc un portrait extrêmement dévalorisant du personnage. Cette structure qui oppose les quatrains et les tercets permet d'insister sur le portrait satirique du personnage et de faire en sorte que le lecteur, à la fin du sonnet, ne retienne que ce portrait négatif. Les cardinaux romains constituent également une cible privilégiée du poète des *Regrets*. Le sonnet 119 évoque en particulier la « pompeuse apparence » de ces cardinaux :

Brusquet à son retour vous racontera (Sire)
De ces rouges prelatz la pompeuse apparence,
Leurs mules, leurs habitz, leur longue reverence,
Qui se peult beaucoup mieulx représenter que dire.

Il vous racontera, s'il les sçait bien descrire,
Les mœurs de ceste court, et quelle difference
Se voit de ces grandeurs à la grandeur de France,
Et mille autres bons poincts, qui sont dignes de rire.
(s. 119, v. 1-8)

Le poète se moque du « superbe appareil »¹²⁷ des cardinaux et les présente comme des comédiens en train de jouer un rôle, l'emploi du verbe « représenter » évoque la mise en scène à laquelle le poète assiste. Au vers 8 l'hyperbole « mille autres bons points » ainsi que le verbe « rire » participent de la satire. Comme dans le sonnet précédent, le verbe « dire » apparaît à la fin du vers 4 et rime avec « rire ». Le courtisan constitue l'un des types dont Du Bellay se moque le plus¹²⁸. C'est le cas dans le sonnet 183 où le poète recourt au lexique du rire à deux reprises :

Je ry de voir ainsi desguiser ces Seigneurs,
Desquelz (comme lon dit) ilz font comme de cire.

Et qui pourroit, bons dieux ! se contenir de rire
Voyant un corbeau peint de diverses couleurs,
Un pourceau couronné de roses et de fleurs,
Ou le pourtrait d'un asne accordant une lyre ?
(v. 3-8)

¹²⁷ L'expression se trouve au vers 4 du sonnet 80.

¹²⁸ Voir en particulier *Regrets*, s. 85, 86, 150.

Le poète se moque des courtisans, la satire se trouve renforcée par la comparaison de ces hommes avec les animaux qui se trouvent dans des situations invraisemblables et cocasses¹²⁹. La question rhétorique du second quatrain laisse entendre que n'importe quel homme sensé ne pourrait réagir autrement à ce spectacle qu'en riant.

La satire chez Du Bellay apparaît bien, selon les propos de Pascal Debailly, comme « l'envers d'une parole de louange »¹³⁰. En dénonçant et en pointant du doigt les vices humains, le poète revendique d'autres valeurs morales et encourage ainsi l'homme à adopter un comportement plus vertueux. Cependant, le rire ne comporte pas toujours de dimension comique ni de fonction purificatrice ; il est parfois présenté comme un rire amer, mêlé de tristesse voire de colère.

b. Le « riz Sardonien »

Si la satire se caractérise par le rire et peut présenter une dimension comique, il n'en demeure pas moins qu'elle a aussi partie liée avec l'élégie et donc avec les larmes. Dans un article où elle interroge la dimension satirique du poète des *Regrets*, Yvonne Bellenger souligne insiste sur ce rapprochement, presque oxymorique, entre le rire et les larmes et note qu'il définit la satire : « Epines et fleurs, rire et fiel : le rire satirique des *Regrets* prend sa saveur particulière du rapprochement avec ce qui en est l'antithèse : les pleurs, les fleurs, le miel »¹³¹. La satire se définit donc comme un mélange de rire et de larmes ; la coexistence de ces deux éléments correspond exactement à ce que Grévin nomme la « gélodacrye ». Le rire ne se présente pas comme un rire joyeux et communicatif, Pascal Debailly note d'ailleurs que « les sonnets satiriques des *Regrets* ne prêtent guère à rire »¹³². En effet, la critique se fait parfois acerbe, le rire en devient alors amer et sardonique. Si Du Bellay fait référence à Horace, il ne le suit pas toujours exactement¹³³ : il s'éloigne par moment de sa conception du rire en optant pour un rire amer qui correspond à une autre manière de se détacher du monde et de souligner les

¹²⁹ Plusieurs adages d'Érasme fournissent au poète les métaphores animales : l'image du pourceau couronné de roses reprend l'adage « *Sus per rosas* » et l'âne à la lyre l'expression « *Asinus ad lyram* ». Dans le chapitre suivant, nous aborderons plus en détail l'usage des *Adages* et la poésie parémiologique des *Regrets*.

¹³⁰ Voir Pascal Debailly, *La Muse indignée. Tome I, La Satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 387.

¹³¹ Yvonne Bellenger, « Du Bellay satirique dans *Les Regrets* ? », *Du Bellay, Du Bellay*, Actes du colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1990, *op.cit.*, p. 45.

¹³² Pascal Debailly, « Du Bellay et la satire dans les *Regrets* », *Du Bellay et ses sonnets romains*, Études sur les *Regrets* et les *Antiquitez de Rome* réunies par Yvonne Bellenger Paris, Champion, 2009, p. 225.

¹³³ Dans le même article, Pascal Debailly affirme que le rire de Du Bellay « ressemble peu au rire gai et détendu d'Horace » et que ce rire « amer et forcé, ressortit plutôt au rictus mélancolique et crispé de Juvénal, rire nerveux et douloureux, qui trahit un drame intérieur, rire de défense, tout proche des larmes », p. 215-216.

contradictions entre la réalité et l'idéal du poète. Chez Du Bellay, la mention de la satire entendue en ce sens apparaît dès la dédicace à Monsieur d'Avanson :

Et c'est pourquoy d'une douce satyre
Entremeslant les espines aux fleurs,
Pour ne fascher le monde de mes pleurs,
J'appreste icy le plus souvent à rire¹³⁴.

Les termes en fin de vers « pleurs » et « rire » font allusion aux parties élégiaque et satirique des *Regrets*. Toutefois, le poète évoque ici la manière d'exprimer son « ennui » et le « mal » dont il se « lamente » ; il souhaite recourir à la fois aux larmes et au rire, deux perspectives qui poursuivent le même objectif : se détacher du monde, montrer que le monde ne correspond pas à l'idéal que l'on se fait, que le monde n'est pas tel qu'il devrait être. C'est pourquoi le rire n'est pas un rire franc, mais un rire mêlé de larmes et d'amertume. Le sonnet liminaire du recueil rappelle le mélange de rire et de larmes qui figure dans la dédicace à M. d'Avanson : « Je me plains à mes vers, si j'ay quelque regret, / Je me ris avec eulx, je leur dy mon secret » (v. 9-10). Le sonnet 77 des *Regrets*, adressé à Dilliers, corrobore cette idée : « Mais tu diras que mal je nomme ces regrets, / Vu que le plus souvent j'use de mots pour rire » (v. 5-6) ; le dernier tercet vient préciser le type de rire utilisé par le poète angevin :

La plainte que je fais (Dilliers) est veritable :
Si je ry, c'est ainsi qu'on se rid à la table,
Car je ry, comme on dit, d'un riz Sardonien.

L'expression « riz Sardonien » provient des *Adages* d'Érasme¹³⁵. Celui-ci introduit l'adage « *Risus sardonius* » en définissant le rire sardonique comme un rire « artificiel, amer, rire mauvais », avant de mentionner le rire vengeur d'Ulysse : « C'est ainsi que peuvent rire ceux qui préméditent la ruine de quelqu'un, du rire amer bien particulier d'Ulysse, lorsqu'il projette de supprimer bientôt les prétendants et en a déjà décidé ainsi en esprit ». Érasme rapporte également la définition d'Eustathe qui commente un épisode de l'*Odyssée* dans lequel Ulysse, de retour à Ithaque et déguisé en mendiant, évite un pied de bœuf lancé par un prétendant avant de se mettre à rire d'un rire sardonique : « celui qui rit seulement de ses lèvres distendues, mais qui est en réalité tourmenté au fond de lui, par la colère ou le chagrin ». Cette définition insiste sur le décalage entre l'apparence et la réalité et semble bien s'appliquer au poète des *Regrets* qui adopte une façade rieuse tout en étant en proie aux larmes et à la « plainte ». Le rire sardonique de Du Bellay peut être rapproché de celui des poètes satiriques plus virulents comme Juvénal.

¹³⁴ « À M. d'Avanson », v. 81-84.

¹³⁵ *Adages*, III, V, 1 : « *Risus sardonius* » (« Le rire sardonique »).

c. Le rire de l'autre tourné en ridicule

Si le rire du poète permet de se moquer et de dénoncer les travers d'autrui, il arrive que le rire mentionné dans le poème renvoie au rire de ceux dont le poète se moque, personnages devenus ridicules – et ridiculisés – par le fait même qu'ils rient. Du Bellay dénonce le rire des courtisans, appelés « vieux Singes de cour » dans le sonnet 150 : « Mais ce qui plus contre eulx quelquefois me despice, / C'est quand devant le Roy, d'un visage hypocrite, / Ilz se prennent à rire, et ne sçavent pourquoy » (v. 12-14) ; ces personnages s'avèrent ridicules, d'abord par leur attitude simiesque mais surtout par leur rire soudain et inexplicable. Un autre exemple de ce phénomène se trouve dans le sonnet 141, Du Bellay donne des conseils au jeune poète : « Ceux que de tes bons mots tu vois pâmer de rire, / Si quelque outrageux fol t'en veut faire dédire, / Ce seront les premiers à se moquer de toi » (v. 12-14), Du Bellay désigne le rire des lecteurs malveillants et, par là même, les blâme. Le rire chez Du Bellay est donc plutôt associé à la tonalité satirique du recueil.

3. Le lexique de la ruine

Le thème de la déploration sur les ruines intervient principalement dans *Les Antiquitez de Rome* et dans *Le Songe*. Du Bellay évoque les ruines qu'il contemple à Rome, signe d'un temps destructeur et de la vanité du monde. On s'intéressera en particulier aux termes « ruine », « poudre », « cendre » et à leurs dérivés.

Le terme « ruine » ne figure pas dans *Les Regrets*. Néanmoins le sonnet 181 adressé à Ronsard est d'une facture semblable aux sonnets des *Antiquitez de Rome*¹³⁶ : le poète rappelle les divers monuments romains qu'il a pu contempler et fait mention des « poudreuses reliques » (v. 8). Cette expression se trouve également dans la dédicace « Au Roy » qui ouvre le recueil des *Antiquitez de Rome*. Le terme « ruine » apparaît presque exclusivement dans *Les Antiquitez de Rome*. Ce substantif est parfois employé au singulier, comme dans le sonnet III, où il s'applique à la Ville : « Voy quel orgueil, quelle ruine » (v. 5), la ville romaine semble ainsi caractérisée par ses ruines. Le terme s'applique aux champs dans le sonnet XII : « Et telz ores on void ces champs deshonnorez / Regretter leur ruine » (v. 12-13), le participe passé « deshonnorez » rend compte de cet état de destruction. Dans le sonnet XXVIII, Du Bellay

¹³⁶ L'énumération des divers monuments romains rappelle les sonnets III, VII, XXVII des *Antiquitez de Rome*.

emprunte à Lucain la métaphore du chêne¹³⁷ et établit une analogie entre le destin du chêne et celui de Rome : « Eh bien qu'au premier vent il doive sa ruine » (v. 9), « Qui tel chesne a peu voir, qu'il imagine encores / Comme entre les citez, qui plus florissent ores, / Ce vieil honneur pouldreux est le plus honoré » (v. 12-14). La seule occurrence de ce substantif dans *Le Songe* se trouve au sonnet VIII : « Je vis un fier Torrent, dont les flots escumeux / Rongeoient les fondemens d'une vieille ruine » (v. 1-2). Il s'agit certes d'une vision du poète mais le spectacle qui s'offre à sa vue est bien celui d'une destruction qui rappelle celle que Rome a subie. Toutefois, ce n'est pas le temps qui anéantit le bâtiment mais l'eau : le « Torrent » est d'ailleurs personnifié et le poète montre qu'il « devor[e] » (v. 7) tout sur son passage. Nous relevons également quelques occurrences du terme au pluriel. Le sonnet XXVII ressemble au sonnet III, on y retrouve l'adresse à un voyageur qui viendrait contempler la ville : « Toy qui de Rome émerveillé contemples / L'antique orgueil » (v. 1-2), « Juge, en voyant ces ruines si amples » (v. 5), « Ressusciter ces pouldreuses ruines » (v. 14) ; le terme caractérise les vestiges des monuments détruits, comme dans le dernier vers du sonnet XIX : « Sous les monceaux de ces vieilles ruines » ; l'adjectif « vieux » (ou « vieille ») est omniprésent dans le recueil et qualifie aussi bien les ruines que les monuments. Les ruines sont également associées à l'adjectif « poudreuses ». Dans le sonnet VII, elles sont personnifiées, comme l'indique l'apostrophe :

Sacrez costaux, et vous saintes ruines,
 Qui le seul nom de Rome retenez,
 Vieux monuments, qui encor soustenez
 L'honneur poudreux de tant d'ames divines,
 (s. VII, s. 1-4)

L'expression « honneur poudreux » figure également dans le sonnet XXVIII qui développe l'image du chêne. Enfin, dans la mesure où le terme « ruines » peut évoquer les vestiges des édifices détruits, nous pouvons mentionner la présence du terme « reliques ». Nous l'avons rencontré dans le sonnet 181 des *Regrets* ainsi que dans la dédicace « Au Roy » au sein de l'expression « poudreuses reliques » ; les reliques sont également mentionnées dans le sonnet XV :

Palles Esprits, et vous Umbres pouldreuses,
 Qui jouissant de la clarté du jour
 Fistes sortir cet orgueilleux sejour,
 Dont nous voyons les reliques cendreuses :
 (s. 1-4)

¹³⁷ Sur les emprunts de Du Bellay à *La Pharsale* de Lucain, voir l'article de Jean-Claude Ternaux, « La ruine et la cendre : l'imitation de Lucain dans *Les Antiquitez de Rome* et le problème des genres, *Du Bellay et ses sonnets romains*, op. cit., p. 227-245.

L'adjectif « poudreuses » qualifie les « Umbres » et, comme un écho aux autres sonnets, il rime avec l'adjectif « cendreuses », associé aux reliques. On relève une dernière occurrence dans le sonnet XXX qui développe l'image du champ et de la moisson, analogie de la destruction et du pillage de Rome : « comme on void le gleneur / Cheminant pas à pas recueillir les reliques / De ce qui va tumbant apres le moissonneur » (v. 12-14).

Les substantifs « cendre » et « poudre » relèvent du réseau lexical de la ruine et sont aussi liés au thème de la mort, comme dans le sonnet V où Rome se trouve personnifiée : « Le corps de Rome en cendre est devallé » (v. 9). Dans le sonnet VII, qui s'ouvre sur une interpellation aux coteaux, aux ruines et aux divers monuments romains, le poète s'exclame : « Las peu à peu cendre vous devenez, / Fable du peuple, et publiques rapines ! » (v. 7-8) ; notons que le terme n'est pas employé au pluriel. En outre, dans plusieurs sonnets, le terme « cendre » rime avec le verbe « descendre » :

Divins Esprits, dont la poudreuse cendre
Gist sous le faix de tant de murs couverts,
Non votre loz, qui vif par voz beaux vers
Ne se verra sous la terre descendre,
(*Antiquitez*, s. I, v. 1-4)

Aux quatre coings estoient couchez encor
Pour pedestal quatre grands lyons d'or,
Digne tumbeau d'une si digne cendre.

Las rien ne dure au monde que torment !
Je vy du ciel la tempeste descendre,
Et fouldroyer ce brave monument.
(*Songe*, s. III, v. 9-14)

Là se perdit. Puis soudain je l'ay veu
Rouant par l'air en tourbillon de feu,
Tout enflammé sur la plaine descendre.

Je vy son corps en poudre tout réduit,
Et vy l'oyseau, qui la lumiere fuit,
Comme un vermet renaistre de sa cendre.
(*Songe*, s. VII, v. 9-14)

Cette rime associe explicitement le thème de la ruine à la chute. On peut émettre un premier constat formel : dans les *Antiquitez de Rome*, la rime intervient au début du poème, dans le *Songe*, elle est utilisée dans les tercets, donc à la fin. On peut expliquer ce choix dans le *Songe* par la volonté du poète de mettre sous les yeux de son lecteur le spectacle de la destruction. En effet, les sonnets de ce bref recueil se concluent généralement par l'épisode de la chute, de la destruction, et c'est le cas dans le sonnet III, par exemple. À l'inverse, dans l'exemple tiré du sonnet I des *Antiquitez*, le poète oppose la mort des monuments à la vie des esprits, la tournure

négative des vers 3-4 est une manière de s'opposer à la mort et de montrer en quelque sorte l'immortalité des Mânes. L'idée développée à la fin du sonnet VII du *Songe* est similaire : le poète reprend le mythe du phénix qui renaît de ses cendres en l'appliquant au destin de l'aigle, attribut de Rome ; il s'agit également dans ce poème de s'opposer à la mort, d'entrer dans une forme d'immortalité, d'éternité, grâce à la poésie. Quant au substantif « poudre », qui est à entendre au sens de « poussière », Du Bellay le fait rimer avec « foudre » :

Ces braves monts autrefois mis en pouldre,
Ne voyant plus voler dessus leur chef
Ce grand oyseau ministre de la fouldre.
(*Antiquitez*, s. XVII, v. 12-14)

L'ouvrage ne monstroit un artifice humain,
Mais sembloit estre fait de celle propre main
Qui forge en aguisant la paternelle fouldre.

Las je ne veulx plus voir rien de beau sous les cieux,
Puis qu'un œuvre si beau j'ay veu devant mes yeux,
D'une soudaine cheute estre reduict en pouldre.
(*Songe*, s. IV, v. 9-14)

Dans ces deux exemples, le terme « fouldre » désigne l'attribut de Jupiter, cette sorte d'arme qui possède le pouvoir de punir mais également de détruire le monde. On peut ajouter à ce relevé les deux occurrences du verbe « foudroyer » qui figurent dans deux sonnets du *Songe* ; la première se trouve dans le dernier tercet du sonnet III déjà cité plus haut : « Je vy du ciel la tempeste descendre / Et fouldroyer ce brave monument » (v. 13-14) et la seconde dans le sonnet XV où le poète « vo[it] venir la sœur du grand Typhée » (v. 4) : « Le ciel encor je luy voy guerroyer, / Puis tout à coup je la voy fouldroyer » (v. 13-14), la rime formée par ces deux verbes rend compte de la violence de l'événement, ce que le « grand bruit » du dernier vers confirme. La destruction coïncide avec la fin du sonnet, ce qui renforce son caractère inéluctable et renvoie au thème plus général de la vanité.

Ainsi, si Du Bellay refuse certains modèles et pratiques poétiques, il ne compose pas ses poèmes *ex nihilo*. En effet, il s'inspire en grande partie de la poésie pétrarquiste, nous en avons parlé avec la forme du sonnet et certains schèmes propres à la poésie pétrarquiste, mais il détourne en réalité l'usage qui était en vigueur jusqu'alors, il les utilise en effet dans une poésie de l'exil. De même, le lexique de la mélancolie est désormais lié à l'éloignement du poète et à la nostalgie de son pays natal. Yvonne Hoggan-Niord parle d'une « dialectique très

complexe » à propos des *Regrets* et affirme que « Du Bellay se montre à la fois novateur et traditionaliste »¹³⁸.

Les Regrets alternent également entre rire et larmes, le poète qui exprime son « refus » ainsi que la contradiction entre son idéal et la réalité à laquelle il est confronté rendent également compte d'un *ethos* de poète satirique, et pas uniquement mélancolique. Nous allons désormais analyser plus précisément l'*ethos* du poète dans *Les Regrets*.

¹³⁸ Yvonne Hoggan-Niord, art. cit., p. 365.

Chapitre 3 : Les Regrets et la poésie éthique

On peut parler de « poétique » à propos de la poésie des *Regrets*. Nathalie Dauvois définit ce terme comme une « poésie subjective et à dimension morale »¹³⁹. Le terme « éthique » renvoie à la notion rhétorique d'*ethos*¹⁴⁰, c'est-à-dire au portrait moral de l'orateur - et donc du poète pour ce qui concerne les *Regrets*. Dans l'article « mœurs » de son *Dictionnaire de rhétorique*, Georges Molinié explique :

[...] les mœurs désignent plutôt celles de l'orateur, telles qu'il doit surtout en faire montre pour favorablement influencer l'auditoire à son égard. On parle quelquefois à ce propos, même en français, de l'*ethos de l'orateur*. Il s'agit essentiellement, dans la tradition aristotélicienne, d'une structure morale à trois termes : le jugement (ou la compétence), la vertu et la bienveillance [...]¹⁴¹.

L'*ethos* de l'orateur doit ainsi inspirer confiance à son auditoire, notamment par les qualités que l'orateur met en avant, comme son honnêteté, son intégrité ou sa droiture. Autrement dit, ce portrait moral doit permettre à l'orateur d'exposer différentes qualités et valeurs, et donc une certaine morale :

Ce qu'il faut voir, c'est que les mœurs sont à la fois une connaissance que doit avoir l'orateur des caractères des gens dont il parle et de ceux à qui il parle : il s'agit alors plutôt de psychologie ; à la fois un tempérament juste, bon, doux, insinuant et honnête, de l'orateur lui-même, pour favoriser la persuasion par la conviction qu'il entraîne ainsi : il s'agit alors plutôt de morale ; à la fois enfin une capacité technique, un talent oratoire, qui lui sert à peindre avec exactitude et pittoresque les travers, et aussi, plus rarement, les vertus, qui constituent les traits saillants des caractères de ceux dont il parle : il s'agit alors plutôt d'une compétence verbale¹⁴².

Dans ce chapitre il s'agit d'analyser ce qui rend la poésie des *Regrets* profondément éthique.

Nous nous pencherons d'abord sur l'*ethos* et les différentes *personae* du poète des *Regrets* puis nous aborderons la dimension morale du recueil.

I. L'ethos du poète

1. Les différentes *personae* (« masques ») du poète des *Regrets*

Loin de l'*ethos* du poète lyrique et de l'amoureux transi, une nouvelle figure de poète semble se dégager. On retient souvent l'image du poète mélancolique mais celle-ci n'est en

¹³⁹ Nathalie Dauvois, « Le modèle poétique horatien à la Renaissance, l'exemple de Du Bellay et Ronsard », *Poésie et éthique (XVIe-XXIe s.)*, Actes du colloque de la Société d'Histoire littéraire de la France (22-23 novembre 2018), *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 2019, 119^e année, n° 4, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 778.

¹⁴⁰ Aristote dans la *Rhétorique* identifie trois moyens de persuasion : l'*ethos* qui correspond au « caractère de celui qui parle », le *logos* qui désigne le « discours lui-même, par le fait qu'il démontre ou paraît démontrer » et le *pathos* la capacité de l'orateur à susciter des émotions chez ses auditeurs. Nous utilisons l'édition de la *Rhétorique* de Pierre Chiron, Paris, GF Flammarion, 2007. Les définitions citées se trouvent dans le Livre I, chapitre 2, p. 125-126.

¹⁴¹ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 219.

¹⁴² *Ibid.*, p. 219-220.

réalité pas uniforme. En effet, le poète arbore dans *Les Regrets* plusieurs *personae*, comme le poète mélancolique, solitaire, « chetif »¹⁴³, le poète courtisan ou encore le poète satirique. Le poète se compare aussi à plusieurs héros mythologiques tels que Jason, Ulysse¹⁴⁴, Hercule ou encore à d'autres poètes comme Ovide dans le sonnet 10. Robert Melançon explique que Du Bellay crée divers « masques » dans son œuvre : « Autant que ses poèmes, Du Bellay se crée lui-même. Il élabore une série de personnalités successives ou, comme dans les recueils de 1558, simultanées. Ces *personae*, ces masques sont aussi des inventions, et elles donnent accès aux poèmes dont elles proposent les modes de lecture »¹⁴⁵. Il ajoute plus loin qu'il faut « voir que le poète de la Renaissance se comporte toujours comme un acteur »¹⁴⁶. En outre, le poète veut donner de lui un portrait moral fondé sur des valeurs comme l'authenticité, l'intégrité ou encore l'honnêteté. Ces valeurs apparaissent souvent dans des sonnets antithétiques qui opposent le vice et la vertu :

Ce n'est l'ambition, ny le soing d'acquérir,
 Qui m'a fait delaisser ma rive paternelle,
 [...]
 L'honneste servitude, où mon devoir me lie,
 M'a fait passer les monts de France en Italie,
 Et demourer trois ans sur ce bord estrange,
 (s. 27, v. 1-2, 9-11)

Je ne commis jamais fraude, ne malefice,
 [...]
 J'ay fait à mon seigneur fidelement service,
 Je fais pour mes amis ce que je puis et doy,
 [...]
 Voila ce que je suis. Et toutefois, Vineus,
 Comme un qui est aux Dieux et aux hommes haineux,
 Le malheur me poursuit, et tousjours m'importune :
 (s. 43, v. 1, 5-6, 9-11)

Si pour n'avoir jamais par importunité
 Demandé benefice, ou autre recompense,
 On se doit enrichir, j'auray (comme je pense)
 Quelque bien à la fin, car je l'ay merité.

Mais si par larrecin avancé l'on doit estre,
 [...]
 Je connais que je seme au rivage infertile,
 (s. 46, v. 5-9, 12)

¹⁴³ *Regrets*, s. 42, v. 1-2 : « C'est ores, mon Vineus, mon cher Vineus, c'est ore / Que de tous les chetifs le plus chetif je suis ».

¹⁴⁴ Comme dans le fameux sonnet 31, même si la comparaison se fait en défaveur du poète, ou bien au début du sonnet 130 : « Et je pensois aussi ce que pensoit Ulysse » (v. 1). La comparaison du poète avec Hercule figure dans le premier vers du sonnet 108 : « Je fuz jadis Hercule ».

¹⁴⁵ Robert Melançon, « Les masques de Joachim du Bellay », *Études littéraires*, 22(3), p. 28. En ligne : <https://doi.org/10.7202/500910ar> [consulté le 22 août 2022].

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

Le poète dresse de lui un portrait irréprochable, qui respecte les règles sociales mais qui, pour autant, n'est pas récompensé ni heureux. Les derniers vers du sonnet 46 indiquent un comportement absolument opposé au vice et à la malhonnêteté. Dans le sonnet 39 fondé sur des antithèses, le poète exprime ses préférences et les valeurs qu'il défend mais la situation qu'il connaît ne lui permet pas de les honorer, il est en réalité obligé d'agir contre ses valeurs et d'être en quelque sorte « esclave du vice »¹⁴⁷ :

J'ayme la liberté, et languis en service,
Je n'ayme point la court, et me fault courtiser,
[...]
J'ayme simplicité, et n'apprens que malice :
Je n'adore les biens, et sers à l'avarice,
[...]
Je cherche la vertu, et ne trouve que vice :
(s. 39, v. 1-2, 4-5, 8)

Ses préférences sont également nettement exprimées dans le fameux sonnet 31 où le poète multiplie les formules « Plus me plaist » :

Plus me plaist le sejour qu'ont basty mes ayeux,
Que des palais Romains le front audacieux,
Plus que le marbre dur, me plaist l'ardoise fine :

Plus mon Loyre Gaulois, que le Tybre Latin,
Plus mon petit Lyré, que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur Angevine.
(s. 31, v. 9-14)

Le poète affirme son goût pour la simplicité, la finesse, la familiarité, la douceur et la chaleur du foyer. Les éléments qu'il préfère, ceux de son foyer natal angevin, s'opposent à ceux de Rome, jugés trop imposants, trop froids et pour lesquels le poète n'éprouve aucune affection. Pour le poète qui se trouve loin de son pays natal, la nostalgie de son pays et de ses proches est perçue comme naturelle :

Quiconques (mon Bailleul) fait longuement sejour,
[...]
Qui peult mettre en oubly de ses parents l'amour,
L'amour de sa maistresse, et l'amour que nature
Nous fait porter au lieu de nostre nourriture,
Et voyage tousjours sans penser au retour :

Il est fils d'un rocher, ou d'une ourse cruelle,
(s. 30, v. 1, 5-9)

¹⁴⁷ *Regrets*, s. 88, v. 4.

Le poète juge péjorativement le voyageur qui ne se soucierait ni de ses proches ni de son pays et en creux se montre humain, attaché aux liens avec son pays et sa famille et ce jugement le rend également agréable, sociable voire amical et chaleureux aux yeux de son lecteur.

D'autre part, Nathalie Dauvois explique que Du Bellay s'adapte en permanence aux circonstances, conformément à son modèle Horace, dont l'« art poétique est en effet centré sur une poétique des personnages et du *decorum*, du *decorum personarum* [...]. Or ce *decorum personarum* suppose l'adaptation du discours de chacun à son caractère mais aussi aux circonstances, *i.e.* aux destinataires du discours autant qu'aux divers moments, lieux, conditions, etc. »¹⁴⁸. Elle précise à propos du poète angevin : « Du Bellay est toujours sinon encore davantage fidèle à cette poétique du *decorum* dans *Les Regrets*, où d'aucuns ont pu déceler une poétique épistolaire puisque nombre de poèmes sont adressés, mais où l'on pourrait définir plus largement une variation de tons, de l'élégiaque au satirique à l'épidictique, en fonction des lieux, des moments et des destinataires »¹⁴⁹. Cette variété de masques permet une « exploration des rapports du moi du poète avec le milieu où il se trouve (ou ne se trouve pas) »¹⁵⁰.

Le fait que cette poésie soit régulièrement adressée et qu'elle présente une dimension épistolaire¹⁵¹ lui confère un caractère presque intime, privé, auquel le lecteur participe ; ce dernier peut en effet se mettre à la place de l'allocutaire et devenir le confident du poète. Par ailleurs, le poète se présente parfois sous un jour plutôt défavorable, comme dans le sonnet 21 adressé à Nicolas Denisot :

Conte, qui ne fis onc compte de la grandeur,
Ton Dubellay n'est plus, ce n'est plus qu'une souche
Qui dessus un ruisseau d'un doz courbé se couche,
Et n'a plus rien de vif, qu'un petit de verdeur.
(s. 21, v. 1-4)

La comparaison du poète à une « souche » s'avère évidemment peu flatteuse. À travers celle-ci point également l'image d'un poète décati, vieilli et presque moribond. Outre la dimension pathétique que ce quatrain comporte, et même s'il s'agit à nouveau d'une *persona* donc d'un masque que le poète choisit de porter, le poète se représente de manière dévalorisante¹⁵² et se

¹⁴⁸ Nathalie Dauvois, art. cit., p. 784.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 786.

¹⁵⁰ « Notices et notes, *Les Regrets et autres œuvres poétiques* » dans les *Œuvres complètes. Tome IV-1, 1557-1558*, édition de Michel Magnien, Olivier Millet et Loris Petris, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 546.

¹⁵¹ Nous renvoyons à l'ouvrage de Marc Bizer que nous avons mentionné dans le chapitre 1, *Les lettres romaines de Du Bellay. Les Regrets et la tradition épistolaire*, *op. cit.*

¹⁵² Tout comme dans les derniers vers des sonnets 9 et 39 : « Si ne suis pourtant le pire du troppeau » et « Ne suis-je pas (Morel) le plus chetif du monde ? » ; le superlatif rend la formule hyperbolique et accroît la tonalité pathétique du sonnet.

livre d'une manière personnelle. Pour Floyd Gray, cette comparaison est également caractéristique du style bas : « l'image dénigrante et hyperbolique situe l'homme à un niveau d'humilité et de désillusion, mais se réfère avant tout à une poésie morne et sans ornement »¹⁵³.

Nathalie Dauvois rappelle en outre que cette « poésie-conversation et confidence », qui est inspirée par Horace¹⁵⁴, a partie liée avec la satire, en tout cas au sens où Du Bellay l'entend. La dimension éthique est très présente dans les recueils, les valeurs que le poète revendique et le portrait moral qu'il donne de lui le rendent plus proche et plus familier du lecteur. Enfin, le poète revendique des valeurs de simplicité et d'authenticité aussi bien dans sa vie quotidienne que dans sa pratique poétique.

2. La « poésie du refus » et l'affirmation d'un *ethos* humble et simple

Si Du Bellay commence son recueil en accumulant les tournures négatives et en refusant certaines pratiques poétiques ainsi qu'un certain type d'*ethos*, c'est pour mieux mettre en valeur ses revendications et sa propre *persona* de poète dans un but éthique, comme l'indique Floyd Gray : « La négation est une forme d'affirmation puisqu'elle relève du désir de ne parler que de soi »¹⁵⁵. La négation est indissociable de son contraire, l'affirmation ; autrement dit, en refusant le style élevé, le poète traduit son désir de composer des poèmes en style bas et expose également sa propre conception de la poésie. Dans le sonnet 5 qui est structuré sur une anaphore en « Ceux qui », il s'oppose aux autres poètes¹⁵⁶ et annonce le thème de ses poèmes : « Moy qui suis malheureux, je plaindray mon malheur » (v. 14). Floyd Gray affirme à propos du poète : « Il se dépouille successivement des motifs traditionnels (amour, gloire, poésie de cour, poésie savante inspirée, fabuleuse, critique, comique, héroïque, élogieuse) pour aboutir à l'humble sujet de sa propre œuvre »¹⁵⁷. L'idée d'une poésie composée avec simplicité et authenticité réapparaît dans le sonnet 21 où le poète se compare à une « souche » (v. 2) : « J'escry naïvement tout ce qu'au cœur me touche, / Soit de bien, soit de mal, comme il vient à la bouche (v. 6-7) ». De même à la fin des *Regrets*, le poète refuse d'utiliser la fable pour embellir son discours et le travestir :

¹⁵³ Floyd Gray, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁴ Nathalie Dauvois : « Horace refuse la poésie publique [...] et revendique le caractère privé de ses poèmes [...]. Les poèmes des *Regrets* sont de même, tout au long du recueil, destinés non au public, mais à tel ou tel lecteur privilégié, poésie d'intimité et de dialogue », dans « *Les Regrets* à la frontière du poétique : prose, poésie, satire dans *Les Regrets* », art. cit., p. 84.

¹⁵⁵ Floyd Gray, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵⁶ *Regrets*, s. 5 : « Ceux qui sont amoureux, leurs amours chanteront, / Ceux qui aiment l'honneur, chanteront de la gloire » (v. 1-2), « Ceux qui se plaisent trop, chanteront leur louange, / Ceux qui veulent flater, feront d'un diable un ange » (v. 12-13).

¹⁵⁷ Floyd Gray, *op. cit.*, p. 67.

Je ne veux desguiser ma simple poésie
Sous le masque emprunté d'une fable moisie,
Ny souiller un beau nom de monstres tant hideux :

Mais suivant, comme toy, la véritable histoire,
D'un vers non fabuleux je veux chanter sa gloire
(s. 188, v. 9-13)

Le poète s'adresse à l'historien Paschal, ce qui peut aussi expliquer sa volonté d'exposer la réalité telle qu'elle est, comme le fait l'historien, et non de la transfigurer, mais toujours est-il que le poète refuse l'ornementation et l'héroïsation et préfère pratiquer une poésie plus simple et sans artifice.

Nous avons abordé précédemment la notion du « *sermo pedestris* »¹⁵⁸, celle-ci rend compte d'un *ethos* de poète humble et qui, loin de l'image du poète inspiré et presque divin, se fait passer pour un proche du lecteur, presque un ami. La dimension intime et privée a d'ailleurs été soulignée en particulier par Bruno Méniel qui montre que Horace invente cette poésie au cadre intime, en adoptant la posture d'un poète simple et en devenant presque un confident et un ami pour son lecteur, et qu'il devient ainsi un modèle pour le poète des *Regrets*. Il affirme à propos du premier sonnet des *Regrets* : « Du Bellay énonce donc un double choix : celui du style bas et celui d'une pratique de l'écriture qui accompagne la vie quotidienne », avant de mettre Horace et Du Bellay sur un même plan : « Parce qu'ils refusent de s'illustrer dans le genre épique, Horace et Du Bellay ont en partage la situation de numéro deux »¹⁵⁹.

La poésie des *Regrets* est donc une véritable « poétique », le poète dresse en effet de lui un portrait moral qui met en valeur l'authenticité, la sincérité et la simplicité. Nathalie Dauvois affirme que « [l]e modèle poétique horatien [...] semble donc tirer sa force de mêler indissociablement représentation de soi et exigence morale avec l'exigence proprement poétique de l'artisan non seulement du vers et du poème »¹⁶⁰. Cette affirmation s'applique au poète des *Regrets*, il pratique en effet une poésie éthique qui transmet une morale.

II. La poésie morale

1. Les vertus prônées par le *moi*

La revendication d'un style bas et simple, présente dès le début des *Regrets* par l'intermédiaire de cette « poésie du refus », annonce la dimension satirique du recueil :

¹⁵⁸ Nous renvoyons au chapitre 1 de cette première partie.

¹⁵⁹ Bruno Méniel, art. cit., p. 171.

¹⁶⁰ Nathalie Dauvois, art. cit., p 788.

La simplicité en question est gage d'authenticité, d'où la dimension satirique, déjà, de ces sonnets initiaux dans la mesure où Du Bellay écarte, au nom de celle-ci, des modèles alors prestigieux qu'il tend à démystifier ; cette question de l'authenticité constitue ensuite la note fondamentale du discours poétique. La satire implique, par exemple un éthos moral du sujet poétique qui va de soi de manière à faire partager immédiatement, par le lecteur son point de vue critique, et la louange, pour n'être pas flatterie, doit s'élever au-dessus de l'intérêt propre et strictement social¹⁶¹.

Un lien entre simplicité et style bas, satire et *ethos* moral se révèle. La pratique du style bas relève donc bien d'un choix et tend à faire de Du Bellay un poète qui veut se différencier, qui adopte presque une posture de poète dissident. Pascal Debailly montre que l'emploi de négation et la « poésie du refus » sont d'ailleurs propres à l'*ethos* du poète satirique : « La conjonction du pronom sujet et du discordantiel *ne* – « je ne » - est la signature du satirique »¹⁶². Son article traite plus spécifiquement de la satire anti-curiale et l'on sait à quel point elle est présente dans *Les Regrets* et concerne aussi bien la cour romaine que la cour française. Pascal Debailly explique que le « moi satirique, exhibé agressivement comme anti-courtisan, se pose en sujet autonome qui prend conscience de lui-même et affirme sa singularité dans la violence de ses refus »¹⁶³. La satire, rappelons-le naît aussi d'un décalage entre un idéal auquel le poète aspire et la réalité, généralement décevante, et marquée par le règne du vice ; Rome à cet égard en est un parfait exemple. La dénonciation des vices, la satire du courtisan, du poltron, l'abondance du lexique de la vue (« Quand je voy ») contribuent à faire du poète un observateur lucide et perspicace – sur le modèle d'Horace -, qui sait voir la réalité derrière les apparences, qui ne se laisse pas duper par les faux-semblants et qui prend soin de révéler la vérité à ses allocutaires et à ses lecteurs. Pascal Debailly affirme à propos des poèmes d'Horace : « L'ambition affichée des poèmes horatiens est la réflexion morale au service de la restauration du *mos majorum* par Auguste, après le chaos et la décadence générés par les interminables guerres civiles. Mais leur dimension morale se nourrit sans cesse de l'engagement personnel du poète dans ses jugements »¹⁶⁴. Du Bellay n'est certes pas Horace mais l'ambition morale reste présente. Le sonnet devient, en plus de servir à exprimer la mélancolie et la nostalgie du poète en exil, une arme au service de la satire :

Je fuz jadis Hercule, or Pasquin je me nomme,
[...]
Aussi mon vray mestier c'est de n'espargner homme,

¹⁶¹ « Notices et notes, *Les Regrets et autres œuvres poétiques* » dans les *Œuvres complètes. Tome IV-1, 1557-1558*, *op. cit.*, p. 548-549.

¹⁶² Pascal Debailly, « Satire anti-curiale et émergence du sujet par la négative », *Le mépris de la cour : la littérature anti-aulique en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Cahiers V.-L. Saulnier, 35, 2018, p. 22.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁴ Pascal Debailly, « Lyrisme satirique et sublime de l'intime chez Horace et ses disciples », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 247.

Mais les vices chanter d'une publique voix :
(s. 108, v. 1, 5-6)

Ainsi la poésie dans *Les Regrets* n'est plus lyrique mais bel et bien satirique, elle se donne pour but de dénoncer les vices.

Bien évidemment, la morale est également présente dans la partie élégiaque. Rappelons en effet les sonnets élégiaques mentionnés plus haut¹⁶⁵ qui reposent sur une antithèse entre le vice et la vertu, ou les sonnets dans lesquels le poète se plaint de ne pas être récompensé et de subir la mauvaise fortune, comme dans les sonnets 37, ou 45¹⁶⁶.

De la même manière que le refus révèle en creux une affirmation ou une revendication, la dénonciation des vices permet une valorisation des qualités ainsi que des personnes et attitudes vertueuses, comme en témoignent les sonnets d'éloge adressés à la princesse Marguerite de France dans la dernière partie du recueil. Celle-ci possède différentes qualités mais sa vertu est particulièrement mise en avant dans le sonnet 177 :

Si tant aymable donc seroit ceste vertu
A qui la pourroit voir : Vineus, t'esbahis-tu
Si j'ay de ma Princesse au cœur l'image empreinte ?

Si sa vertu j'adore, et si d'affection
Je parle si souvent de sa perfection,
Veu que la vertu mesme en son visage est peine ?
(s. 177, v. 9-14).

La Princesse est présentée comme un personnage divin (« j'adore ») mais surtout exemplaire. En outre, la correspondance entre les qualités de la personne et son apparence physique est particulièrement mise en avant. Si la morale semble davantage liée à la partie satirique, elle est également présente dans les parties élégiaque et encomiastique des *Regrets*, autrement dit, elle parcourt le recueil. Si le poète s'exprime à la première personne et expose ainsi sa morale, exposant ainsi un discours assez subjectif et individuel, ses propos tendent aussi au caractère général et à l'universalisation.

2. La poésie gnomique et la tendance à l'universalisation

À partir d'un exemple particulier, Rome, Du Bellay tire des leçons plus générales. Il suffit par exemple de penser aux *Antiquitez de Rome* : l'exemple de la chute de Rome est une

¹⁶⁵ Voir par exemple les sonnets 39, 43 et 46.

¹⁶⁶ *Regrets*, s. 37 : « Mais il n'a pleu aux Dieux me permettre de suivre / ma jeune liberté » (v. 5-6), « Il ne leur a pas pleu qu'en ma vieille saison / Je sceusse quel bien c'est de vivre en sa maison, / De vivre entre les siens sans crainte et sans envie » (v. 9-11) ; s. 45 : « Et quel profit en ay-je ? ô belle récompense ! / Je me suis consumé d'une vaine despence, / Et n'ay fait autre acquest que de mal et d'ennuy » (v. 9-11).

illustration de la vanité de toute chose, de tout être vivant et du monde. En outre, l'utilisation du sonnet en alexandrins pour proposer une réflexion d'ordre général participe à cette visée morale. Cette articulation entre le particulier et le général est soulignée notamment par Henri Weber : « Il y a d'ailleurs chez Du Bellay une tendance tout à fait opposée à celle du poète romantique qui cherche à particulariser à l'extrême son expérience intime, à exprimer ce qu'elle a d'unique. L'effort de Du Bellay tend au contraire à universaliser ses sentiments, à en dégager une leçon générale, de là le ton un peu sentencieux de nombreux sonnets »¹⁶⁷. De fait, les leçons énoncées dans les sonnets sont souvent gnomiques. En outre, l'emploi de proverbes et d'adages érasmiens participe à la dimension morale. Henri Weber affirme à propos de l'usage des *Adages* dans *Les Regrets* : « Ce goût de la sentence, caractéristique du XVI^e siècle [...], tend à ramener l'expérience particulière du poète à l'universalité d'une sagesse populaire. Le mérite de Du Bellay est de choisir dans ce vaste répertoire des formules d'une saveur pittoresque certaine »¹⁶⁸. Pour autant, les adages, grâce à l'image qu'ils évoquent, permettent de rendre les propos du poète plus intelligibles et parfois même de faire passer son message avec humour. Flody Gray note que « *Les Regrets* paraissent de plus en plus abstraits à cause de cette tendance du langage chez Du Bellay à se généraliser », la poésie devient moins lyrique et plus impersonnelle, au sens où le moi se met moins en scène, d'autant plus, on l'a vu, que le moi du poète n'est pas univoque ni uniforme mais qu'il se présente sous différents masques. Enfin, le poète malgré la présence de sonnets adressés à des personnes nommées, fait aussi le choix de s'adresser à tous les lecteurs, sans distinction. C'est en effet ce qu'il affirme dans le sonnet 62 sur le thème de la satire :

La Satyre (Dilliers) est un publiq exemple,
Où, comme en un miroir, l'homme sage contemple
Tout ce qui est en luy ou de laid, ou de beau.

Nul ne me lise donc, ou qui me voudra lire,
Ne se fasche s'il voit par maniere de rire,
Quelque chose du sien protrait en ce tableau.
(s. 62, v. 9-14)

Le groupe nominal au singulier « L'homme » et le pronom indéfini « Nul » possèdent une valeur générale et désignent n'importe quel homme. Le poète se propose donc de décrire l'homme dans tous ses aspects. L'emploi de formules gnomiques, et donc à valeur générale,

¹⁶⁷ Weber, *op. cit.*, p. 418.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 434.

auxquelles s'ajoutent parfois « comme on dit »¹⁶⁹, renforce cette dimension impersonnelle, le poète parle en employant une formule déjà connue et employée par tout un chacun.

Il convient de souligner que le poète, qui expose sa propre morale en son nom propre et à la première personne, oscille parfois entre un discours subjectif et un discours plus général, comme par exemple dans le sonnet 183 qui traite de la louange :

Morel, quand quelquefois je perds le temps à lire
Ce que font aujourd'huy noz trafiqueurs d'honneurs,
Je ry de voir ainsi desguiser ces Seigneurs,
Desquelz (comme lon dit) ilz font comme de cire.

Et qui pourroit, bons dieux ! se contenir de dire
Voyant un corbeau peint de diverses couleurs,
Un pourceau couronné de roses et de fleurs,
Ou le pourtrait d'un asne accordant une lyre ?

La louange, à qui n'a rien de loüable en soy,
Ne sert que de le faire à tous monstrier au doy,
Mais elle est le loyer de cil qui la merite.
(s. 183, v. 1-11)

Ce sonnet est composé en l'honneur de la Princesse Marguerite. En s'opposant aux poètes qui ne composent que des éloges de manière hypocrite et intéressée, le poète expose son désaccord (« Je ry ») et s'exprime à la première personne. De cette expérience particulière il tire une leçon plus générale sur la louange. En effet, le pronom interrogatif « qui » (v. 5) utilisé dans la question rhétorique du second quatrain et le présent de l'indicatif employé dans le premier tercet qui définit la louange possèdent une valeur générale. Le discours du poète des *Regrets* n'est pas lyrique, la dimension personnelle, individuelle, s'efface au profit d'une dimension plus générale. Notamment avec l'usage des *Adages* d'Érasme ou des formules proverbiales, le propos devient nettement plus général :

Qui est amy du cœur est amy de la bourse,
Ce dira quelque honneste et hardy demandeur,
(s. 61, v. 1-2)

Nature est aux bastards volontiers favorable,
Et souvent les bastards sont les plus genereux,
(s. 64, v. 1-2)

L'artifice caché c'est le vray artifice :
La souris bien souvent perit par son indice,
Et souvent par son art se trompe l'artisan.
(s. 142, v. 12-14)

¹⁶⁹ Voir *Regrets*, s. 33, v. 14 ou s. 52, v. 13.

Les formules gnomiques se trouvent aussi bien au début qu'à la fin du sonnet, comme on peut le constater, elles peuvent donc soit initier une réflexion, soit servir de leçon que le poète tire d'un exemple ou d'une expérience. Pour Floyd Gray, ce langage gnomique contribue à rendre les propos du poète plus impersonnels : « Le moi se perd plus qu'il ne se révèle dans ces rappels de formules brutes »¹⁷⁰, « Le ton moralisateur se réfère à une idéologie commune et contribue encore à l'anonymat du recueil »¹⁷¹. Dans les *Regrets*, le moi a donc tendance à s'effacer derrière un discours général et à visée morale ; Floyd Gray n'hésite pas à parler d'une « poétique de la généralisation » tout en précisant que celle-ci est déjà en germe dans les *Antiquitez de Rome*¹⁷².

Ainsi ces différents éléments montrent bien que le poète ne pratique pas une poésie lyrique dans laquelle le « Je » propose un discours uniquement subjectif et personnel. Dans les *Regrets*, le poète adopte différents masques, il se montre extrêmement divers et présente de nombreuses facettes. Le recueil présente une dimension éthique, le poète se représente, certes sous différentes facettes, mais il parle finalement beaucoup de lui, et notamment lorsqu'il s'oppose aux autres et refuse leurs pratiques. Cette poésie éthique transmet une morale, parfois le poète parle en son nom et expose ses propres valeurs mais dans le recueil il tend davantage à employer un discours plus impersonnel, qui met moins le moi en scène et qui prend une valeur beaucoup plus universelle, notamment à travers l'emploi de formules proverbiales.

Dans cette première partie, nous avons rappelé les traits caractéristiques de la poésie bellayenne des *Regrets* et des autres recueils romains : l'usage du sonnet de certains schèmes spécifiques comme le sonnet en antithèses, en anaphores ou encore en infinitifs, l'emploi de l'alexandrin, le lexique de la mélancolie et du rire ou encore la poésie parémiologique. Si Du Bellay reprend un certain nombre d'éléments déjà existant dans la poésie pétrarquiste, comme la forme du sonnet et certaines de ces structures, le lexique de la mélancolie, il les utilise dans une poésie de l'exil, chantant le regret non plus de la femme aimée, mais de sa patrie, de son Anjou natal. En outre, le sonnet devient également une arme au service de la satire. Autrement dit, Du Bellay reprend des éléments déjà utilisés dans la poésie pétrarquiste pour en détourner leur emploi ; en cela, il apparaît comme un véritable pionnier et inspire certains poètes qui

¹⁷⁰ Floyd Gray, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷² *Ibid.* : « On trouve déjà dans les *Antiquitez* des indices d'une poésie de la généralisation ».

écrivent dans le dernier tiers du XVI^e siècle. C'est ce que nous allons étudier dans la deuxième partie, dévolue à l'analyse des traits spécifiques de la poésie post-bellayenne.

DEUXIÈME PARTIE

Les grands traits de la poésie post-bellayenne

Chapitre 4 : La postérité de Du Bellay : réception immédiate et évolution de son image au cours de la période

Dans cette étude, nous nous intéressons aux poètes qui s'inspirent de Du Bellay et des *Regrets* et qui écrivent dans le dernier tiers du XVI^e siècle. Pour rappel, Du Bellay meurt en 1560. Il convient donc de s'intéresser à l'image que les contemporains ont de Du Bellay au moment de sa mort et à l'image que les poètes de la fin du siècle gardent de lui. C'est ce que nous allons voir à présent, en commençant par étudier le portrait que les contemporains de Du Bellay dressent de lui après son décès puis à l'évolution de cette image dans le dernier tiers du siècle. Nous nous pencherons notamment sur les poèmes composés après sa mort pour son Tombeau, à plusieurs arts poétiques ainsi qu'aux poèmes qui mentionnent le nom du poète angevin.

I. La postérité immédiate de Du Bellay

Le Tombeau de Du Bellay constitue notre première piste à explorer. Un premier recueil, plutôt bref, sur la mort de Du Bellay, *In Joachimum Bellaium Andinum poetam clarissimum doctorum vivorum carmina et tumuli*, paraît chez Frédéric Morel en 1560¹⁷³. Il ne comporte que des pièces latines écrites par Adrien Turnèbe, Claude d'Espence, Hélié André, Léger Du Chesne et Claude Roillet. Ces poètes sont de fervents humanistes qui représentent le milieu littéraire érudit, en particulier Turnèbe et Du Chesne qui sont titulaires d'une chaire au Collège Royal. Claude d'Espence, théologien humaniste, recteur de l'Université de Paris à partir de 1540, présente dans son parcours biographique des similitudes avec Du Bellay. En effet, il exerce la fonction de secrétaire, d'abord du cardinal Jean de Lorraine puis de son neveu Charles qu'il accompagne dans le cadre de missions diplomatiques et notamment à Rome en 1555 ; cette fonction témoigne de son lien avec le pouvoir royal et rappelle la fonction de secrétaire que Du Bellay a exercée auprès du cardinal Jean Du Bellay envoyé par le roi à Rome en 1553. Chamard indique que Du Bellay était considéré comme un véritable humaniste par ces poètes

¹⁷³ *In Joachimum Bellaium Andinum poetam clarissimum doctorum vivorum carmina et tumuli*, Paris, Frédéric Morel, 1560.

érudits¹⁷⁴. Pour lui rendre hommage, ces derniers composent des poèmes en latin, comme Du Bellay lui-même avait composé des pièces latines¹⁷⁵. Ils rendent ainsi hommage au poète néo-latin, humaniste et savant ; c'est alors cette image de Du Bellay qu'ils souhaitent célébrer, conserver en mémoire et diffuser à la postérité. Si ce groupe de poètes représente un milieu érudit plutôt restreint, il apparaît néanmoins qu'en 1560, au moment où Du Bellay s'éteint, l'image du poète de la Pléiade, disciple de Dorat, savant et docte, est encore très prégnante. Les pièces composées par les poètes plus familiers, par ses amis, paraissent d'abord à la suite du Tombeau du roi Henri II en 1560 puis sont insérées à la fin de l'édition des *Œuvres françaises* de Du Bellay en 1569 par Jean de Morel et Guillaume Aubert¹⁷⁶. Quelques poèmes retiennent notre attention car ils comportent des réminiscences des *Antiquitez de Rome* et des *Regrets*. Citons d'abord ces quelques vers de l'ode de Grévin à Charles Utenhove :

Le marbre tant il soit fort
Ne nous peult venger de mort,
Car il n'a pas la puissance
De faire au temps resistance.

Ces quatre vers rappellent le sonnet III des *Antiquitez de Rome*¹⁷⁷ mais aussi les *Vingt-quatre sonnets romains* de Grévin, inspirés des recueils romains de Du Bellay. En outre, quelques vers plus loin, il est question du temps, personnifié, qui « triomphe des ruines » et des « reliques Romaines ». À la fin de l'ode, Grévin, qui interpelle Utenhove, fait référence aux œuvres du poète angevin, à l'*Olive*¹⁷⁸, mais surtout aux recueils romains que sont les *Regrets*, les *Antiquitez de Rome*, et les *Poemata*¹⁷⁹. Grévin mentionne en effet le « Tybre Latin », le nom de Faustine et considère les « doctes Regrets » comme la « Honte des Latins & des Grecs », ce qui traduit ici l'admiration de Grévin pour l'œuvre de Du Bellay. Il reprend également les rimes riches des *Antiquitez de Rome* lorsqu'il fait allusion à cette œuvre : « Les beaux reliques couvers / Sous l'echine Exquillienne, / Et la hauteur Celiene »¹⁸⁰. Ainsi, en ce qui concerne

¹⁷⁴ Chamard, Henri, *Joachim Du Bellay : 1522-1560*, Lille, Le Bigot Frères, 1900, p. 488.

¹⁷⁵ Comme le recueil des *Poemata* publié en 1558.

¹⁷⁶ *Les Œuvres françaises de Joachim Du Bellay, Gentilhomme Angevin, & Poète excellent de ce temps, Revues & de nouveau augmentées de plusieurs Poësies non encore auparavant imprimées*, Paris, Frédéric Morel, 1569. Les poèmes auxquels nous faisons référence se trouvent dans la dernière section intitulée *Epitaphes, et autres poesies sur la mort de Joachim Du Bellay Gentilhomme Angevin, & excellent Poète de ce temps*. L'ouvrage de Frédéric Lachèvre expose les différentes éditions parisiennes du tombeau de Du Bellay ; voir sa *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle : du « Jardin de plaisance », 1502, aux recueils de Toussaint du Bray, 1609, Paris, É. Champion, 1922*. L'ouvrage de Chamard mentionne trois éditions supplémentaires, une lyonnaise et deux rouennaises.

¹⁷⁷ *Antiquitez de Rome*, s. III : « Ce qui est ferme, est par le temps destruit, / Et ce qui fuit, au temps fait resistance » (v. 13-14). L'image du marbre est évoquée dans les s. II et XXXII.

¹⁷⁸ « Voy moy dessus ceste rive / De Loire, la verde Olive, / Dont ainsi comme premier / Il emporte l'Olivier ».

¹⁷⁹ L'allusion à Faustine et à la « phrase Latine » renvoie aux *Amores*, l'une des parties des *Poemata*.

¹⁸⁰ Ces rimes riches figurent en particulier dans les sonnets II et VI, XXV et XXIX des *Antiquitez de Rome*.

Grévin, ce sont surtout les recueils de sonnets de Du Bellay qu'il retient et plus particulièrement les recueils romains.

Dans le sonnet d'Antoinette de Loynes, l'épouse de Jean de Morel, on peut déceler plusieurs références aux *Regrets*. D'abord, la poétesse utilise la même forme poétique que Du Bellay dans le recueil. D'autre part, elle emploie le registre élégiaque (« soupirs ») pour évoquer la mort du poète angevin – registre tout à fait approprié pour ce type de poème - et se compare à une « souche » et à un « tronc inutile » (v. 4), deux termes qui figurent respectivement dans les sonnets 21 et 87 des *Regrets*, également au sein de comparaisons dans lesquelles le comparant est le poète¹⁸¹. On peut également noter la revendication d'une muse basse et de l'humilité de la poétesse, ce qui rappelle les premiers sonnets des *Regrets* : « Trouve pour tel subject ma Muse trop debile ». Par ailleurs le poète angevin est qualifié de « docte » à plusieurs reprises, notamment par Antoinette de Loynes et Guillaume Aubert, dans son « Elégie » ainsi que dans sa lettre à Morel du 3 janvier 1560 en parlant de Du Bellay comme d'un « homme docte ». Dans les *Épithaphes sur le trespas de Joachim Du Bellay Angevin* de 1560¹⁸², le sonnet d'Antoinette de Loynes est suivi d'un autre sonnet, écrit par un poète dont la véritable identité demeure encore un mystère. Nous ne connaissons en effet que ses initiales, H. D., et savons qu'il dédie son poème à Charles Utenhove. Le début peut rappeler le sonnet liminaire du *Songe* : « Ceste nuict reposant, ô Charles, que je prise, / M'est en songe apparu un flambeau tout ardent, / Lequel on esteignoit par un vent violent » (v. 1-3). Le *songe* possède une valeur prophétique, la flamme est une métaphore de la vie et le flambeau qui s'éteint annonce la mort du poète angevin : « Ceste chandelle la, par un cruel destin / Du docte Du-Bellay nous annonçoit la fin » (v. 9-10). En réalité, ce poème est tout autant un poème sur la mort de Du Bellay qu'un sonnet d'éloge à l'égard d'Utenhove ; Du Bellay peut apparaître, sinon comme un faire-valoir du poète flamand, tout au moins comme son prédécesseur : « T'ayant laissé ça bas pour sa place tenir » (v. 12). Même si l'auteur de ce poème s'adresse à Utenhove, il décrit Du Bellay comme un poète savant, « docte ». Grévin, quant à lui, qualifie de « doctes » les *Regrets* dans son ode et mentionne « le miel de ses plus doctes vers » dans l'épithaphe qu'il compose en imitant celle

¹⁸¹ Dans le s. 87, Du Bellay parle d'un « tronc animé » et fait référence à un épisode du *Roland furieux*, mais l'image de l'arbre reste néanmoins la même.

¹⁸² Les *Épithaphes sur le trespas de Joachim Du Bellay Angevin, Poète Latin et Français* suivent les épithaphes sur la mort du roi Henri II, *Epitaphium in mortem HERRICI Gallorum regis christianissimi, ejus nominis secundi, per Carolum Utenhovium Gandavensem, & alios, duodecim linguis*, Paris, Robert Estienne, 1560. Le texte est disponible en ligne sur Google Books : https://books.google.fr/books?id=2cA9AAAACAAJ&pg=PP9&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false [consulté le 17 février 2020].

de Robert de La Haye¹⁸³. Cet adjectif est souvent employé pour désigner Ronsard¹⁸⁴. Quant à Du Bellay, il affirmait explicitement dans les premiers sonnets des *Regrets* vouloir se détacher de la poésie savante et du style élevé pour, au contraire, « simplement écrire », pratiquer une poésie en style bas et à la « ryme si facile »¹⁸⁵. Qualifier sa poésie de « docte » pourrait sembler alors contradictoire. En réalité il s'agit bien d'une poésie savante qui masque ses références pour donner l'apparence de la simplicité. En outre, dans *Les Regrets* Du Bellay emploie cet adjectif pour qualifier d'autres êtres comme les « doctes amoureux » (s. 17, v. 10) ou les Muses (le « docte troppeau », s. 7, v. 7) ou d'autres poètes comme Ronsard (s. 16) Peletier (s. 146) ou encore Des Masures (s. 148). On peut donc souligner une certaine distance voire une contradiction entre les déclarations d'intention du poète, animé d'une « fureur plus basse » (s. 4, v. 7), qui refuse la poésie savante et le style élevé, et les jugements des poètes sur son œuvre et sur lui-même. Par ailleurs, le style élevé n'est pas absent des *Regrets*, comme le note François Roudaut : « Le style bas n'est pas continu dans les *Regrets* : s'il constitue la base du recueil, il doit être par moments remplacé par le style élevé »¹⁸⁶. Les allusions aux héros mythologiques ainsi que la partie encomiastique des *Regrets* sont davantage liés à un style élevé ; la réécriture d'œuvres des poètes comme Homère, Virgile et Ovide témoignent de l'érudition du poète et rendent compte de l'aspect savant, « docte », de sa poésie. Du Bellay, à la différence de Ronsard, cherche plutôt à dissimuler et à masquer ces références savantes en pratiquant un style plus « simple » et moins orné. Les poètes et amis qui qualifient le poète de « docte » gardent ainsi en mémoire l'image d'un poète savant et érudit.

Enfin, dans le chant pastoral de Belleau, qui se présente comme un dialogue entre deux bergers sur la mort de Du Bellay, plusieurs allusions au sonnet 9 des *Regrets* se trouvent dans la dernière partie ; la nymphe annonce la mort de Du Bellay :

En bref que l'univers pleure ce saint Poëte,
 Qui n'est plus qu'ombre vain sous la cendre muette,
 Rien plus qu'un masque feinct, luy qui par l'univers
 Nostre France honorant faisait bruire ses vers.

Comme dans le sonnet 9, dans lequel Du Bellay s'adresse à la « France, mere des arts, des armes, et des loix » (v. 1), Echo est présente ; or, elle se révèle muette dans le poème de Belleau : « Entre les durs rochers Echo tout exploree / Ne va plus imitant ta bouchette sacree », cet extrait apparaît, pour ainsi dire, comme un écho inversé du vers 9 du sonnet bellayen : « Mais nul,

¹⁸³ Cette pièce latine de Robert de La Haye se trouve dans les *Epitaphes sur le trespas de Joachim Du Bellay Angevin, Poëte Latin et Français*.

¹⁸⁴ Ronsard emploie aussi ce terme dans l'« Hymne de l'automne » et évoque « les plus doctes poètes » (v. 65).

¹⁸⁵ *Regrets*, s. 4, v. 9 et s. 2, v. 13.

¹⁸⁶ Roudaut, *Joachim Du Bellay. Les Regrets*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 74.

sinon Echo, ne répond à ma voix ». Enfin, les derniers vers, qui relatent l'attitude des deux bergers, semblent à nouveau inspirés par le sonnet 9 des *Regrets* : « Par l'air vont redoublant DU-BELLAY mille fois, / Et rien que DU-BELLAY ne s'entend par les bois », ces deux vers rappellent très nettement les quatrains du sonnet 9¹⁸⁷. D'autre part, l'image de la cendre et de l'ombre peut rappeler le thème de la destruction et de la ruine qui caractérise le recueil des *Antiquitez de Rome*. Il semble que ces deux recueils romains fournissent de manière aisée une matière à ces poètes. En effet, le registre élégiaque des *Regrets* est associé à la mort du poète angevin. Quant au lexique de la ruine et de la mort que l'on trouve dans les *Antiquitez de Rome* - « cendre », « cercueil », « tombeau », pour ne citer que ces termes -, celui-ci s'applique également à la mort de Du Bellay.

Ainsi, il ressort de ces poèmes l'idée que Du Bellay est considéré comme un grand poète, au même titre que Ronsard, au sens où il initie une révolution dans la conception et dans la pratique de la poésie. Nous n'avons pas insisté sur les qualités mentionnées et énumérées par ces poètes pour décrire Du Bellay dans la mesure où il s'agit toujours de poèmes encomiastiques. Néanmoins nous remarquons que plusieurs poètes n'hésitent pas à employer l'adjectif « divin » pour qualifier Du Bellay, cet adjectif est souvent employé à propos du poète vendômois. Dans son sonnet, Antoinette de Loynes mentionne d'ailleurs le nom des deux poètes qu'elle met explicitement au même niveau. À propos de Ronsard, notons qu'il n'écrit pas de poème pour le Tombeau de Du Bellay mais il évoque néanmoins sa mort, dans son *Élégie à Louis Des Masures* (1560). D'une manière quelque peu singulière, Ronsard évoque Du Bellay mort, entrevu en songe :

L'autre jour en dormant (comme une vaine idole
 Qui deça qui delà au gré du vent s'en volle)
 M'aparut du Bellay, non pas tel qu'il estoit
 Quand son vers doucereux les princes arrestoit,
 [...]
 Mais have et descharné, planté sur de grands os.

L'ombre de Du Bellay s'adresse ensuite à Ronsard :

Et me disoit, Ronsard, que sans tache d'envye
 J'aymé, quand je vivois, comme ma propre vie,
 Qui premier me poussas & me formas la voix
 A celebrer l'honneur du langage François,
 Et compagnon d'un art, tu me monstras l'adresse
 De me laver la bouche es ondes de Permesse :

¹⁸⁷ *Regrets*, s. 9 : « Je remplis de ton nom les antres et les bois » (v. 4), « Mais nul, sinon Echo, ne répond à ma voix » (v. 8).

Bien évidemment, ce discours fictif de Du Bellay mort et représenté d'une manière macabre permet en creux de faire l'éloge de Ronsard en le présentant comme le maître de Du Bellay et en rappelant qu'il est le « premier », le « prince » des poètes. D'une certaine manière, Ronsard va jusqu'à travestir la vérité : Du Bellay fait paraître, le premier, en 1549 la *Deffence, et Illustration de la Langue Françoise* et l'*Olive* tandis que le premier recueil de Ronsard, les *Odes*, paraissent l'année suivante. Dans un poème du *Bocage Royal* adressé à Catherine de Médicis, Ronsard évoque également la mort de Du Bellay :

Je pleurois Du Bellay, qui estoit de mon âge,
De mon art, de mes mœurs et de mon parentage,
Lequel, après avoir d'une si docte vois
Tant de fois rechanté les princes et les rois,

Ces premiers vers semblent plutôt élogieux, Ronsard évoque la « docte » voix du poète angevin, cet adjectif « docte » étant, nous l'avons dit, souvent appliqué à sa propre poésie. Néanmoins, et comme dans le poème précédent, le poète vendômois ne peut évoquer la mort de Du Bellay sans le présenter sous un jour fragile : « Est mort pauvre, chetif, sans nulle recompense, / Sinon d'un peu d'honneurs que lui garde la France »¹⁸⁸. Cette image du poète malheureux, seul, rappelle le portrait que Du Bellay dresse de lui dans *Les Regrets* et l'emploi de l'adjectif « chetif », fréquemment utilisé par Du Bellay dans le recueil romain, corrobore cette idée. Nous aurions tendance à nuancer le propos de Chamard qui emploie à plusieurs reprises le terme « d'ami » et qui affirme que Ronsard « dont la mémoire était toujours fidèle, insérait ces vers empreints d'émotion »¹⁸⁹. En effet, dans ces deux extraits, Ronsard évoque sa tristesse – de manière assez convenue – mais ses deux poèmes ne s'apparentent guère à des éloges funèbres et ne ressemblent pas aux poèmes écrits pour le Tombeau de Du Bellay. À travers le portrait de Du Bellay, c'est aussi son propre portrait qu'il dresse. Ses poèmes lui permettent de faire valoir ses mérites, son génie et sa supériorité, et de neutraliser cette rivalité souvent évoquée entre les deux poètes. De ce point de vue, nous souscrivons au jugement de V.-L. Saulnier :

S'il évoque dès 1560 la mémoire de son ami, dans l'*Élégie à Louis Des Masures*, sous la forme d'une apparition, que ne se contente-t-il de montrer avant tout en Du Bellay un grand chrétien ? Pourquoi tient-il à lui faire si aimablement répéter que Ronsard fut en somme son maître ? Et pourquoi, par la suite, supprime-t-il si facilement de son œuvre des vers qui rendaient hommage à l'Angevin ? Il en écrit bien des nouveaux, qui déplorent sa fin misérable : mais dans des pièces qui, très clairement, sont surtout faites pour demander aux grands de ne pas laisser pauvre un poète de son genre. Tout cela est un peu mesquin¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Nous citons ces vers du *Bocage Royal* d'après l'ouvrage de Chamard, p. 487.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ V.-L. Saulnier, *Du Bellay*, Paris, Hatier, p. 165.

Sans qualifier Ronsard de manière aussi sévère, il nous semble que ses poèmes ne sont pas exempts d'une certaine ironie et que Ronsard a profité de l'écriture conventionnelle et attendue de ces poèmes, moins pour rendre hommage au poète angevin et chanter ses louanges, que pour faire valoir son rôle de poète et sa propre poésie ainsi que le rôle qu'il a joué dans la carrière poétique de Du Bellay ; autrement dit, en écrivant sur la mort de Du Bellay, Ronsard se rend hommage à lui-même.

II. L'évolution de l'image de Du Bellay dans le dernier tiers du XVI^e siècle

Il convient à présent de voir comment l'image du poète angevin évolue dans la dernière partie du siècle. Pour cela, nous nous focaliserons d'abord sur les arts poétiques écrits dans le dernier tiers du siècle et au début du XVII^e siècle, puis sur les jugements de quelques auteurs à la fin du siècle.

En ce qui concerne les arts poétiques, nous nous intéressons à *L'Art poétique françois* de Pierre de Laudun d'Aigaliers (1597), *L'Art poétique* de Vauquelin de La Fresnaye (1605) et *L'Académie de l'art poétique* de Deimier (1610). Nous commençons par l'ouvrage de Vauquelin de La Fresnaye qui, en dépit de sa publication tardive, aurait été composé à partir 1574. Comme Du Bellay, Vauquelin se réclame des Anciens. Au moment où il évoque la forme du sonnet, Vauquelin commence par énumérer les recueils de sonnets amoureux dont l'*Olive*¹⁹¹ fait partie. Cependant pour Vauquelin, Du Bellay ne se limite pas à l'usage du sonnet amoureux ; il a en effet participé activement à son évolution en élargissant ses visées :

Et Du Bellay quittant cette amoureuse flame,
Premier fist le Sonnet sentir son Epigrame
Capable le rendant, comme on void, de pouvoir
Tout plaisant argument en ses vers recevoir¹⁹².

Le rapprochement du sonnet avec l'épigramme est déjà présent chez Sébillet et Peletier. Vauquelin fait sans aucun doute allusion aux sonnets satiriques des *Regrets*. La satire se trouve davantage développée au Livre II. Vauquelin commence par énumérer les noms de plusieurs poètes antiques avant de citer celui du poète angevin :

Remarque Du Bellay ; mais ne l'imite pas :
Suy, comme il a suyvi, la marque des vieux pas,
Meslant sous un doux pleur entremeslé de rire,
Les joyeux eguillons de l'aigrette Satyre :¹⁹³

¹⁹¹ « quand bien tost Du Bellay / Son Ollive chantant ».

¹⁹² Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique*, édition de Georges Pellissier, Genève, Slatkine Reprints, 1970, réimpression de l'édition de Paris, 1885, Livre I, v. 587-590.

¹⁹³ Livre II, v. 813-816.

Vauquelin s'appuie à nouveau sur l'exemple des *Regrets* ; l'avant-dernier vers de cet extrait fait référence aux vers 81 à 84 de la dédicace « A Monsieur d'Avanson ». Nous n'évoquons pas les rapprochements de l'ouvrage de Vauquelin avec la *Défense et Illustration de la Langue française* de Du Bellay, ce n'est pas notre propos ici, mais retenons, en ce qui concerne les œuvres de Du Bellay, que Vauquelin présente surtout Du Bellay comme l'auteur des recueils romains et en particulier des *Regrets*.

Dans *L'Art poétique françois*¹⁹⁴ (1597), Laudun d'Aigaliers prend essentiellement pour modèles Sébillet et Ronsard. Le nom de Du Bellay apparaît au chapitre III du Livre premier, intitulé « De la disposition et élocution », dans le passage consacré à l'*elocutio*. Laudun affirme qu'il faut « éviter les mots grossiers et rudes, comme le Pilote évite le rocher, et se charger des mots doux et propres lesquels on trouvera à foison en lisant Ronsard, Bellay et Desportes ». Jean-Charles Monferran explique que Laudun emprunte cette idée à Sébillet mais il la « modernise » en citant des poètes de la seconde moitié du siècle. On relève également un extrait du « Discours au Roy sur le faict de ses quatre estats » dans le chapitre VI de ce même livre, dans un développement consacré aux rimes masculines et féminines. Excepté ces exemples, il est assez peu question de Du Bellay dans cet art poétique et les recueils romains, par exemple, ne sont pas mentionnés. Du Bellay apparaît donc assez peu dans cet ouvrage. Toutefois, d'après le passage cité, on peut affirmer que ce poète constitue pour Laudun d'Aigaliers un modèle à suivre.

Enfin, ce parcours à travers les arts poétiques ne serait pas complet sans *L'Académie de l'art poétique* (1610) de Pierre de Deimier¹⁹⁵. L'auteur mentionne dans sa préface trois noms de poètes qui ont composé des arts poétiques avant lui : Peletier, Charles Fontaine¹⁹⁶ et, surtout, Ronsard, dont Deimier cite le nom à plusieurs reprises. Pour Deimier, son ouvrage a pour dessein de « montrer naïvement que c'est que de Poesie, & comment les François s'en doivent mesler pour en user parfaitement ». Il énumère plus loin les noms des quatre poètes qu'il considère comme ses « bons maistres » et « divins Poetes » : Ronsard, Desportes, Garnier et Du Bartas. On constate que Du Bellay ne figure pas dans cette liste et que Deimier ne mentionne presque pas le nom du poète angevin dans son ouvrage. Néanmoins il lui cède une place de choix parmi les poètes modèles. Une première mention du poète angevin figure dans le chapitre VIII lorsque Deimier cite une ode de Ronsard adressée à Du Bellay. Pour l'auteur de

¹⁹⁴ Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, édition critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, S.T.F.M., 2000.

¹⁹⁵ Pierre de Deimier, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaux, 1610.

¹⁹⁶ Deimier lui attribue le *Quintil horatian*.

L'Académie de l'art poétique, Du Bellay « estoit fort bon Poëte ». De même, dans un passage du chapitre XIV, Deimier affirme : « Or pour suivre ce que je me suis proposé icy, je ne diray rien de du Bellay ny de Belleau, bien qu'ils aient esté des Poëtes fort excellens, & que par ce moyen leurs œuvres meritent d'estre leuës & suivies en une infinité de belles parties qui les decorent ». Deimier s'en tient ainsi aux quatre poètes dont il a énuméré les noms dans la préface, respectant son programme. Toutefois, dans un passage du chapitre XV consacré à l'image de l'arc et des flèches dans la poésie amoureuse, Deimier cite le premier quatrain du sonnet LX de *l'Olive*, dans lequel le poète s'adresse au « Divin Ronsard »¹⁹⁷ et recourt à l'image de « l'arc à sept cordes ». Deimier approuve l'utilisation que fait Du Bellay de cette métaphore et il est intéressant de souligner que dans le passage précédent, Deimier pointe du doigt plusieurs « fautes » de Ronsard. Il cite en particulier un extrait d'une ode dans laquelle Ronsard emploie cette image de l'arc et des flèches avant d'affirmer : « Ceste façon de parler n'est aucunement propre ny pour le langage ni pour la raison » ; ce jugement traduit une nette prise de distance avec la poésie de la Pléiade et coïncide avec la révolution poétique malherbienne. En revanche, Deimier cite Du Bellay comme un exemple à suivre, il affirme que les métaphores qu'il emploie « sont bien à propos » et l'oppose ainsi à Ronsard. En résumé, Deimier cite seulement un passage de *l'Olive*, les références au poète angevin s'avèrent très minces. Néanmoins, il convient de souligner que, dans sa préface, Deimier précise que s'il admire les quatre poètes qui lui servent d'exemples, il choisit ces poètes aussi pour mettre en avant certaines fautes qu'il a relevées dans leurs œuvres afin que le futur poète ne les reproduise pas. Si Du Bellay ne fait pas partie de cette liste de quatre poètes, cette absence ne lui est en aucun cas préjudiciable, bien au contraire. En effet, Deimier présente Du Bellay comme un poète « excellent », il ne semble pas trouver à redire à sa poésie qui peut apparaître comme une poésie exemplaire à l'époque où Malherbe devient la nouvelle référence en matière poétique, par la pratique d'une poésie plus simple, plus prosaïque et plus claire ; tous ces éléments correspondent à l'idéal poétique malherbien. L'affirmation de Jean Balsamo, à ce sujet, résume tout à fait cette idée : « *L'Académie de l'art poétique* citait peu Du Bellay, mais le citait avec éloge »¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Du Bellay, *L'Olive*, s. LX :

Divin Ronsard, qui de l'arc à sept cordes
Tiras premier au but de la mémoire
Les traictz aelez de la Françoisie gloire,
Que sur ton luc haultement tu accordes.

(v. 1-4).

¹⁹⁸ Jean Balsamo, « Du Bellay au XVII^e siècle : entre le jugement des savants et le goût mondain », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, op. cit., p. 79-86.

Le jugement partagé de Deimier sur la poésie de Ronsard s'explique en grande partie par le succès de Malherbe au début du XVII^e qui devient la référence en matière de pratique poétique ; de fait, pour Deimier, la poésie de Ronsard appartient à une époque révolue.

Le nom de Ronsard ressort de ces différents arts poétiques, il est souvent présenté comme un grand maître, sauf dans le texte de Deimier. Pour autant, si Du Bellay est moins mis en avant, il reste considéré comme un véritable modèle pour les futurs poètes.

Focalisons-nous à présent sur les jugements et propos que tiennent les écrivains sur Du Bellay dans le dernier tiers du siècle. Bien sûr, nous ne pouvons être exhaustive sur ce point et nous évoquons donc les principaux et les plus significatifs pour notre étude. Commençons par les jugements de quelques poètes de notre corpus. Dans le livre III de *La Muse Chrestienne*, Pierre Poupo compose un sonnet qui se présente comme un art poétique et qui comporte une dimension didactique en fournissant des conseils au futur poète :

Tu prendras le lingot au fond des saints écrits :
Et le traict (puis qu'ailleurs il ne peut estre pris)
Sur Ronsard, Du-Bellay, & l'eloquent Desportes.
(*La Muse chrestienne*, s. III-23, v. 9-11)

On retrouve les modèles évoqués dans les différents arts poétiques étudiés précédemment, Du Bellay est donc placé au même niveau que Ronsard et Desportes. Notons que ces trois noms figurent dans *L'Art poétique françois* de Laudun d'Aigaliers où ils sont également présentés comme des références, des modèles à suivre. Si les poètes religieux de la fin du siècle rejettent la muse païenne et dénoncent le paganisme de la poésie de la Pléiade, force est de constater que ces poètes – ici, surtout Ronsard et Du Bellay –, continuent à être admirés et à servir de modèle¹⁹⁹ ; nous aurons l'occasion de reparler de cette ambivalence plus loin.

Grévin qui, on l'a vu, compose des poèmes pour le Tombeau de Du Bellay, s'adresse à Du Bellay dans le sonnet 16 du premier livre²⁰⁰ de *La Gélodacrye*²⁰¹. Ce poème s'ouvre sur l'exclamation « Que la condition de la vie est muable ! », le nom du poète angevin apparaît dans le second quatrain :

Qu'une subite mort est douce au miserable !
Mais d'autant elle fuit quell' se sent desirable,

¹⁹⁹ Malgré une forme de restriction : « puisqu'ailleurs il ne peut estre pris », ce qui laisse entendre qu'il n'existe pas d'autres véritables modèles.

²⁰⁰ On peut noter que dans le sonnet 20, le nom de Du Bellay figure parmi une énumération de noms de poètes ou de héros mythologiques qui chantent leur dame (« Venus son Adonis », « Apollon sa Daphné », « Du Bellay son Olive », « Et Ronsard amoureux Cassandre chantera »).

²⁰¹ Jacques Grévin, *La Gélodacrye et les vingt-quatre sonnets romains*, texte établi et annoté par Michèle Clément, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2001.

Et lors qu'on est joyeux en demenant l'Amour,
DU BELLAY, c'est alors qu'elle vient à son tour :
Ainsi dessous le ciel rien n'est ferme ny stable.
(*Gélodacrye*, s. I-16, v. 4-8)

Ce passage rappelle le sonnet III des *Antiquitez* - la même référence que dans l'ode de Grévin à Utenhove -, ainsi que le sonnet 111 des *Regrets*.

Nicolas Ellain compose deux sonnets sur la mort de Du Bellay, les sonnets 33 et 34 du premier livre de ses *Sonnets*²⁰². Il présente Du Bellay comme un poète divin en le comparant à Apollon, le dieu de la poésie :

Muses plorez, plorez la mort soudaine
De Dubellay, plorez incessamment
Vostre Apollon, qui trop cruellement
Nous est ravy par la mort incertaine »
(*Sonnets*, s. I-34, v. 1-4)

Cette métaphore souligne à la fois l'admiration du poète – même si ce procédé est attendu dans un sonnet d'éloge funèbre -, ainsi que le rôle de modèle que Ellain attribue au poète angevin.

On retrouve également une mention de Du Bellay dans les notices rédigées par les bibliographes La Croix du Maine et Du Verdier. La Croix du Maine, dont le *Premier volume de la Bibliothèque française* paraît en 1584, n'accorde qu'une brève notice à Du Bellay. Il mentionne toutefois que le poète angevin « a esté un des plus estimez Poëtes Latins & François de [son] temps »²⁰³ et énumère les différentes œuvres du poète, françaises et latines, ainsi que ses traductions, dans un ordre chronologique. Il termine sa notice en rappelant que l'ensemble de son œuvre a été publié en 1569 par Morel, ce qui fait référence aux *Œuvres françaises* de Du Bellay qui comprennent son Tombeau. Les *Œuvres françaises*, comme le précise La Croix du Maine, ont été rééditées par Abel L'Angelier en 1584, soit l'année même où La Croix fait publier sa *Bibliothèque*, ce qui montre qu'il se tient très informé de l'actualité des publications ; peut-être en profite-t-il également pour faire de la publicité pour son propre éditeur. En ce qui concerne son confrère Du Verdier, celui-ci fait paraître sa *Bibliothèque* quelques mois plus tard. Il présente Du Bellay en ouvrant sa notice de la manière suivante : « gentilhomme Angevin, & Poëte excellent n'a esté moins regretté apres sa mort qu'il a esté renommé, honoré & admiré durant la vie »²⁰⁴. En plus de ce jugement élogieux, sa notice comporte une véritable dimension

²⁰² Nicolas Ellain, *Les Sonnets*, Paris, V. Sertenas, 1561.

²⁰³ La Croix du Maine, *Premier volume de la Bibliothèque française*, Paris, L'Angelier, 1584, p. 273.

²⁰⁴ Du Verdier, *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier...*, Lyon, Honorat, 1585, p. 762. François Rouget, dans son article consacré à cet ouvrage (« *La Bibliothèque* (1585) d'Antoine Du Verdier et la question poétique : vers une première réception de "La Pléiade" à la fin du XVI^e siècle, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, juillet-août 2002, p. 531-544), précise que l'ouvrage de La Croix du Maine paraît en mai 1584 tandis que la *Bibliothèque* de Du Verdier paraît à la fin du mois de décembre, la même année.

biographique, absente de celle de son prédécesseur. Du Verdier nomme plusieurs membres de sa famille, rappelant les origines sociales et la notoriété de sa famille. Si, comme La Croix du Maine, Du Verdier mentionne la récente édition de 1584 des *Œuvres* de Du Bellay, son souci d'exhaustivité est bien plus grand : la liste des œuvres composées par le poète s'étend sur presque deux pages – la notice en comporte une dizaine, en comptant les poèmes cités – tandis que la notice complète de La Croix du Maine s'étend – seulement - sur une demi-page. Contrairement à La Croix du Maine, Du Verdier prend soin de citer seize poèmes de Du Bellay, notamment des extraits d'odes, de « La Lyre Chrestienne », de traductions, trois sonnets des *Regrets*, plus précisément les sonnets satiriques 141, 144 et 145, qui évoquent le sort de celui qui s'adonne à l'activité poétique, et les sonnets II à VI des *Antiquitez de Rome*. François Rouget résume ainsi l'image que Du Verdier choisit de transmettre : « Du Verdier retient la grandeur morale, l'éloquence chrétienne et la puissance évocatoire de ses traductions de poésie latine et cosmologique. [...] Du Verdier a une prédilection pour les vers didactiques et sentencieux qui humilient la créature humaine et la ramènent à ses devoirs »²⁰⁵. Du Verdier présente une image plutôt éloignée de celle du poète humaniste ou du poète exilé, il retient plutôt la dimension morale et chrétienne finalement. Enfin, si les deux bibliographes présentent le poète d'une manière différente, comme l'explique François Rouget, c'est principalement en raison de leur sensibilité différente et par leur volonté de concurrencer les autres bibliographes et de s'en démarquer. Si La Croix du Maine se montre peu prolixe et plutôt neutre dans la présentation des poètes de la Pléiade, et en particulier de Du Bellay, la notice de Du Verdier témoigne de son admiration pour ces poètes ou, tout au moins, pour certains aspects de la poésie de ces poètes, comme on peut le voir à travers l'exemple de Du Bellay.

Sous la plume du cardinal du Perron, le nom du poète angevin se trouve associé à celui du poète vendômois : « Du Bellay et Ronsard sont les plus excellens Poètes que nous ayons eus »²⁰⁶, ainsi que dans les *Essais* de Montaigne, en particulier dans les deux passages suivants : « Depuis que Ronsard et du Bellay ont donné credit à nostre poésie Françoisise, je ne vois si petit apprentis qui n'enfle des mots, qui ne renga les cadences à peu près comme eux »²⁰⁷, « Il me semble aussi de la Poësie qu'elle a eu sa vogue en nostre siecle. Nous avons foison de bons artisans de ce mestier-là : Aurat, Beze, Buchanan, l'Hospital, Mont-doré, Turnebus. Quant aux François, je pense qu'ils l'ont montée au plus haut degré où elle sera jamais; et, aux parties en quoy Ronsart et du Bellay excellent, je ne les treuve guieres esloignez de la perfection

²⁰⁵ François Rouget, art. cit., p. 537.

²⁰⁶ Nous nous appuyons sur la citation que donne Jean Balsamo dans l'article cité précédemment, p. 81.

²⁰⁷ *Essais*, éd. de Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France, 1999, Livre I, ch. 26, p. 171.

ancienne »²⁰⁸. Pour François Roudaut, ce « parallèle entre Du Bellay et Ronsard ne sera pas oublié de si tôt ; il va servir à illustrer le renouveau de la poésie au XVI^e siècle »²⁰⁹. Dans le chapitre 25 du livre I, « Du pédantisme », Montaigne cite un extrait des *Regrets* de Du Bellay : « Mais en cecy perdois je mon latin, que les plus galans hommes c'estoient ceux qui les avoyent le plus à mespris, tesmoing nostre bon du Bellay : *Mais je hay par sur tout un sçavoir pedantesque* »²¹⁰. Montaigne cite le dernier vers du sonnet 68, un poème satirique. L'expression « nostre bon du Bellay » montre bien que Du Bellay peut être considéré comme une référence, au même titre que les auteurs antiques, que Montaigne cite abondamment dans les *Essais*. Les deux poètes sont mentionnés par un autre poète de la Pléiade, Pontus de Tyard, dans la dédicace de ses *Œuvres poétiques*²¹¹, « A Une docte et vertueuse demoiselle », comme les deux membres fondateurs de la Pléiade et comme deux frères égaux : « Mais au mesme temps que je fiz prendre l'air à mes Poesies, sortirent en lumiere les œuvres de Ronsard Vandomois, et de du Bellay Angevin, lesquels le Parnasse François receut, comme fils aisnez des Muses, et les favorisa au plus riche partage ». Il arrive que les deux poètes soient évoqués ensemble mais pour insister sur leurs qualités propres. C'est le cas dans une des *Xenia* de Charles Utenhove qui voit en Du Bellay un poète « *amabilis* », « aimable », et qui qualifie Ronsard de « *doctior* », « plus docte », adjectif utilisé aussi par les auteurs qui écrivent pour le Tombeau de Du Bellay. Dans son Eglogue XVII, Baïf utilise aussi deux qualificatifs différents lorsqu'il mentionne le nom de ces deux poètes : « le doux Bellay ou le grave Ronsard » ; la « douceur » sera d'ailleurs souvent un trait associé à la poésie bellayenne dans les siècles suivants²¹².

Cependant, si Ronsard et Du Bellay sont assez souvent cités ensemble en tant que modèles poétiques et, de ce fait, rapprochés et mis sur un même plan, c'est loin d'être le cas au début des guerres de Religion, en particulier dans les années 1562-1563. En effet, à cette période, Ronsard publie les *Discours des misères de ce temps* et s'oppose violemment à certains poètes réformés comme Chandieu, Montméja ou Florent Chrestien. La manière dont les auteurs réformés réagissent dans cette querelle s'avère extrêmement intéressante pour notre étude sur la postérité de Du Bellay : « Les ennemis de Ronsard, pour l'ennuyer et le vexer, se firent un

²⁰⁸ *Ibid.*, Livre II, ch. 17, p. 661.

²⁰⁹ Roudaut, *op. cit.*, p. 108.

²¹⁰ *Essais*, Livre I, ch. 25, p. 133.

²¹¹ Pontus de Tyard, *Les Œuvres poétiques de Pontus de Tyard, Seigneur de Bissy : Asçavoir, Trois livres des Erreurs Amoureuses. Un livre de Vers Liriques. Plus Un recueil des nouvelles œuvres Poétiques*, A Paris, Par Galiot du Pré, rue S. Jaques, à l'enseigne de la Galere d'or, 1573.

²¹² La mention des qualités différentes des deux poètes n'est pas sans rappeler ce vers de Du Bellay dans l'« Hymne de la surdité » (1558) : « Que l'un est plus facile et l'autre plus sçavant » (v. 18). D'autre part, le qualificatif « doux » est davantage associé à l'image du poète nostalgique et mélancolique, cette image semble alors l'emporter sur celle du poète satirique.

malin plaisir de lui jeter son rival à la tête. Les mérites de du Bellay devinrent un des arguments dont usèrent les calvinistes pour rabaisser leur adversaire »²¹³. Chamard illustre cette affirmation en citant d'abord un extrait du *Temple de Ronsard* (1563), que l'on attribue généralement à Grévin²¹⁴ ; nous citons uniquement ces quelques vers :

Je pensay seulement que la Muse gregeoise
T'avoit enflé le cœur, et que ce gentil art
N'avoit esté forgé seulement pour Ronsard.
Bellay m'en est tesmoing.

Chamard ajoute un extrait de la *Seconde response de F. de la Baronie à Messire Pierre de Ronsard* (1563), poème écrit en réalité par Florent Chrestien :

Or je confesse bien qu'on a eu quelque estime,
Il y a quelque temps, de ta superbe rime :
Du Bellay toutesfois, du Bellay plus sçavant
Avoit ja estendu son los jusqu'au levant :
[...]
Pourquoy donc escriis-tu que tu es le premier
Qui as à nos François apporté ce mestier ?

Florent Chrestien réaffirme la supériorité de Du Bellay en 1567 dans l'*Epistre à Jacques Grévin* : « L'excellent du Bellay, homme presque divin, / Premier poète en France ». On peut s'interroger sur plusieurs points. D'abord, le nom du poète est mentionné par opposition à celui de Ronsard, Du Bellay n'est plus mis sur un pied d'égalité avec le poète vendômois. De plus, si le nom de Du Bellay est effectivement mentionné, les poètes réformés ne citent aucun poème ou recueil précis ni de trait spécifique à sa poésie. Son nom semble uniquement mentionné pour provoquer Ronsard et attiser la polémique. Parce que Du Bellay est l'auteur le plus souvent associé à Ronsard et parce qu'il était déjà mort au moment où éclate cette querelle, il était aisé pour les poètes protestants d'utiliser son nom et d'en faire, non plus un émule ni même un rival de Ronsard - ce qui supposerait de pouvoir les comparer et donc de les considérer comme égaux sur le plan poétique -, mais bien le véritable « prince des Poètes »²¹⁵. Dans la mesure où ces éloges émergent dans une période de conflit, contre un adversaire, il convient de s'interroger sur la sincérité de ces auteurs et de se demander si la poésie de Du Bellay ne se retrouve pas tout simplement instrumentalisée. En effet, si les poètes réformés mentionnent le nom de Du Bellay pour heurter Ronsard, que pensent-ils réellement de la poésie du poète angevin ? La

²¹³ Chamard, *op. cit.*, p.485.

²¹⁴ Nous ne revenons pas sur l'appartenance confessionnelle de Grévin qui, d'après Ronsard, se serait rallié à la cause des protestants. La réalité est très certainement plus complexe, comme l'indique de Kathryn J. Evans (« Jacques Grévin's Religious Attitude and the *Family of Love* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLVII, Genève, Droz, 1985, p. 357-365). Nous choisissons dans notre étude de le considérer comme un auteur proche des milieux protestants.

²¹⁵ Cette périphrase, qui qualifie Ronsard, est employée par Grévin pour parler de Du Bellay, comme le souligne Chamard, *op. cit.*, p. 486.

trouvent-ils sincèrement excellente et supérieure ? Nous pouvons légitimement nous poser la question, d'autant plus que, sans entrer dans les détails de cette querelle, plusieurs auteurs comme Chandieu pastichent des poèmes de Ronsard et, en réalité, apprécient sa poésie, mais le contexte polémique explique - si l'on peut la nommer ainsi - cette mauvaise foi des poètes calvinistes. En outre, et nous aurons l'occasion de développer ce point plus loin, les poètes réformés qui recourent pour une large part à la poésie de Du Bellay ne mentionnent presque jamais son nom et ne le citent jamais comme modèle !

Enfin, dans *Les Recherches de la France*, Étienne Pasquier cite le nom de Du Bellay en premier lieu lorsqu'il traite du sonnet, forme poétique qui, d'après lui, est introduite en France par Du Bellay avec *L'Olive*²¹⁶ : « Celui qui premier apporta l'usage des Sonnets, fut le mesme du Bellay par une cinquantaine dont il nous fit present en l'honneur de son Olive »²¹⁷. Toutefois Du Bellay ne se réduit pas à ce rôle de « chantre de l'*Olive* »²¹⁸, c'est un autre recueil qui retient l'attention de Pasquier : « Il y a en luy plusieurs belles Odes et Chants Lyriques, plusieurs belles traductions, comme les quatre et sixième Livres de Virgile, toutefois il n'y a rien de si beau que ses Regrets qu'il fit dans Rome »²¹⁹. Pasquier considère ainsi Du Bellay comme le poète des *Regrets*. Dans la même veine, Scévole de Sainte-Marthe, dans ses *Eloges des hommes illustres*²²⁰, va jusqu'à surnommer Du Bellay « l'Ovide de son siècle » avant de souligner plus loin le succès des recueils romains et en particulier des *Antiquitez de Rome* et des *Regrets* : « Aussi jamais ouvrage français ne fut lu plus volontiers ni avec plus de plaisir par toute la France, que ces deux précieux livres qu'il composa sur la ville de Rome ; en desquels il parle des antiquités et des vieilles ruines de cette fameuse et superbe ville, et dans l'autre des mœurs corrompues de la Cour des Papes, et des diverses nations qui la fréquentaient de son temps ». Cette déclaration corrobore l'image du poète en séjour à Rome et la notoriété de celui-ci pour ses recueils romains. Ce jugement concorde également avec celui du président de Thou, comme

²¹⁶ Pour Pasquier, il ne s'agit pas de Marot et Saint-Gelais qui ont pourtant été les premiers en France à écrire des sonnets mais ils ont assez rapidement délaissé cette forme. Du Bellay est le premier à publier un recueil de sonnets en français et, plus tard, notamment avec *Les Regrets*, à élargir les usages de cette forme poétique.

²¹⁷ *Les Recherches de la France*, Livre VII, p. 1415. Nous utilisons l'édition établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 1996.

²¹⁸ Nous empruntons l'expression à Henri Chamard qui affirme à propos de Du Bellay : « Par-dessus tout, il se considérait comme le chantre de l'*Olive* », *op. cit.*, p. 485.

²¹⁹ *Les Recherches de la France*, *op. cit.*, p. 1423. C'est ce jugement qui perdurera dans les décennies et siècles suivants. On peut penser en effet au jugement de l'abbé Goujet en 1748 : « C'est, selon moi, un de ses meilleurs ouvrages ; c'est du moins un de ceux que j'ai pris plus de plaisir à lire » (nous citons d'après Roudaut, *op. cit.*, p. 110). Voir aussi Saulnier, *op. cit.*, p. 165 : « de l'ensemble de son œuvre, les sonnets se dégageront assez vite, pour retenir particulièrement le regard : en revanche, c'est seulement à la longue que les *Regrets* à leur tour se distingueront nettement de l'ensemble des *Regrets* ».

²²⁰ Ses *Elogia* paraissent en 1598 et sont traduits par Colletet en 1644. Nous nous appuyons sur le texte fourni par Yvonne Bellenger dans *Du Bellay et ses sonnets romains*, *op. cit.*, p. 266-268. La citation figure à la page 267.

l'indique Anne Mantero dans un article consacré à Colletet²²¹. Celui-ci affirme en effet dans son *Histoire des choses arrivées de son temps* : « De ses ouvrages l'on estime particulièrement ses regrets, qu'il fit à Rome, [...] ses jeux rustiques, et les autres choses qu'il fit pour Marguerite femme de Philebert duc de Savoye ». On constate d'une part que la formule utilisée par de Thou s'avère très proche de celle de Pasquier, on peut se demander s'il ne la lui emprunte pas²²², d'autre part, ce sont les recueils romains et particulièrement les *Regrets* qui marquent ces auteurs.

Comme notre objet d'étude concerne la postérité de Du Bellay dans la dernière partie du XVI^e siècle, nous ne développons pas l'image du poète dans les siècles suivants, cela a par ailleurs déjà été fait en partie²²³, mais nous tenons à rappeler quelques traits saillants. D'abord, au milieu du XVII^e siècle, Colletet ouvre sa *Vie de Joachim Du Bellay* en affirmant : « Cet auteur fut considéré comme l'un des plus grands ornements de son siècle, et il fait encore les délices du nôtre ». Il est intéressant de noter que cette *Vie* s'achève sur une citation de Gilles Ménage qui rappelle que Du Bellay « [j]usques aux bords fameux du grand fleuve Latin / Fit ouïr ses *Regrets* et plaindre son destin »²²⁴ ; l'image qui clôt le texte de Colletet est celle du poète mélancolique et exilé et, partant, celle du poète élégiaque des *Regrets*. De même, dans son *Traité du sonnet* (1658), Colletet fait à nouveau allusion aux poèmes des *Regrets*, mais pour un autre aspect : « Du Bellay fut le premier de tous nos Poètes qui enrichit la fin du sonnet de quelque pointe d'esprit ». Colletet fait référence plus précisément aux poèmes satiriques des *Regrets*, marqués par une « pointe » finale pour une partie d'entre eux. Enfin, Jean-Pierre Chauveau, qui s'intéresse aux recueils collectifs et aux anthologies des XVII^e et XVIII^e siècles²²⁵, note que le recueil édité par Barbin en 1691-1692 retient diverses pièces du poète angevin mais surtout une vingtaine de sonnets issus de la partie satirique des *Regrets* : « c'est le poète moraliste et surtout le satirique, celui de la deuxième et majeure partie des *Regrets* qu'on entend dans le recueil Barbin ». Ce trait spécifique de la poésie des *Regrets* est peut-être

²²¹ Anne Mantero, « Colletet et la Vie de Joachim du Bellay », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, op. cit., p. 87-95. La citation du président de Thou figure dans la note 17, p. 94 et provient de son *Histoire des choses arrivées de son temps*, Paris, A. Courbé, 1659, p. 209.

²²² De Thou aurait commencé à composer cet ouvrage au début de la décennie 1590 alors que Pasquier écrit ses *Recherches de la France* à partir de 1574.

²²³ Voir en particulier Chamard, op. cit., p. 497-509 ; Saulnier, op. cit., 1968, p. 171-174 ; Vianey, *Les Regrets de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1974, p. 185-188 ; Roudaut, op. cit., p. 109-112 ; François Rigolot, « Du Bellay et le mythe personnel de Sainte-Beuve », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, op. cit., p. 103-111. Citons également l'ouvrage de Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998.

²²⁴ Ces extraits de la *Vie de Joachim du Bellay* proviennent de la reproduction qu'en donne Yvonne Bellenger dans *Du Bellay et ses sonnets romains*, op. cit., 269-301. Les deux citations se trouvent respectivement aux pages 269 et 301.

²²⁵ Jean-Pierre Chauveau, « Du Bellay dans les recueils collectifs et anthologies des XVII^e et XVIII^e siècles », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, op. cit., p. 97-102.

à relier à cette époque et particulièrement au siècle des moralistes. Chauveau précise que si le nom du poète est assez peu mentionné au XVIII^e siècle, il figure toutefois dans les *Annales poétiques ou Almanach des Muses depuis l'origine de la poésie française* de Sautereau de Marcy publiées entre 1778 et 1788, qui comportent cinquante-six pièces du poète angevin. Pour ce qui concerne les *Regrets*, la plupart des sonnets mentionnés proviennent de la partie satirique mais également de la partie élégiaque. Si ces deux recueils ne citent pas les mêmes poèmes et ne s'intéressent pas aux mêmes aspects de l'ouvrage, le recueil des *Regrets* constitue bel et bien une référence. Les *Regrets* acquièrent ainsi une place croissante dans les siècles postérieurs.

À l'issue de ce parcours, nous retenons deux traits majeurs. Premièrement, l'image du poète angevin évolue au fil du siècle. Après la mort de ce poète qui se considérait comme le poète de *L'Olive*, les recueils romains acquièrent une place grandissante et le poète angevin devient peu à peu « le poète des *Regrets* ». Le second trait concerne le caractère novateur du poète. Du Bellay lui-même, dans la seconde préface de *L'Olive*, revendique la pratique d'une « ancienne renouvelée poésie ». Il considère sa poésie, non pas comme une imitation simple et servile de la poésie de ses modèles mais comme un « renouvel[ement] » de celle-ci, apportant ainsi plusieurs innovations poétiques. D'abord, c'est Du Bellay qui, en imitant Pétrarque, introduit en France le modèle du *canzoniere*²²⁶ composé exclusivement de sonnets avec *L'Olive* en 1549, ce qui constitue une première nouveauté et à ce propos, Pasquier estime pour sa part que *L'Olive* est davantage appréciée « pour la nouveauté que pour la bonté ». Du Bellay passe également pour un pionnier en France dans l'usage satirique qu'il fait du sonnet : cette forme poétique n'est donc plus uniquement dévolue à la poésie amoureuse mais elle prend une autre dimension et possède ainsi d'autres visées. Nous avons vu que la pratique bellayenne du sonnet satirique est soulignée par plusieurs auteurs, comme Vauquelin ou encore Sainte-Marthe. Enfin, Du Bellay est également le premier poète français à introduire la méditation sur les ruines de Rome ; il reconnaît lui-même que ce thème est nouveau et que c'est lui qui l'introduit en France, comme en témoignent les derniers vers des *Antiquitez de Rome* : « Vanter te peuls, quelque bas que tu sois, / D'avoir chanté le premier des François, / L'antique honneur du peuple à longue robe »²²⁷. Il apparaît donc également comme un poète novateur, capable de renouveler la poésie et d'introduire de nouvelles perspectives et pratiques poétiques.

²²⁶ Maurice Scève, avec la parution de *Délie* en 1544, est le premier auteur de *canzoniere* en français mais le recueil utilise la forme du dizain.

²²⁷ *Antiquitez*, s. XXXII, v. 12-14.

Chapitre 5 : Qui s'inspire de Du Bellay et de quoi s'inspire-t-on ? Les différents aspects et auteurs

Le corpus que nous avons retenu est composé de dix poètes qui s'inspirent des *Regrets* dans le dernier tiers du siècle. Ils ne constituent, bien sûr, pas une liste dont le nombre serait défini et facilement identifiable, nous ne prétendons donc pas à l'exhaustivité. Nous avons néanmoins retenu les recueils qui nous semblent les plus significatifs pour notre étude. Ces poètes présentent certes des différences mais ils se rejoignent principalement dans la dénonciation des vanités mondaines, dans le choix de la forme du sonnet et de certains schèmes formels particuliers²²⁸.

Nous avons distingué au sein de cette veine anti-mondaine deux versants majeurs : un versant satirique, dans lequel les poètes s'inspirent essentiellement du massif de sonnets satiriques des *Regrets*, et un versant dévotionnel, dont l'inspiration est davantage sacrée et la visée plutôt moralisante et apologétique. L'influence de Du Bellay, et particulièrement des *Regrets*, sur des poètes d'inspiration dévotionnelle peut sembler inattendue étant donné que le poète angevin ne la pratique guère dans ce recueil²²⁹. Pour autant, ces poètes prennent surtout modèle sur la partie élégiaque du recueil et détournent, par exemple, la plainte mélancolique en plainte pénitentielle. Nous aborderons l'étude de ces deux versants et analyserons leurs principales caractéristiques ainsi que les éléments majeurs qu'ils reprennent à la poésie de Du Bellay. Il s'agit dans ce développement de présenter les auteurs et leurs œuvres en insistant davantage sur les aspects poétiques, thématiques et formels et moins sur l'aspect purement biographique, dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin²³⁰. Nous commençons par présenter les poètes qui relèvent du versant satirique.

Tout d'abord, le poète Jacques Grévin (1538-1570) est un proche de la Pléiade et particulièrement de Ronsard. Il finit par se brouiller avec lui, vraisemblablement en raison de

²²⁸ Comme le sonnet en infinitifs ou le sonnet en antithèses.

²²⁹ Rappelons que certains sonnets de la partie encomiastique mentionnent Dieu, le poète apparaît alors sous les traits d'un poète chrétien, comme dans le sonnet 186 : « Je veulx chanter de Dieu » (v. 9) ou bien dans le sonnet 178 :

Mais le Chrestien qui met ces termes en usage,
Il n'est pas pour cela idolatre ou flateur,
Car en donnant de tout la gloire au Createur,
Il loüe l'ouvrier mesme, en loüant son ouvrage.
(v. 11-14)

Du Bellay a par ailleurs composé des poèmes d'inspiration religieuse comme « La Lyre chrestienne » ou l'« Hymne chrestien ».

²³⁰ Voir chapitre 7.

ses convictions religieuses divergentes. Il est également dramaturge et l'auteur d'une tragédie, *César*, et des comédies *La Trésorière* et *Les Esbahis*²³¹. Il a composé un recueil de poésie amoureuse d'inspiration pétrarquiste, l'*Olimpe*, ainsi qu'un recueil à la tonalité satirique, *La Gélodacrye*²³². Ce recueil, dont le titre désigne un mélange de rire et de larmes, est publié en 1560 pour le premier livre et 1561 pour le second, et est empreint d'une forte tonalité satirique ; il est composé de sonnets en alexandrins²³³ et s'inspire d'ailleurs essentiellement des sonnets satiriques des *Regrets*. Il apparaît comme un véritable « coq-à-l'âne », pour reprendre une expression tirée de l'article de Michèle Clément²³⁴ : le recueil n'obéit pas à une structure particulière et tout s'y trouve mêlé. Il est en effet composé majoritairement de sonnets mais il intègre aussi d'autres pièces poétiques, comme l'ode, l'épithaphe ou encore l'élégie. De plus, mis à part peut-être les sonnets successifs 3 et 4 du second livre²³⁵, d'inspiration psalmique, le thème d'un sonnet à un autre est souvent complètement différent. Il semble également difficile d'établir des liens entre les poèmes et de pouvoir dégager une structure claire de ce recueil. De plus, contrairement aux *Regrets* qui s'ouvrent sur la tonalité élégiaque avant de passer à la partie satirique, les sonnets de *La Gélodacrye* alternent ces deux tonalités.

En 1567, Grévin part en exil, notamment en Angleterre et à Anvers, et compose seize sonnets qui donneront lieu à un recueil intitulé *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*²³⁶ ; le thème du poète qui se trouve loin de son pays natal dans les *Regrets* inspire beaucoup Grévin. En 1568²³⁷, alors qu'il se trouve à Turin, à la cour de Marguerite de Savoie, il se rend à Rome et compose un recueil contenant des sonnets essentiellement satiriques, les *Vingt-quatre sonnets romains*, marqués surtout par l'influence des *Antiquitez de Rome* mais aussi des *Regrets* ; cependant Grévin recourt uniquement au vers alexandrin et non au décasyllabe.

²³¹ Ces pièces paraissent dans *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis, ensemble la seconde partie de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1561.

²³² Nous utilisons l'ouvrage suivant : Jacques Grévin, *La Gélodacrye et les vingt-quatre sonnets romains*, édition de Michèle Clément, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2001.

²³³ Dans l'introduction à la *Gélodacrye*, Michèle Clément précise : « Tous les sonnets sans exception sont en alexandrins » (p. 16). En réalité, nous avons relevé une exception – la seule –, il s'agit du sonnet I-6 de la *Gélodacrye* : il est écrit en décasyllabes. Il nous est difficile d'expliquer le choix du décasyllabe dans ce sonnet, mais il nous semble important de le mentionner car ce poème reprend à Du Bellay le schéma du sonnet en infinitifs que l'on rencontre, par exemple, dans les sonnets 85 et 86 des *Regrets* et il possède également une visée satirique :
 Courir les champs pour un bon benefice
 Avant la mort de l'Abbé possesseur,
 Bien espier un rempart défenseur,
 Suyvre les bons et reprendre le vice :
 (v. 1-4)

²³⁴ Michèle Clément, « La morale et le coq-à-l'âne dans *La Gélodacrye* de Jacques Grévin », *Recherches et travaux*, n° 50, Grenoble III, 1996, p. 45-57.

²³⁵ On peut également penser aux sonnets 28 à 30 du premier livre sur le thème de la Création et particulièrement les sonnets 28 et 29.

²³⁶ *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, Bulletin du bibliophile, Paris, H. Leclerc et P. Cornuau, 1898, p. 421-434.

²³⁷ Cette même année, Grévin est rayé de la liste des docteurs-régents de la Faculté de Paris.

Dans les années 1560 paraissent également les recueils de Nicolas Ellain et Jacques Béreau.

Nicolas Ellain (1535-1621) est aussi un proche de la Pléiade. Il se fait connaître d'abord comme poète néo-latin en publiant des *Elegies* en 1560. Ses *Sonnets*²³⁸ paraissent l'année suivante, en 1561, soit peu de temps après la mort de Du Bellay. Le jugement de La Croix du Maine à l'égard de ce poète s'avère peu élogieux : « Ellain, ayant achevé ses études, suivit le Barreau, qui eut pour lui peu d'attraits, à en juger par le sonnet qui commence : *Être au palais à me rompre la tête*²³⁹. Il quitta la chicane pour suivre les Muses, qui l'amuserent davantage, mais qui l'enrichirent moins. Ses vers sont faciles, & on peut le laisser au rang moyen dont il se contentoit »²⁴⁰. Ce jugement a peut-être participé à l'oubli dans lequel le poète est tombé ensuite. L'ouvrage est divisé en deux livres de cinquante sonnets chacun qui sont adressés à deux frères de la famille Du Bellay²⁴¹ : le premier est dédié à Eustache Du Bellay, évêque de Paris, le second à Jacques Du Bellay, comte de Tonnerre. En outre, le premier livre comporte des sonnets en décasyllabes tandis que dans le second livre, les sonnets sont en alexandrins. D'autre part, ce recueil de Nicolas Ellain est aussi singulier dans la manière dont le poète prend modèle sur les sonnets des *Regrets* pour composer de la poésie pétrarquiste : là où Du Bellay entendait précisément s'en détourner, ses poèmes amoureux sont adressés à une certaine Pandore. Cependant le recueil comprend également des sonnets inspirés par les sonnets satiriques des *Regrets*, des sonnets adressés également à différents allocutaires, ainsi que des sonnets d'éloge adressés à ses protecteurs.

Jacques Béreau est un poète poitevin né vers 1537 et mort en 1571. On dispose de peu d'éléments biographiques, il aurait fait des études de droit à Poitiers, travaillé ensuite à Paris et serait enfin retourné dans sa région natale. Son unique recueil, *Les Eglogues et aultres œuvres poétiques*, est publié en 1565²⁴². Il rassemble différents genres poétiques tels que des églogues, des odes, des sonnets, une complainte ainsi qu'un long poème intitulé « Sur la paix faicte

²³⁸ Nicolas Ellain, *Sonnets*, Paris, V. Sertenas, 1561. Nous utilisons cette édition consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1235862.r=nicolas%20ellain?rk=21459;2>

²³⁹ La Croix du Maine cite le début du sonnet I-46 qui, notons-le, reprend à Du Bellay le schéma du sonnet en infinitifs que l'on trouve dans les sonnets satiriques des *Regrets*.

²⁴⁰ La Croix du Maine, dans *Les bibliothèques françaises de La Croix du Maine et Du Verdier*, Tome 2, nouvelle édition par Jean-Antoine Rigoley de Juvigny, Paris, Saillant & Nyon, 1772, p. 157.

²⁴¹ Françoise Jouvosky précise que Nicolas Ellain dédie ses œuvres à des membres de la famille Du Bellay et ajoute : « Joachim lui-même figure dans le titre des *Elegiae*, et six élégies lui sont dédiées », dans « *Bellai summos inter celebrande poetas* » : les *Elégies* et les *Sonnets* de Nicolas Ellain », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, op. cit., p. 165.

²⁴² Jacques Béreau, *Eglogues et aultres œuvres poétiques*, Poitiers, Bertrand Noscereau, 1565.

entre les François après la guerre civile ». Le poète est influencé par la Pléiade, notamment Ronsard et surtout Du Bellay²⁴³. Nous travaillons sur le *Premier livre des sonetz*²⁴⁴, composé de quarante sonnets, en alexandrins pour la plupart, sept sonnets sont en décasyllabes. Le dernier sonnet est un hommage à Ronsard²⁴⁵. Comme pour le recueil de Nicolas Ellain, on relève dans le recueil de Béreau des sonnets amoureux d'inspiration pétrarquiste, la bien-aimée du poète se nomme Amarante. Néanmoins, on le verra, Béreau compose des sonnets inspirés à la fois par la partie élégiaque des *Regrets* - le poète reprend notamment le lexique de la mélancolie utilisé par Du Bellay - ainsi que par les sonnets satiriques de Du Bellay. Il compose également des sonnets satiriques en rapport avec le contexte des guerres civiles. Michel Gautier, dans son édition critique, rappelle que le sonnet est une forme destinée à la poésie amoureuse avant de préciser : « De 1562 à 1565, Béreau est parmi les premiers à s'essayer dans le sonnet élégiaque et satirique et à y introduire une satire politique sur les guerres de Religion »²⁴⁶. Cela témoigne d'une influence de Du Bellay qui était un pionnier dans l'utilisation du sonnet à des fins différentes de celles de la poésie amoureuse pétrarquiste.

Un autre auteur important pour notre étude est Jean de La Gessée. Sa biographie reste lacunaire, on sait qu'il est né vers 1550-1551 en Gascogne et on pense qu'il serait mort autour de 1600. Il publie divers écrits dont des *Tombeaux*, des *Cantiques du Sieur de Maisonfleur*, des *Epigrammata*, *La Rochelleide*, ou encore des récits d'actualité. En 1583, l'éditeur anversois Plantin publie les *Premieres Œuvres Françoises de Jean de La Jessée*²⁴⁷, dans lesquelles figurent les *Jeunesses*, le recueil sur lequel nous travaillons dans le cadre de notre étude²⁴⁸. Cet ouvrage est divisé en six livres de longueur inégale, il comprend essentiellement des sonnets et

²⁴³ Dans la dédicace à Jean-Baptiste Tiercelin, évêque de Luçon, Béreau reprend des expressions de la seconde préface de l'*Olive* (1550) : « ceux ne sont-ils pas à louer qui, après le travail de plus graves estudes, vont passer le tens avecques Apollon et les Muses, et s'esbatent à lire et à faire des vers, au lieu que plusieurs cherchent leur recreation à moquer et à brocarder aux tavernes ou au jeu des cartes et des dez. » (Seconde préface de l'*Olive* : « Ceux qui aiment le jeu, les banquetz et aultres menuz plaisirs, qu'ilz y passent et le jour et la nuict si bon leur semble. Quant à moy, n'ayant aultre passetems de plus grand plaisir, je donneray volontiers quelques heures à la poésie ») ; « Quand est de moy, j'ay tousjours de ma jeunesse aimé les lettres humaines, et mesmement la poesie, et y ay employé bonne part de mes jeunes ans, à ce tiré par quelque instinct de ma nature. » (Seconde préface de l'*Olive* : Combien que j'aye passé l'aage de mon enfance et la meilleure part de mon adolescence assez inutilement, Lecteur, si est-ce que par je ne sçay quelle naturelle inclination, j'ay tousjours aimé les bonnes lettres : singulierement nostre poésie françoise »).

²⁴⁴ Ce recueil de sonnets se trouve au sein des *Églogues et aultres œuvres poétiques*, établie par Michel Gautier, Genève, Droz, 1976.

²⁴⁵ Cela peut nous faire penser au recueil des *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard qui se clôt également sur un sonnet en hommage à Ronsard, à la différence que le sonnet de la poétesse toulousaine est écrit après la mort du Vendômois.

²⁴⁶ *Ibid.*, Introduction, p. IX.

²⁴⁷ Jean de La Gessée, *Les Premieres Œuvres Françoises de Jean de La Jessée*, Anvers, Christophe Plantin, 1583.

²⁴⁸ Nous utilisons pour notre étude l'édition des *Jeunesses* de La Gessée publiée par Guy Demerson, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1991.

est dédié à « Monseigneur François de France, frère du roi », c'est-à-dire François duc d'Alençon. La Gessée est à son service, il est en effet son secrétaire et il l'accompagne dans ses voyages. Les livres II et IV alternent les sonnets pairs en décasyllabes et les sonnets impairs en alexandrins. Les deux premiers livres, plus longs, présentent une tonalité satirique et traitent de thèmes communs aux *Regrets*, comme la satire du courtisan. Le Livre III comporte deux parties : la première est destinée à louer la gloire des Valois et la seconde est intitulée « Sonnetz chrestiens ». Le livre IV, comme les deux premiers, comporte des sonnets satiriques. Le livre V, quant à lui, comporte un certain nombre de sonnets élégiaques, il est intitulé « La France explorée » et comporte, en plus des sonnets, une complainte, un huitain (« regretz ») et des stances ; ce livre traite du thème des guerres civiles et fait alterner des sonnets dans lesquels le poète se lamente et la France exprime sa souffrance. Enfin, le sonnet VI est essentiellement encomiastique, les sonnets sont adressés à des personnages puissants, tels que des rois et membres de la famille royale, ou à d'autres poètes.

Odet de Turnèbe (1552-1581) est le fils du célèbre humaniste Adrien Turnèbe. On lui doit une comédie, *Les Contens*, publiée en 1584. En tant que poète, il fréquente les salons et en particulier celui de Madeleine et Catherine des Roches à Poitiers, en compagnie d'autres poètes comme Étienne Pasquier, Pierre Le Loyer ou encore Claude Binet. Pour le recueil collectif *La puce de Madame Desroches*, composé en 1579 et publié en 1583, Odet de Turnèbe compose trois sonnets d'inspiration pétrarquiste en italien, en français et en espagnol, une ode en français ainsi que les *Sonetz sur les Ruines de Luzignan*. Nous travaillons sur ce dernier recueil²⁴⁹ qui reprend le thème de la déploration sur les ruines²⁵⁰ et qui est marqué par l'influence des *Antiquitez* et des *Regrets* de Du Bellay. Le recueil comprend douze sonnets et fait alterner des sonnets impairs en alexandrins et des sonnets pairs en décasyllabes. Si les thèmes de la déploration sur les ruines, de la vanité et de l'inconstance des choses, de la condamnation des Français qui s'entretuent et détruisent le pays, ou encore les réminiscences des *Antiquitez de Rome* sont présents, on remarque aussi quelques allusions à la poésie pétrarquiste dans le recueil de Turnèbe²⁵¹. Marie-Madeleine Fontaine décrit ainsi cette œuvre de Turnèbe : « son discret

²⁴⁹ Odet de Turnèbe, *Sonetz sur les Ruines de Luzignan* (1579) dans *La puce de Madame Desroches, qui est un recueil de divers poèmes grecs, latins et françois, composez par plusieurs doctes personnages aux grans jours tenus à Poitiers l'an M.D.LXXIX*, Paris 1583. Nous utilisons cette édition consultable sur

²⁵⁰ Le château de Lusignan a été en partie détruit en 1574 durant les guerres de Religion.

²⁵¹ Dans le sonnet 10 des *Sonetz sur les Ruines de Luzignan*, le poète s'adresse à la « Dure beauté cruelle ingrate & fiere » (v. 1), ces expressions et qualificatifs sont courants dans la poésie pétrarquiste. En outre, les ruines du château sont utilisées comme une image illustrant son cœur brisé :

Vois-tu ce fort que le destin severe
A renversé ? le voyant, tu peux voir

essai de poésie à la manière de Du Bellay a tout le charme alors d'une plainte étouffée, lucide et sentimentale, désinvolte et retenue. Il se révèle comme un constat du saccage des guerres ». Elle ajoute plus loin : « En fait, c'est une œuvre nostalgique de la poésie elle-même, et qui la répète »²⁵².

Les poètes satiriques s'inspirent davantage de la partie satirique des *Regrets*. Ils reprennent en effet à Du Bellay certains thèmes comme la satire du courtisan ou du pédant ainsi que la structure du sonnet en infinitifs ou en antithèses à des fins satiriques. Avant d'évoquer les poètes que nous rattachons au versant dévotionnel de la poésie anti-mondaine, il convient de préciser qu'il existe une certaine porosité entre les versants satirique et dévotionnel et que des poètes comme Jérôme Hennequin et François Perrin se trouvent aux confins de la satire et de la dévotion.

Jérôme Hennequin est né en 1547 et mort en 1619. Il embrasse une carrière ecclésiastique et devient évêque de Soissons. En 1569 paraît son recueil intitulé *Regrets sur les miseres advenues à la France par les guerres civiles*²⁵³. Le titre de l'ouvrage est explicite et au sein même des sonnets, la dimension religieuse et l'allusion aux guerres civiles sont courantes. Le recueil est composé de trente-et-un sonnets suivis d'une « Prière à Dieu »²⁵⁴, le nombre de poèmes est proche de celui des *Antiquitez de Rome* qui comprend trente-deux sonnets. L'influence de ce recueil bellayen est très nette et même si Hennequin ne pratique pas une alternance systématique entre les sonnets en décasyllabes et alexandrins, plusieurs sonnets en sont des pastiches.

François Perrin, poète bourguignon et chanoine d'Autun est né en 1533 et mort en 1606. Si ce poète est aujourd'hui tombé dans l'oubli, Antoine Du Verdier mentionne son nom dans

Comme mon cœur est brisé pour avoir
Par trop aymé ta cruauté meurtriere.
(v. 5-8)

La comparaison entre les ruines du château et celles du cœur du poète rendent compte d'un usage particulier de la poésie sur les ruines, le poète mêle des éléments propres à la poésie des ruines avec ceux de la poésie amoureuse.
²⁵² Marie-Madeleine Fontaine, « Les *Antiquitez* chez les dames des Roches : les *Sonets sur les ruines de Luzignan* d'Odet de Turnèbe (1579) », dans *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, op. cit. p. 198.

²⁵³ Jérôme Hennequin, *Regrets sur les miseres advenues à la France par les guerres civiles. Avec deux prieres à Dieu*, Paris, par D. Du Pré imprimeur, 1569. Nous utilisons cette édition consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54552151.r=jérôme%20hennequin?rk=21459;2>

Dans notre étude, nous abrégons par endroits le titre : « *Regrets sur les miseres* ».

²⁵⁴ On trouve à la fin de son œuvre une traduction d'un texte biblique, la prière de Manassé, intitulée « L'oraison de Manasses Roy de Juda, estant pour lors captif en Babilone, traduite du Latin de Monsieur Despance ».

sa *Bibliothèque*²⁵⁵. Admirateur de la Pléiade, son œuvre poétique est assez modeste. Il est notamment l'auteur d'une comédie intitulée *Les Escoliers* et d'une tragédie, *Sichem ravisseur*, de quelques pièces poétiques et de deux recueils de poèmes dont l'un, les *Trois centuries de sonnets contenant le vray portrait de la vie humaine* (1574), fait partie de notre étude²⁵⁶. L'ouvrage est constitué de trois centuries de sonnets qui obéissent à une alternance entre des sonnets en alexandrins et en décasyllabes, ce qui rappelle la structure des *Antiquitez de Rome*, à la différence que dans l'ouvrage de Perrin, les sonnets impairs sont en alexandrins et les sonnets pairs en décasyllabes. D'autre part, l'ouvrage suit un itinéraire, inspiré du modèle odysseéen que Du Bellay propose dans *Les Regrets*, avec une structure tripartite comprenant un début élégiaque, suivi d'une partie satirique avant de s'achever sur une partie encomiastique. La première centurie du recueil de Perrin est d'inspiration satirique et tend à dénoncer les vices humains, la seconde centurie est davantage élégiaque, le poète y déplore la misère de l'homme (*miseria hominis*), la troisième, enfin, s'avère plus encomiastique et comprend une dimension dévotionnelle, le poète y célèbre la grandeur de l'homme (*dignitas hominis*) et loue la Créature pour mieux louer le Créateur et rendre grâce à Dieu.

La poésie anti-mondaine se caractérise également par un versant dévotionnel, les poètes, qu'ils soient catholiques ou protestants, se représentent comme inspirés par la Muse chrétienne et écrivent des sonnets dans le but également de dénoncer les vanités mondaines mais aussi de guider l'homme vers Dieu. La poésie est souvent empreinte d'une dimension morale. Certains de ces poètes exercent une fonction religieuse, on en a parlé précédemment pour Perrin et Hennequin, et pour ce qui est des protestants, Simon Goulart est pasteur.

La seule poétesse de notre corpus est Gabrielle de Coignard. Elle serait née vers 1550 et morte en 1586. Ce sont ces filles qui publient, à titre posthume, son recueil intitulé *Œuvres*

²⁵⁵ Antoine Du Verdier, *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1585. Voici les propos de Du Verdier concernant cette œuvre de Perrin : « François Perrin Autunois a escrit, Le Pourtraict de la vie humaine, où naisvement est despainte la corruption, la misere & le bien souverain de l'homme, en trois Centuries de sonnets ». Cette citation se trouve p. 406.

Du Verdier met en avant la dimension morale de l'œuvre et les termes principaux – « corruption », « misere » et « bien souverain » - correspondent aux thèmes des trois centuries.

²⁵⁶ François Perrin, *Trois centuries de sonnets par François Perrin Autunois contenant le vray pourtraict de la vie humaine, ou naïvement est depeinte la corruption de la misere humaine, & le bien souverain de l'homme. Avec les antiquitez de plusieurs Citez memorables*, Paris, Guillaume Chaudière, 1574. Pour notre étude, nous utilisons l'édition de 1588, consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k727820>

Il s'agit en réalité d'une « prétendue réédition de 1588, simple remise sur le marché des invendus de 1574 », comme l'explique Richard Crescenzo dans « François Perrin, poète et antiquaire d'Autun », « *Petite patrie* ». *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, Actes du colloque de Dijon, mars 2012, réunis par Sylvie Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2013, note 1 p. 79.

*chrestiennes*²⁵⁷ en 1594. Nous nous concentrons essentiellement dans notre étude sur les *Sonnets spirituels* qui comportent 129 sonnets. Le recueil comporte également 28 pièces diverses telles que des chants, des Noëls, des Hymnes ou encore des Complaintes, toutes d'inspiration religieuse. Lectrice de la Pléiade, elle admire beaucoup Ronsard, elle lui rend hommage dans le dernier sonnet, mais elle manifeste une vive réticence à l'égard du paganisme de sa poésie²⁵⁸. Du Bellay constitue, comme nous allons le voir, un autre modèle pour cette poétesse. À titre d'exemple, le recueil s'ouvre sur l'accumulation de tournures négatives qui évoquent la « poésie du refus » des *Regrets* et la revendication d'un style bas :

Je n'ay jamais gousté de l'eau de la fontaine,
Que le cheval aéslé fit sortir du rocher.
A ses payennes eaux je ne veux point toucher,
(*Sonnets spirituels*, s. 1, v. 1-3)

Je n'ay nul art, grace ny eloquence,
(*Sonnets spirituels*, s. 2, v. 5)

Les autres poètes d'inspiration dévotionnelle de notre corpus sont protestants. Simon Goulart (1543-1628), originaire de Senlis, fait d'abord des études de droit avant de se rendre à Genève en 1566, de rencontrer Calvin et d'être consacré pasteur. Il regagne Genève en 1571 où il exerce sa fonction de pasteur jusqu'à sa mort. Il exerce différents rôles et se montre finalement assez polyvalent, théologien, historien, chroniqueur, poète ou encore traducteur²⁵⁹. Son œuvre est pour une grande part historique, comme les *Memoires de l'Estat de France* et constituée de traductions. L'auteur est animé par un souci moral, comme l'explique Cécile Huchard : « La visée du bien commun, le désir d'atteindre le lecteur ou le fidèle, fréquemment confondus, les préoccupations d'ordre didactique et pratique ont tendance à l'emporter sur l'approfondissement doctrinal et la réflexion théorique »²⁶⁰. Il compose également de la poésie et en particulier les *Imitations chrestiennes* et la *Suite des Imitations chrestiennes*, il s'agit

²⁵⁷ Gabrielle de Coignard, *Œuvres chrestiennes de feu Dame Gabrielle de Coignard*, Toulouse, Bernard Carles et Pierre Jagourt, 1594. Nous utilisons dans notre étude l'édition des *Œuvres Chrétiennes* établie par Colette H. Winn, Genève, Droz, 1995.

²⁵⁸ *Sonnets spirituels*, s. 8 :

Je voudrois manier ceste lire d'ivoire,
Que le grand Vandomois fait si haut retentir,
[...]

Ah ! non divin Ronsard, je ne puis advouer
Telle comparaison : leur payenne insolence
Offence le Seigneur au lieu de le louer.

(v. 5-6, 12-14)

²⁵⁹ Voir l'article de Jean-Paul Barbier-Mueller, « Trois poètes réformés à Genève : Goulart, Poupo et Du Chesne », *Simon Goulart : un pasteur aux intérêts vastes comme le monde*, études réunies par Olivier Pot, Genève, Droz, 2013, p. 309-344.

²⁶⁰ Cécile Huchard, *D'Encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Champion, 2007, p. 99.

respectivement de douze odes et de 197 sonnets qui sont publiés dans le recueil collectif *Poemes chrestiens* (1574) de Bernard de Montméja. Pour notre étude, nous nous concentrons essentiellement sur le recueil de sonnets²⁶¹. Le premier livre est constitué de cent sonnets tandis que le second en comporte 97, la plupart sont écrits en alexandrins, certains en décasyllabes. Goulart reprend notamment au poète angevin les structures du sonnet en antithèses et en infinitifs qu'il transpose dans un contexte religieux, le poète reprend ces schèmes formels pour soutenir l'intention didactique et apologétique de ses sonnets et *a fortiori* de son recueil. D'autre part, dans le second livre se trouve une séquence de sonnets intitulée « Sur les pourtraits des antiquitez Romaines »²⁶² dans laquelle l'influence des *Antiquitez de Rome* est manifeste.

Enfin, le dernier poète protestant de notre corpus est Pierre Poupo (1552-1590), originaire de Bar-sur-Seine dans l'Aube et juriste de formation. Sa famille est catholique mais Pierre Poupo se convertit au protestantisme et part en exil à Genève après l'édit de Nemours en 1585. Après avoir, semble-t-il, commencé par écrire de la poésie amoureuse profane²⁶³, il se consacre à la poésie religieuse. Simon Goulart, qu'il rencontre en 1583, encourage la publication de ses premières œuvres par Jérémie Des Planches à Genève, c'est également le poète-pasteur qui choisit le titre du recueil, *La Muse Chrestienne*²⁶⁴. Une première édition du Livre I paraît en 1585, l'édition de 1590 comprend les livres I et II et le livre III est publié en 1592. Au sein du recueil se trouvent également d'autres pièces, des épithalames, des paraphrases bibliques également. Le sonnet reste la forme principalement utilisée. Le nombre de sonnets est équivalent dans les deux premiers livres : on en dénombre 80 dans le livre I, le livre II en contient 79 mais il se clôt sur un autre sonnet intitulé « A la France ». Le livre III, en revanche, n'en contient que 24, mais ils se mêlent à d'autres pièces poétiques comme des épitaphes, épigrammes ou encore épithalames. Le recueil est construit de manière thématique, des séquences de sonnets se suivent, par exemple, sur le thème de la maladie ou de la Création ;

²⁶¹ Simon Goulart, *Les Imitations chrestiennes*, dans *Poemes Chrestiens de B. de Montmeja, recueillis et nouvellement mis en lumière par Philippe de Pas*, [s. l.], [s. n.]1574. Nous utilisons cette édition consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70487d>

²⁶² Elle se trouve dans le second livre des *Imitations chrestiennes* et s'étend des sonnets 13 à 16.

²⁶³ *La Muse Chrestienne*, Livre I, s. 61, v. 1, 5-8 :

Les Muses aux beaux yeux, mes vieilles amourettes,

[...]

Mais soit le peu d'estat que l'on fait des Poètes :

Soit que l'aage se plaist d'un estude divers :

Soit que Melpomené m'ait guigné de travers :

Je me suis refroidi de ces doctes fillettes.

²⁶⁴ Nous utilisons l'édition de *La Muse Chrestienne* établie par Anne Mantero, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997.

cette affirmation vaut surtout pour les livres I et II. Pierre Poupo ne réécrit pas de sonnets bellayens intégralement mais il reprend différents procédés aux *Regrets*, comme les tournures négatives, le jeu avec le nom de l'allocutaire²⁶⁵ ou encore l'utilisation d'adages érasmiens, comme le fameux « On ne fait de tout bois l'image de Mercure » que l'on trouve au début du sonnet 102 *des Regrets* et qui devient, dans le sonnet de Poupo adressé au capitaine Bois : « De tout bois ne se fait l'image de Mercure : / Non plus de tous soldats un Capitaine Bois »²⁶⁶. De manière générale et comme son nom l'indique, ce recueil est d'inspiration dévotionnelle et les thèmes bibliques y sont majoritaires.

Les poètes d'inspiration dévotionnelle prennent modèle sur la « poésie du refus » et sur la revendication d'humilité et du style bas que l'on trouve au début des *Regrets*. La partie élégiaque, avec le lexique de la mélancolie, les inspire davantage, ils s'inspirent également de certains schèmes formels comme le sonnet en infinitifs ou en antithèses qu'ils détournent et transposent dans le contexte religieux.

Nous allons désormais analyser plus en détail chacun des deux versants de la poésie anti-mondaine d'inspiration bellayenne. Nous commencerons par évoquer les caractéristiques du versant satirique, puis celles du versant dévotionnel avant d'étudier différents procédés communs aux deux versants dans un dernier point intitulé « éthique et poétique ».

I. I - La veine satirique et la révolte contre le monde

Les poètes que nous rattachons au versant satirique de la poésie anti-mondaine s'inspirent des *Regrets* à la fois sur le plan poétique et sur le plan thématique. Il s'agit de Jacques Béro, Nicolas Ellain, François Perrin, Jacques Grévin, Jérôme Hennequin et Jean de La Gessée. Ces poètes dénoncent en particulier les faux-semblants et le spectacle du monde, c'est ce que nous verrons dans un premier temps avant de passer en revue différentes cibles auxquelles ils s'attaquent.

1. Le spectacle du monde

a. Le thème du *theatrum mundi*

L'image du théâtre est utilisée pour dénoncer la vanité de la vie humaine et du monde. Le thème du *theatrum mundi* n'est évidemment pas neuf à la Renaissance ; on le trouve par exemple au théâtre et dans la littérature moralisante, comme *Le Théâtre du Monde* (1558) de

²⁶⁵ Comme Du Bellay le fait dans les sonnets 21 et 54 des *Regrets*.

²⁶⁶ *La Muse chrestienne*, s. II-33, v. 1-2. Nous développerons ces éléments plus loin.

Pierre Boaistuau, ou encore à la fin du XVI^e siècle dans les *Essais* de Montaigne²⁶⁷. Du Bellay s'approprie ce motif du théâtre dans les *Regrets* et en particulier dans le sonnet 82 :

Veuls-tu sçavoir (Duthier) quelle chose c'est Rome ?
Rome est de tout le monde un publique eschafault,
Une scene, un theatre, auquel rien ne default,
De ce qui peult tomber es actions de l'homme.

Icy se void le jeu de la Fortune, et comme
Sa main nous fait tourner ores bas, ores haut :
Icy chacun se monstre, et ne peult, tant soit caut,
Faire que tel qu'il est, le peuple ne le nomme.

Icy du faulx et vray la messagere court,
Icy les courtisans font l'amour et la court,
Icy l'ambition, et la finesse abonde :

Icy la liberté fait l'humble audacieux,
Icy l'oysiveté rend le bon vicieux,
Icy le vil faquin discourt des faicts du monde.

Le poète décrit la ville romaine en recourant à la métaphore du théâtre aux vers 2 et 3 et emploie le vocabulaire dramatique, comme l'indiquent les termes et expressions « publique eschafault », « scene », « theatre » et « jeu ». Le poète révèle le monde illusoire qu'est Rome et montre que la confusion règne et que l'on ne peut discerner le vrai du faux. En outre, la Fortune, symbole du hasard et de l'inconstance, dirige les hommes - le pronom personnel « nous » possède une valeur générale - et donc la société romaine. Les antithèses « bas » / « haut », « vray » / « faulx », « humble » / « audacieux », « bon » / « vicieux » rendent compte de ce monde instable, imprévisible et illusoire qu'est Rome. De plus, l'anaphore de l'adverbe « Icy »²⁶⁸ insiste sur le caractère si particulier de la ville de Rome, cette ville du vice et des faux-semblants que le poète des *Regrets* entend dénoncer.

Ce sonnet inspire Grévin qui reprend l'image du « public eschafault » dans les *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, plus précisément dans le seizième et dernier sonnet du recueil²⁶⁹ :

La France est aujourd'hui le publique eschaffaut

²⁶⁷ Rappelons notamment la fameuse formule « *Mundus universus exercet histrioniam* » (« Le monde entier joue la comédie ») que Montaigne développe dans ce passage des *Essais*, *Livre III*, édition de Pierre Villey, sous la direction et avec une préface de V.-L. Saulnier, Paris, Presses universitaires de France, 2002, ch. X (« De mesnager sa volonté »), p. 1011.

²⁶⁸ Du Bellay utilise également l'anaphore en « Icy » dans le sonnet 127, il s'agit également d'un sonnet satirique sur Rome ; le premier vers comporte la métaphore du théâtre : « Icy de mille fards la traison se desguise » ; le poète insiste sur cette opposition entre les apparences et la réalité.

²⁶⁹ Ce recueil de 16 sonnets a dû être composé dans la décennie 1560, on sait que Grévin se rend et même s'exile en Angleterre en 1560 et à Anvers en 1567, mais nous avons peu d'informations sur ce recueil. Grévin fait référence aux conflits qui se déroulent en France en particulier dans les sonnets 8, 13 et 16. Le dernier sonnet a été cité plus haut, dans le point consacré à l'image du théâtre. *Les Regrets* de Du Bellay constituent une source d'inspiration majeure pour Grévin, comme nous allons le voir avec l'étude de quelques sonnets.

Sur lequel la discorde insolente et hardie
Joue, à nostre malheur, sa triste tragedie,
Où la fureur sanglante et la mort ne deffaut.

L'avare Italien, l'Espagnol fin et caut,
Le paresseus Angloys et la troupe estourdie
Des mutins Allemans que la France mandie
Regardent ce théâtre, et bien peu leur en chaut.

Le premier en nourrit sa gourmande prestrise,
L'autre accroist ce pendant, et le tiers en devise,
Bien joyeus que le quart se charge de butin.

Miserable François qui sers de nourriture,
D'accroissance, de fable et de despouille seure
A l'avare, au ruzé, à l'oysif et mutin !

Le poète en exil relate la situation des guerres civiles en France et la déplore. La métaphore du théâtre (« publique eschaffaut », « tragedie », « joue », « théâtre ») s'applique ici à la France et la définit comme une scène sur laquelle ne se déroulent que des combats sanglants. Grévin reprend au sonnet bellayen la rime « eschaffaut » / « deffaut ». La guerre – la « discorde » - est personnifiée et associée à la « tragedie ». Ce substantif fait référence au genre théâtral et donc confère une tonalité tragique au sonnet. D'autre part, les autres nations européennes deviennent les cibles du poète, ce qui peut rappeler le sonnet 68 des *Regrets* dont la structure repose sur une anaphore de « Je hay », dans lequel le poète attaque les peuples italiens dans les quatrains avant de vilipender les autres nations européennes dans le premier tercet :

Je hay l'Anglois mutin, et le brave Escossois,
Le traistre Bourguignon, et l'indiscret François,
Le superbe Espagnol, et l'yvrongne Thudesque :

Grévin semble s'inspirer de cette critique et à partir du second quatrain, il oppose les autres nations européennes à la France et utilise les mêmes qualificatifs que Du Bellay pour les décrire. Cependant, le contexte est différent : Grévin, qui compose ces poèmes au cours des guerres de Religion, fait allusion à des éléments d'ordre historique, comme l'arrivée de mercenaires allemands venus renforcer les troupes protestantes, l'Italien avare fait référence à la papauté en particulier et l'Espagne, lors de ces événements, cherche à affaiblir et à diviser le royaume. Dans le sonnet de Grévin, la France est en train de s'autodétruire, ce que déplore le poète, et les autres peuples, tels des vautours, espèrent tirer profit de cette situation. Le poète blâme avec véhémence les peuples voisins des Français, tout en exprimant une certaine amertume. Grévin applique à la France la même démarche satirique que Du Bellay adoptait à propos de Rome dans *Les Regrets*.

Le sonnet 82 de Du Bellay constitue aussi un modèle pour La Gessée, comme le révèle la lecture du sonnet I-23 des *Jeunesses* :

Dame Fortune icy nous exerce à ses jeux,
Où le moindre faquin joüe son personnage :
Où chacun de soy-mesme aporte tesmoignage,
S'esgayant, se flatant, d'un espoir courageus.

Icy l'orgueil, la hayne, et le vice outrageus,
Noz cœurs, nos volontez, et nos ames engage :
Si que parfois l'erreur d'un facheus navigage
Single en mer nostre Nef, sous un bruit orageus.

L'avarice y voudroit serrer tout en sa dextre :
Le poursuivant y fait et l'acort, et l'adextre,
Et l'homme sans soucy conçoit l'ambition.

Ce qui rend moins la farce aus spectateurs plaisante,
C'est la pompe excessive, et la presumption,
Non moins commune aus grandz, qu'aus petitiz mal-seante.

Le poète dresse une satire des courtisans et dénonce leur hypocrisie en empruntant plusieurs éléments au sonnet de Du Bellay : l'adverbe « icy » - qui désigne la cour - employé à deux reprises, le substantif « faquin », le jeu de la Fortune, le règne des vices tels que l'avarice, l'ambition et l'orgueil. D'autre part, le vers 10 (« Le poursuivant y fait et l'acort, et l'adextre ») rappelle le même vers 10 du sonnet 82 : « Icy les courtisans font l'amour et la court » ; le groupe nominal « la court » devient chez La Gessée « l'acort », c'est-à-dire « l'habile », « le gracieux », il s'agit vraisemblablement de ce qu'on pourrait appeler une réminiscence phonique du vers bellayen²⁷⁰. Néanmoins, le verbe *faire* ne possède pas le même sens : dans le sonnet de Du Bellay, il est employé au sein de la locution verbale « faire l'amour » tandis que dans le sonnet de La Gessée, le verbe signifie « jouer le rôle de », ce qui évoque le rôle que les courtisans jouent. En outre, un changement de genre théâtral s'opère, on passe en effet de la tragédie à la « farce » qui désigne une pièce comique et en style bas. L'emploi de ce terme renforce l'intention satirique du sonnet et tend à ridiculiser davantage les cibles du poète. La cour devient le lieu de la « pompe » et de la « presumption », autrement dit le lieu du spectacle et de la mise en scène. Cet exemple montre bien comment La Gessée réécrit le sonnet 82 sur Rome pour décrire la cour et dénoncer l'hypocrisie des courtisans.

À partir du sonnet 82 des *Regrets*, Grévin compose également le sonnet I-2 de *La Gélodacrye* et élargit le thème du théâtre de Rome au théâtre de la vie humaine :

Qu'est-ce de ceste vie ? un public eschafault,

²⁷⁰ On peut également rapprocher les noms « courtisans » et « poursuivant » qui se terminent tous les deux par le phonème [ɑ̃].

Où celuy qui sçait mieux jouer son personnage,
Selon ses passions eschangeant le visage,
Est tousjours bien venu, et rien ne luy default.

Encor' qui se peult bien desguiser comme il fault,
Prest à servir un Roy, representant un page,
Ou luy donner conseil s'il faut faire le sage,
Celuy de jour en jour s'avancera plus hault.

Ainsi souventesfois l'on voit sur un theatre
Un conte, un duc, un roy à mille jeux s'esbatre,
Et puis en un instant un savetier nouveau.

Et cil qui maintenant banni de sa province
N'estoit seur de soymesme, or' gouverner un Prince,
Après avoir passé derriere le rideau.

Jacques Grévin reprend au sonnet de Du Bellay le « public eschafault », « le theatre » et le substantif « jeux » au pluriel. En tant que dramaturge, Grévin connaît parfaitement le milieu théâtral et ce sonnet le reflète²⁷¹. Le vocabulaire dramatique parcourt en effet le sonnet ; en dehors des termes empruntés au sonnet de Du Bellay, on relève les expressions et mots suivants : « jouer », « eschangeant », « desguiser », « representant », « derriere le rideau ». Le poète dénonce une véritable hypocrisie, au sens étymologique du terme²⁷², sur le plan social : les personnes issues des classes sociales inférieures comme le cordonnier (le « savetier ») ou le « banni » peuvent conseiller les princes et exercer les plus hautes fonctions, grâce à leur jeu - et donc à une forme de manipulation - et non grâce à leurs aptitudes. Cette opposition en termes de classes sociales se retrouve dans les différents genres théâtraux : les classes sociales élevées sont rattachées à la tragédie tandis que les classes sociales inférieures sont liées à la comédie, bien sûr, ces rangs sociaux ne peuvent pas se mélanger au théâtre. Or, ce n'est pas le cas dans la vie et le poète entend montrer que ces rôles peuvent s'échanger et se confondre, que les personnes au pouvoir ne sont pas forcément les plus légitimes et que tout un chacun peut se laisser séduire par des apparences flatteuses. Grévin reprend aussi à Du Bellay la rime « eschafault » / « default » mais il utilise le terme « default » dans un sens quelque peu différent. En effet, dans *Les Regrets*, la forme verbale « default » est un synonyme de « manque » et, dans ce sonnet, le poète explique que Rome constitue un microcosme où, à l'image du (grand) monde, rien ne manque. Dans le sonnet de Grévin, le terme s'applique au bon comédien qui

²⁷¹ Sur les images du théâtre dans *La Gélodacrye*, voir l'article de Zoé Samaras, « La *Gélodacrye* de Jacques Grévin : étude stylistique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, Droz, 1978, t. XL, p. 263-279.

²⁷² Le substantif *hypocrite* désigne « l'acteur » ; nous renvoyons à la définition du *Trésor de la Langue française informatisé*, consultable sur le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/hypocrite> [consulté le 21 avril 2019].

paraît n'avoir, si l'on peut dire, aucun défaut, qui semble parfait en tout point et qui obtient tout ce qu'il désire grâce à ses talents d'acteur. Autrement dit, Grévin s'approprie cette expression bellayenne dans le but de dénoncer l'hypocrisie. Enfin, on peut supposer que Grévin s'est aussi inspiré du sonnet 63 des *Regrets* qui dénonce la fausse amitié ; le second quatrain retient particulièrement notre attention :

Quel est celuy qui dit qu'il gouverne le Roy ?
J'entends quand il se voit en un país estrange,
Et bien loing de la court : quel homme est-ce, Lestrange ?
Lestrange, entre nous deux je te pry dy le moy.

L'expression « gouverne le Roy »²⁷³ s'avère très proche de « gouverner un Prince ». De plus, le vers « banni » du sonnet de Grévin rappelle les vers 6-7 du sonnet 63. Du Bellay, qui dénonce les faux-semblants, recourt également au vocabulaire du théâtre dans le premier tercet :

Dy moi, quel est celuy qui si bien se deguise,
Qu'il semble homme de guerre entre les gens d'eglise,
Et entre gens de guerre aux prestres est pareil ?

On a vu précédemment que Grévin recourt également beaucoup à ce vocabulaire spécifique. Si Grévin s'inspire majoritairement du sonnet 82, ici, il butine, si l'on peut dire, différents éléments, expressions et images dans plusieurs sonnets des *Regrets* pour composer son poème²⁷⁴.

Ce poème de Jacques Grévin peut être rapproché du sonnet 65 de la première centurie du *Vray pourtraict de la vie humaine* de François Perrin, poète bourguignon et chanoine de la cathédrale d'Autun :

Nostre vie est ainsi comme un ample theatre,
Où les Dieux sont assis au plus hault spectateurs :
Nous masquez (la plus part) y sommes les acteurs,
Nostre Chorage c'est la fortune marastre.

L'un represente Hector bien armé pour combatre,
L'autre Cire ou Cesar : Icy les acheteurs,
Icy sont les vendeurs Bourgeois & crocheteurs,
Le maigre laboureur, le juge & le folastre.

Nous changeons de manteau, de robe & de collet
Bien souvent : Bien souvent nous changeons de rolet,
Quand fortune le veut plus que vent variable

Mais apres ce jeu vient un mistere nouveau,
Que la mort nous faict jouer au ventre du tombeau,

²⁷³ Il s'agit vraisemblablement d'une allusion à l'influence que Carlo Caraffa, neveu du pape Paul IV, aurait exercée sur le roi Henri II, notamment lors de la trêve de Vaucelles en 1556.

²⁷⁴ Cette technique de l'imitation composite est également pratiquée par Du Bellay dans *Les Regrets*.

Ou le riche se trouve au belistre semblable.

Perrin ne semble pas s'inspirer du sonnet 82 des *Regrets*. Toutefois, ce sonnet présente des similitudes avec celui de Grévin pour deux raisons. La première consiste en une définition de la vie humaine comme un théâtre, la seconde réside dans le mélange des classes sociales et l'évocation des différents rôles que les personnes sont capables de jouer. Il est intéressant de noter que Perrin, poète catholique, file la métaphore du théâtre dans un but apologétique. Dans le sonnet, la vie humaine est dirigée par la Fortune, - cette conception n'est certes pas chrétienne -, ce qui est aussi le cas dans les sonnets 82 et 96²⁷⁵ des *Regrets*. Ensuite, le poète mentionne le « jeu » ainsi que le « mystère » qui sont deux genres théâtraux médiévaux. Le premier s'avère plutôt comique et léger tandis que le second est constitué autour d'un sujet religieux et en particulier biblique. Pour Perrin, le jeu se rattache à la vie humaine et à la vanité. Quant au mystère, il correspond au jeu théâtral qui a lieu après la mort. En effet, la mort, ici personnifiée, ne vient pas vraiment mettre fin à la vie. Elle devient en effet un nouveau metteur en scène qui fait jouer aux hommes autre un rôle et qui les rend tous égaux, comme l'indique la comparaison finale. La mort est ainsi perçue comme salutaire pour ce poète, elle vient effacer les distinctions sociales et rétablir une égalité et donc une certaine harmonie entre les hommes. L'image de la vie humaine présentée comme un théâtre est assez courante mais au fur et à mesure des réécritures, on observe que ce thème s'enrichit et se complexifie.

b. La poésie du refus

Les poètes anti-mondains qui prennent modèle sur *Les Regrets* reprennent dans l'immense majorité l'accumulation de tournures négatives, ces formules qui ouvrent essentiellement les premiers sonnets des *Regrets*²⁷⁶. On les retrouve dans les recueils des poètes que nous étudions, souvent comme dans *Les Regrets*, au début des recueils. Commençons par celui de Jacques Béro. Dès le premier sonnet, le poète exprime son refus d'une certaine poésie, imitant le premier sonnet des *Regrets* :

Je ne veulx point fouiller au sein de la nature, Je ne veulx point chercher l'esprit de l'univers, Je ne veulx point sonder les abismes couvers, Ny desseigner du ciel la belle architecture.	Ici je n'entreprends courageux d'entonner Les conquestes de rois, leurs guerres, leurs gendarmes, Assez forte la voix pour la terreur des armes Faire bruire il ne plaist aux Muses me donner.
Je ne peins mes tableaux de si riche peinture,	Ici je n'entreprends encore de sonner

²⁷⁵ Le premier quatrain du sonnet 96 des *Regrets* évoque cette confusion des classes sociales et rôles : « O Deesse, qui peuls aux princes egaler / Un pauvre mendiant, qui n'a que la parole, / Et qui peuls d'un grand roy faire un maistre d'escole, / S'il te plaist de son lieu le faire devaller ».

²⁷⁶ On les trouve également à l'ouverture de l'*Olive*.

<p>Et si haults argumens ne recherche à mes vers : Mais suivant de ce lieu les accidents divers, Soit de bien, soit de mal, j’escris à l’aventure.</p> <p>Je me plains à mes vers, si j’ay quelque regret, Je me ris avec eulx, je leur dy mon secret, Comme estans de mon cœur les plus seurs secretaires.</p> <p>Aussi ne veulx-je tant les pigner et friser, Et de plus braves noms ne les veulx desguiser, Que de papiers journalx, ou bien de commentaires. (<i>Regrets</i>, s. 1)</p>	<p>D’un œuvre à ce voué les cuisantes alarmes Du cruel Cupidon, les plainctes et les larmes Des amans qu’il luy plaist en triumphe mener,</p> <p>Je ne recherche aussi les secretz de nature, Mais de divers propos je pins mon ecriture Pesle mesle, et, tachant en mes vers contenter</p> <p>Mon esprit seulement, tantost je ris et chante, Et puis tantost après je me plains et lamente, Selon l’occasion qui se vient presenter. (<i>Premier livre des sonetz</i>, s. 1)</p>
--	---

La tournure négative reprise en anaphore aux vers 1 et 5, qui traduit le refus du poète, rappelle les sonnets 1 et 4 des *Regrets*. Comme le poète des *Regrets*, ce poète refuse de pratiquer la poésie élevée et plus précisément épique, il refuse également la poésie amoureuse et scientifique. Ce poème reprend également au sonnet 1 des *Regrets* le rapprochement de la poésie avec la peinture, le passage du rire aux larmes ainsi que l’écriture d’une poésie spontanée et « naïve ». Enfin, le dernier tercet qui évoque le passage du rire aux larmes rappelle très fortement ce que Grévin appelle la « gélodacrye », ce mélange de rire et de larmes, caractéristique de la poésie satirique. Le recueil de Grévin s’ouvre aussi sur des tournures négatives :

Non, ce n’est pas tousjours que l’aveugle Fortune
Nous fait mauvais visage, elle a bien quelque-fois
Mis un pauvre berger dans le siege des Rois,
Luy plus vil et abject de toute la commune.

[...]
C’est pourquoy, mon D’AURAT, ayant chanté l’Amour,
Je chante la discorde, et la haine à son tour,
Comme la passion et la fureur me meine.

« Toute chose ha son temps, l’Amour et la rancueur :
Toutesfois je n’ay peu echanger mon malheur,
Car chantant le discord je deplore ma peine.
(*Gélodacrye*, s. I-1, v. 1-4, 9-14)

Le poète ne s’exprime pas à la première personne dans les premiers vers mais il utilise néanmoins des négations. Dans les tercets il rappelle qu’il a d’abord composé de la poésie amoureuse, comme le recueil l’*Olimpe*, et affirme qu’il souhaite désormais se consacrer à un autre type de poésie. Il refuse de pratiquer à nouveau la poésie amoureuse et revendique la

pratique d'une poésie beaucoup plus virulente et, d'après le poète, plus spontanée et le vers 11 n'est d'ailleurs pas sans rappeler le sonnet 4 des *Regrets*²⁷⁷.

Le sonnet qui ouvre le livre II de *La Gélodacrye* présente davantage de similitudes avec *Les Regrets* :

Ce n'est plus moy qui veult faire d'un rien grand'chose,
Je ne cizelle plus sur l'immortalité,
Le soudain changement d'une vaine beauté,
Ornant de deshonneur le vers que je compose,

Je ne veux plus cacher par la Metamorphose
Cela qui est mortel dessous la deité,
Esclavant follement ma douce liberté :
Pour un meilleur subject ma rythme je dispose.
(*Gélodacrye*, s. II-1, v. 1-8)

Les phrases négatives des vers 2 et 5 rappellent celles que le poète des *Regrets* compose au début de son recueil. Le vers 1 rappelle, quant à lui, la fin des *Regrets* et plus particulièrement le dernier tercet du sonnet 191 :

Elargissez encor sur moy vostre pouvoir,
Sur moy, qui ne suis rien : à fin de faire voir,
Que de rien un grand Roy peult faire quelque chose.

Cette reprise de l'expression par Grévin s'avère plutôt ironique et rend compte de la volonté du poète de se situer du côté de la vérité et de ne pas chercher à la masquer ni à l'embellir. Le poète, dans le second livre de *La Gélodacrye*, indique également un changement de perspective dans sa pratique poétique et revendique une poésie à la fois simple et authentique. En reprenant ainsi au début du second livre les propos qui figurent à la fin des *Regrets*, Grévin se présente comme un continuateur de Du Bellay.

En dehors des sonnets liminaires, on relève à d'autres endroits du recueil la présence de tournures négatives, comme à l'attaque du sonnet 19 du premier livre : « Non, non, je ne veux pas qu'on me croye à credit ». La négation est caractéristique de la poésie satirique, Pascal Debailly l'explique très clairement dans son article sur la satire anti-curiale : « La satire est saturation négative. La conjonction du pronom sujet et du discordancier *ne* - « je ne » - est la signature du satirique. Elle porte stylistiquement l'expression de la révolte et de la scission ». Il nous semble que ses propos s'appliquent parfaitement à la poésie satirique de Grévin. Debailly ajoute un peu plus loin : « Le *moi satirique*, exhibé agressivement comme anti-courtisan, se pose en sujet autonome qui prend conscience de lui-même et affirme sa singularité

²⁷⁷ *Regrets*, s. 4 : « Je me contenteray de simplement escrire / Ce que la passion seulement me fait dire » (v. 9-10).

dans la violence de ses refus »²⁷⁸. Le poète de *La Gélodacrye* procède exactement de la sorte. Enfin, le bref recueil des *Vingt-quatre sonnets romains* de Grévin, qui rappelle davantage les *Antiquitez de Rome* par leur thème, s'ouvre sur un sonnet inspiré par le sonnet 4 des *Regrets* :

<p>Je ne veulx fueilleter les exemplaires Grecs, Je ne veulx retracer les beaux traicts d'un Horace, Et moins veulx-je imiter d'un Petrarque la grace, Ou la voix d'un Ronsard, pour chanter mes regrets.</p> <p>Ceulx qui sont de Phœbus vrais poètes sacrez, Animeront leurs vers d'une plus grand' audace : Moy, qui suis agité d'une fureur plus basse, Je n'entre si avant en si profonds secretz.</p> <p>Je me contenteray de simplement escrire Ce que la passion seulement me fait dire, Sans rechercher ailleurs plus graves arguments.</p> <p>Aussi n'ay-je entrepris d'imiter en ce livre Ceulx qui par leurs escripts se vantent de revivre, Et se tirer tout vifz dehors des monuments. (<i>Regrets</i>, s. 4)</p>	<p>Je ne veulx imiter la fureur de Petrarque, Lors qu'espris justement d'une juste douleur, Jadis il escrivoit la ruine et malheur Dont toute Rome encor porte la juste marque.</p> <p>Je ne veulx contrefaire un sçavant Aristarque, Ny masquer mes escripts d'une belle couleur, Mais bien je veulx monstrier que la grandeur et heur Feurent assubjettis au temps et à la Parque.</p> <p>Comme un grand pin feuillu plus gros et plus puissant Faict un bruit plus hauttain alors que perissant Le fouldre a deterré sa racine profonde,</p> <p>Ainsy Rome, qui feut le chef de l'univers, Par son bruit ruineux, porté dedans mes vers, De merueille et d'effroy remplira tout le monde. (<i>Vingt-quatre sonnets romains</i>, s. 1)</p>
---	--

Le sonnet de Grévin reprend à Du Bellay les négations anaphoriques « Je ne veulx », la référence à Pétrarque à laquelle Grévin ajoute Aristarque²⁷⁹, le critique sévère, cela montre un premier exemple d'appropriation du sonnet bellayen. Grévin, à l'instar du poète des *Regrets*, revendique une poésie « simple » dans le sens où elle ne cherche pas à embellir la réalité, elle cherche à dire les choses telles qu'elles sont. D'autre part, le nom de Pétrarque n'est pas tant employé ici pour évoquer la poésie amoureuse que celle qui évoque la chute de Rome²⁸⁰. Le poète, qui s'inspire largement des *Antiquitez de Rome*, a pour projet de révéler la vanité de la vie et du monde. Cela montre que les différents recueils romains inspirent les poètes et à ce titre, ce sonnet de Grévin mêle à la fois le thème des *Antiquitez* - à travers la reprise de la chute de Rome et l'emploi de termes comme « ruineux » -, et le style des *Regrets*.

Le recueil de Perrin ne fait pas exception, les premiers sonnets sont également marqués par une anaphore de formules négatives :

Je ne veulx point chercher une divine Idee,
Ny des commencemens du grand tout disputer

²⁷⁸ Pascal Debailly, « Satire anti-curiale et émergence du sujet par la négative », *Le mépris de la cour : la littérature anti-aulique en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Cahiers V.-L. Saulnier, 35, 2018, p. 22 et 23.

²⁷⁹ Le nom d'Aristarque apparaît dans le sonnet 66 des *Regrets* qui dresse la satire du pédant. Le grammairien Aristarque de Samothrace a vécu au III^e siècle avant notre ère, on retient son travail critique très minutieux des textes homériques. L'antonomase « un Aristarque » désigne un censeur sévère et pointilleux.

²⁸⁰ Michèle Clément le précise dans la note 200 de l'édition, p. 117, en citant des exemples de poèmes du *Canzoniere* évoquant la chute de Rome.

[...]
Je ne veux point chanter la race outrecuidee
Des Titans outrageux qui vindrent depiter
Eschellans les hauts cieux, le pere Jupiter :

Je n'escris point le malheureux flambeau
Qui mit un jour les Pergames en cendre

Je n'ay encor songé sur la jumelle crope,
(Première centurie, s. 1, v. 1-2, 5-7 ; s. 2, v. 1-2, s. 3, v. 1)

Le poète refuse de pratiquer un certain type de poésie, comme la poésie cosmologique et la poésie épique en style élevé. En effet, il revendique la pratique d'une poésie basse et humble dès le premier sonnet ; nous citons les tercets :

Ma plume qui en bas se traîne lentement
N'a garde de choisir un si brave argument,
Et ne veut mon tableau de si riche peinture.

Si haut ne vont mes vers, qui de foible fureur
Errent éparpillez, comme du laboureur
Le grain sur les sillons eschappe à l'aventure.

Ces vers rappellent la « fureur plus basse » et les vers « Sans rechercher ailleurs plus graves argumens » et « Je ne peins mes tableaux de si riche peinture »²⁸¹ du poète angevin. Il semble évident que les premiers sonnets des *Regrets* inspirent ces auteurs lorsqu'ils composent leurs poèmes. Ces poètes revendiquent une pratique de la poésie basse et humble, ils entendent également évoquer la réalité telle qu'elle est, sans chercher à l'embellir.

Chez d'autres auteurs et en particulier chez Nicolas Ellain, le recueil ne s'ouvre pas sur une répétition de tournures négatives mais sur des tournures affirmatives qui évoquent au contraire la volonté du poète :

Dorenavant je veulx d'une fureur
Qui saintement eschauffera mon ame
Deduire icy une amoureuse flamme,
[...]
Je veulx icy deduire mon ardeur,
Je veulx icy dire comment Madame
Si dextrement me renglace & renflamme²⁸²,
[...]
Je veulx aussi à la tourbe sçavante
Chanter un vers, par lequel je me vante

²⁸¹ *Regrets*, s. 4, v. 7, v. 11 ; s. 1, v. 5.

²⁸² Ce vers repris aux *Amours* de Ronsard : « Qui vouldra voir comme un Dieu me surmonte, / [...] Comme il renflame & renglace mon cœur » (sonnet 1, v. 1, 3) ; nous utilisons l'édition d'André Gendre, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

Te pouvoir rendre à jamais immortel.
(Livre I, s.1, v. 1-3, 5-7, 9-11)

Le sonnet liminaire s'ouvre sur l'adverbe « dorenavant », ce qui laisse entendre une rupture avec une ancienne pratique poétique. La formule affirmative « Je veulx » est reprise de manière anaphorique et annonce l'écriture d'une poésie amoureuse d'inspiration pétrarquiste, comme l'indique notamment l'antithèse entre le feu et la glace, ce qui apparaît comme un contrepied aux *Regrets*. La femme aimée apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises dans le recueil et se prénomme Pandore. On observe ainsi un phénomène de détournement et même d'inversion par rapport au modèle choisi.

c. L'opposition moi / les autres

Dans *Les Regrets*, on trouve fréquemment l'opposition entre le poète et son allocutaire (moi / toi) ou plus largement l'opposition entre le poète et les autres (moi / les autres). Celle-ci peut renforcer soit la tonalité élégiaque et insister sur la solitude et la mélancolie du poète, soit la tonalité satirique, en mettant à distance les autres, c'est-à-dire les cibles du poète.

On trouve cette opposition chez Béreau, en particulier dans les sonnets 2 et 3 : le poète se trouve assis à côté d'un cours d'eau et chante sa tristesse, tout en s'opposant à son allocutaire. Dans le sonnet 2, il s'adresse à son ami avocat Brisson et dans le sonnet 3 aux autres poètes :

<p>Brisson, enependant que l'occupation De ton esprit heureux, et ta langue facunde [...] Cependant qu'en Paris, où tout nation Meue de sa grandeur confusement abonde, [...] Ici je chante assis sur le bord aquatique De mon Loi doux-coulant maint sonet poetique Selon la passion qui m'en vient emouvoir. (s. 2, v. 1-2, 5-6, 9-11)</p>	<p>Poetes divins et saints, vous suivés la grandeur Des princes et des rois, vostre muse, qui chante Leur honneur, leur renom, leur vertu reluysante, Merite bien d'avoir prés d'eux quelque grand heur. [...] Moy, à qui n'est bastant l'esprit ny le courage, Solitaire je vy en mon petit village, Où à divers esbas mes ennuyes je deçoy, Et où me promenant tantost par un bocage, Tantost assis au bord d'un beau courbe rivage, Je chante du plaisir ou du mal que j'y voy. (s. 3, v. 1-4, 9-14)</p>
--	--

La formule « cependant que » ou « en cependant que » que l'on relève dans le sonnet 2 apparaît à plusieurs reprises dans les *Regrets*. Elle vient très souvent introduire une opposition entre le poète et son allocutaire²⁸³. En outre, cette antithèse toi / moi est illustrée dans le sonnet par une structure qui oppose les quatrains et les tercets. L'image du poète assis au bord de l'eau, qui figure dans le premier tercet du sonnet 2 et à la fin du sonnet 3, rappelle celle du poète des

²⁸³ Voir, par exemple, *Regrets*, s. 16, v. 1 : « Cependant que Magny suit son grand Avanson », s. 122, v. 1 : « Ce pendant qu'au Palais de procez tu devises », ce sonnet est adressé à Ronsard.

Regrets qui se trouve sur le « rivage Latin » (s. 10, v. 14), « Sur le bord inconnu d'un estrange rivage » (s. 16, v. 10). Néanmoins, le poète ici se trouve près de son fleuve, le « Loi », il ne se trouve donc pas dans un pays étranger, ce qui le distingue du poète des *Regrets*. Le poète oppose Paris et sa région, c'est-à-dire la ville, qui représente à la fois le pouvoir, le savoir, l'activité, le prestige ainsi qu'une certaine forme d'agitation, et la province, paisible et effacée²⁸⁴. Le dernier vers du sonnet 2 est repris au sonnet 4 des *Regrets* : « Je me contenteray de simplement escrire / Ce que la passion seulement me fait dire » (v. 9-10). Dans le sonnet 3, le poète seul et malheureux apparaît au début du premier tercet, le pronom personnel « Moy » au vers 9 introduit en effet une rupture avec les quatrains qui évoquaient les autres poètes au sort plus heureux ; ce procédé est bien sûr emprunté aux *Regrets*²⁸⁵. Le vers 10, et plus particulièrement l'expression « mon petit village », est une réminiscence du célèbre sonnet 31. Enfin, le vers 11 rappelle le sonnet 12 des *Regrets* adressé à Magny dans lequel le poète évoque la fonction consolatrice de la poésie. L'image du poète mélancolique et solitaire des *Regrets* inspire Béreau qui reprend en outre certaines expressions bien spécifiques, mais aussi le poète gascon La Gessée, comme l'illustre le sonnet 21 du premier livre des *Jeunesses* :

Cependant que les uns à luxure adonnez,
 Cà et là par la ville esbattent leur jeunesse :
 [...]
 Cependant que plusieurs au dol abandonnez,
 Pratique les traisons, l'usure, et la finesse :
 [...]
 Bref pendant que le peuple en vices se deborde,
 Que l'un cherche la paix, que l'autre ayme discorde :
 Icy triste, et pensif, je chante en m'éplorant.

Icy plaignant mon sort, j'entame ma querelle,
 Tel que sur l'arbre sec gemit la Tourterelle :
 Ou qu'aus bordz de Cäystre on oyt l'Oyseau mourant.
 (*Jeunesses*, s. I-21, v. 1-2, 5-6, 9-14)

L'expression « cependant que » - ou « pendant que » - permet d'opposer les autres hommes au poète. L'opposition se répartit également entre les quatrains et les tercets, à partir du vers 11 précisément. Le lexique de la mélancolie et du désespoir qui figure à la fin du poème qualifie l'état d'esprit du poète et se rapproche de celui du poète des *Regrets* exilé à Rome. Dans ce

²⁸⁴ On pourrait penser à l'opposition latine entre le *negotium* et l'*otium*, c'est-à-dire entre les affaires, le travail, l'occupation et le loisir choisi, souvent une activité féconde, comme peut l'être la poésie.

²⁸⁵ On peut également remarquer l'emploi du participe présent « bastant », que l'on retrouve dans le sonnet 3 des *Regrets* : « Ne me bastant le cœur, la force » (v. 12). Il s'agit d'un italianisme formé sur le verbe *bastare* qui signifie « suffire » ; le poète regrette alors de ne pas avoir assez de courage, de ne pas être assez fort.

sonnet des *Jeunesses*, le poète se lamente sur les vices d'une société encline aux pires bassesses.

Il nous semble pouvoir déceler en outre dans le vers 6 une allusion au sonnet 44 des *Regrets* :

Si pour avoir passé sans crime sa jeunesse,
Si pour n'avoir d'usure enrichi sa maison,
Si pour n'avoir commis homicide ou traïson,
Si pour n'avoir usé de mauvaise finesse,
(*Regrets*, s. 44, v. 1-4)

Le vers 6 du sonnet de La Gessée énumère les « traisons, l'usure, et la finesse », ces trois termes figurent dans les vers 2 à 4 du sonnet de Du Bellay ; l'ordre dans lequel ils apparaissent ne sont pas exactement identiques mais les mots employés sont les mêmes. Le terme « jeunesse », qui rime avec « finesse », est employé également par La Gessée au vers 2. De plus, dans les quatrains, le poète des *Regrets* énumère les différents vices qu'il n'a pas pratiqués, ce qui, en creux, indique que ce sont les autres qui s'adonnent aux vices et que lui, au contraire, est honnête et intègre. Les deux poètes se ressemblent : ils adoptent la même posture de détachement et éprouvent un sentiment similaire, le poète des *Regrets* ayant besoin de se « consoler ». Enfin, Grévin reprend aussi la formule « cependant que » dans le sonnet 7 des *Sonnets d'Angleterre et de Flandre* :

Crestien, en ce pendant qu'éloigné de la France,
En Hainault, en Brabant, en Flandre et en Artois,
Pensif et esperant et craintif, je portois
Les regretz envieulx d'une fascheuse apsence,
(v. 1-4)

Grévin est alors en exil et écrit au poète protestant Florent Chrestien. Il reprend au poète des *Regrets* ce procédé de l'opposition entre le poète et son allocutaire, tel qu'on le trouve par exemple dans le sonnet 19 adressé à Ronsard : « Ce pendant que tu dis ta Cassandre divine » (v. 1), « Je me pourmene seul sur la rive Latine » (v. 5). Le poète s'adresse à son ami et lui confie sa tristesse et la souffrance qu'il ressent dans cette situation d'exil en recourant en particulier au lexique du regret et du souci.

d. Le lexique du rire

Les poètes anti-mondains dénoncent les vanités du monde en usant de la satire et, comme le fait Du Bellay dans *Les Regrets*²⁸⁶, en recourant au lexique du rire. Ce rire peut prendre plusieurs formes et remplir diverses fonctions. En effet, le rire peut posséder une portée morale, comme chez Horace, ou bien se faire plus amer et exprimer une critique plus acerbe, comme chez Perse ou Juvénal. Nous verrons également que le rire évoqué dans les poèmes ne renvoie

²⁸⁶ Le lexique du rire dans *Les Regrets* a été étudié dans la première partie.

pas toujours au rire du poète mais au rire de la cible visée, c'est-à-dire au rire de celui qui est moqué. L'analyse de l'adage érasmien « *Risus sardonius* »²⁸⁷ nous semble une entrée en matière judicieuse, elle nous permet en effet d'embrasser à la fois les différentes définitions de l'expression, et les diverses conceptions du rire présentes dans les différents recueils étudiés.

L'un des traits remarquables est la reprise par les poètes satiriques de l'adage érasmien « *Risus sardonius* » que Du Bellay emploie dans le sonnet 77 des *Regrets* :

La plainte que je fais (Dilliers) est veritable :
Si je ry, c'est ainsi qu'on se rid à la table :
Car je ry, comme on dit, d'un riz Sardonien.
(s. 77, v. 12-14)

Rappelons qu'il s'agit d'un rire amer mêlé de larmes. On retrouve cette formule dans le premier livre des *Jeunesses*, en particulier dans le sonnet 77²⁸⁸ :

Quand parfois je m'esgaye en esmoy si felon,
Je n'esteintz pour cela mon aspre felonie :
Un soupir Castillan, un ris de Sardonie,
Me laisse dedans l'ame un poignant aiguillon.
(s. I-77, v. 1-4)

Le poème s'ouvre sur un sentiment de joie. Cependant les termes « felon » et « felonie », par leur sens de « traître » et « traîtrise », révèlent les véritables sentiments éprouvés par le poète : l'apparence joyeuse sert à masquer un profond sentiment de tristesse, ce que vient résumer l'adage érasmien, sous la forme « ris de Sardonie »²⁸⁹. L'image plutôt violente du « poignant aiguillon » illustre l'intensité de la douleur et de la peine du poète. À la fin du sonnet, on relève un mélange de rire et de larmes :

Helas, si fay par trop ! de querelle en querelle,
En me riant de l'homme, avec le bon Aurelle,
Mon cœur triste au-dedans pleure gouttes de sang !
(v. 12-14)

Ces derniers vers soulignent le décalage entre une apparence joviale et rieuse et le sentiment de tristesse véritablement éprouvé. Les larmes sont qualifiées de « gouttes de sang » : l'expression renvoie à un autre adage d'Érasme, « *sanguine flere* »²⁹⁰, La Gessée conserve de cette formule la dimension hyperbolique mais il l'utilise comme une image pour traduire la souffrance intense

²⁸⁷ Nous renvoyons au chapitre 2 de la première partie pour l'analyse de cet adage.

²⁸⁸ Dans *Les Regrets*, l'adage « *Risus sardonius* » figure aussi dans le sonnet 77.

²⁸⁹ Nous n'avons rien trouvé concernant l'expression « soupir Castillan ». La Gessée l'invente-t-il ou la reprend-il ? Nous l'ignorons.

²⁹⁰ Érasme, *Adages*, II, IV, 65 : « pleurer des larmes de sang ». Voici l'explication qu'Érasme en donne : « Hyperbole proverbiale qui signifie qu'on fait tout son possible pour convaincre un tiers ».

qu'il éprouve. En revanche l'adage « *risus sardonius* » est utilisé de la même manière que le poète des *Regrets* et correspond à la définition d'Eustathe : le poète n'éprouve aucune joie et ne rit pas véritablement. En outre la « querelle », dont l'étymon latin *querela* signifie « plainte », rappelle la « plainte [...] véritable » du poète des *Regrets*. Notons par ailleurs que le second quatrain de ce sonnet réécrit le second quatrain du sonnet 77 des *Regrets*²⁹¹ :

Or comme au camp des Grecz un vangeur Apollon
Tousjours ne deschargeoit sa trousse bien-fournie,
Mon ire moindre en force, et lasse, et desgarnie,
Ne peut, aussi combatre au plus fier Aquilon.
(*Jeunesses*, s. I-77, v. 5-8)

L'image d'Apollon lançant des flèches sur le camp grec pour répandre une épidémie de peste provient de l'*Illiade* et est clairement reprise au sonnet 77 des *Regrets*. La Gessée reprend cette formule à Du Bellay de manière assez fidèle alors qu'on la retrouve employée de manière différentes chez Perrin et Grévin.

Perrin emploie cette expression dans le sonnet 5 de la première centurie. Le poète définit la tonalité de cette première partie, satirique, en s'adressant à la muse :

Mais lasche un peu la bride au ris Sardonien,
En riant nous pourrons (muse) verité dire.

Laisson le plus secret, et touchon seulement,
Ce que lire peult bien la vierge honnestement,
Et ce que le soleil du beau Mydy descouvre.

Quelqu'un lira nos vers & quelqu'un en rira
Qui peult estre en riant sage, se chastira,
En ce point il naistra double fruit de nostre œuvre.
(s. 5, v. 7-14)

L'adage érasmien n'est pas employé dans le même sens que dans les *Regrets* : il ne s'agit pas d'un rire amer mais d'un rire franc et léger qui révèle une vérité, comme l'indique la fin du sonnet, en conformité avec la conception horatienne du rire que Du Bellay rappelle dans le sonnet 62 :

Ce ruzé Calabrois tout vice, quel qu'il soit,
Chatouille à son amy, sans espargner personne,
Et faisant rire ceulx, que mesme il espoinçonne,
Se jouë autour du cœur de cil qui le reçoit.
(*Regrets*, s. 62, v. 1-4)

²⁹¹ *Regrets*, s. 77, v. 5-8 : « Mais tu diras que mal je nomme ces regrets, / Vu que le plus souvent j'use de mots pour rire, / Et je dis que la mer ne bruit toujours son ire, / Et que toujours Phébus ne sagette les Grecs ».

D'autres réminiscences du sonnet bellayen figurent dans le poème de Perrin. Les vers 9 et 10 constituent en effet une réécriture des vers 2 à 4 du sonnet 77 des *Regrets* : « je ne veux rien écrire / Que la vierge honteuse ait vergogne de lire, / Je veux toucher sans plus aux vices moins secrets ». Perrin reprend ces éléments au sein d'une tournure injonctive et, surtout, affirmative, contrairement à Du Bellay qui utilise les tournures négatives²⁹². Du Bellay refuse de transcrire des propos « honteu[x] » mais le simple fait de mentionner ce refus affirme l'existence de cette réalité peu louable. La perspective est différente et même inversée chez Perrin qui ne cherche à évoquer que des éléments dignes d'être loués et les beautés du monde ; la substitution du nom « vergogne » par l'adjectif « honnestement » traduit bien ce changement de point de vue. Perrin considère le rire comme un moyen de dire la vérité et de dénoncer les vices de manière plus légère et plus efficace. La dimension du rire amer est absente, le rire est davantage conforme à la conception horatienne de « dire le vrai en riant », il mêle ainsi légèreté et sérieux. Le poète insiste aussi sur la dimension morale du rire qui peut, toujours selon la conception horatienne, « chastier » les mœurs.

Nous observons une reprise différente de l'adage « *Risus sardonius* » chez Grévin, dans le sonnet II-23 de *La Gélodacrye* :

BAYF, j'ay beau crier et me rompre la teste,
 Je voy bien que pour moy Jupin n'en fera rien,
 Il aime trop son ciel, il aime trop son bien,
 Il se plaist trop au son de son fouldre et tempeste :

Mais c'est bien au rebours, je le voy qui s'appreste
 A nous vouloir tromper d'un ris Sardonien,
 Il scait dissimuler comme un Italien,
 (v.1-7)

Une première remarque s'impose : le rire sardonique ne désigne pas le rire du poète, contrairement aux poèmes de Du Bellay et des poètes précédemment cités²⁹³, mais celui du pape, surnommé « Jupin », c'est-à-dire Jupiter ; la satire du pape apparaît à plusieurs reprises dans le recueil²⁹⁴. Autrement dit, le rire n'est pas celui du poète satirique mais celui de sa cible. D'autre part, le sens avec lequel Grévin utilise l'adage n'est pas le même que dans les autres poèmes étudiés précédemment puisqu'il désigne un rire trompeur et malveillant et non un rire

²⁹² Ces tournures négatives renvoient à la « poésie du refus » que François Rigolot analyse dans son article « Du Bellay et la poésie du refus », art. cit.

²⁹³ Perrin s'adresse à la muse mais, par l'intermédiaire de celle-ci, le rire reste celui du poète, ce que confirme l'emploi du pronom personnel « Nous » qui associe la muse et le poète.

²⁹⁴ La comparaison du pape avec Jupiter se trouve au sonnet 119 des *Regrets*, Grévin la reprend au poète angevin de manière encore plus polémique. Le diminutif « Jupin » apparaît également dans les sonnets I-10 et II-10.

amer mêlé de larmes. Érasme lui-même souligne la variété du sens et des origines de cette expression²⁹⁵.

Chez les trois poètes - Du Bellay, Grévin et La Gessée²⁹⁶ -, cet adage se trouve au sein de sonnets satiriques et traduit toujours un écart entre l'apparence et la réalité. Il qualifie le rire du poète chez Du Bellay et La Gessée et sert aussi à souligner le décalage entre une apparence joviale, un visage rieur et des sentiments éprouvés beaucoup plus sombres comme l'amertume, la tristesse voire la colère ; il s'agit d'un rire grinçant. Dans le poème de Grévin, le rire du pape correspond exactement au rire vengeur d'Ulysse que formule Érasme, à savoir le rire de « ce[lui] qui prémédit[e] la ruine de quelqu'un ». En effet, il s'agit bien ici du rire d'un pape qui se présente sous une apparence chaleureuse et rieuse mais dont le caractère est foncièrement malveillant et manipulateur. Le rire sardonique traduit sa fourberie, sa duperie et son caractère nuisible. Le poète de *La Gélodacrye* attaque en particulier le pape Pie IV, élu en 1559 et mort en 1565. Le début de son pontificat est marqué par des procès intentés à la famille de son prédécesseur, Paul IV. Il va jusqu'à faire exécuter certains membres comme le neveu de Paul IV, le cardinal Carlo Caraffa. Son nom est associé à la fin du concile de Trente et ce pape, qui voulait tout régenter seul, pratiquait également le népotisme. Si le rire chez Perrin relève davantage du rire horatien, il n'en va pas de même chez le poète de *La Gélodacrye* dont le rire est beaucoup plus proche de celui de Juvénal.

L'usage de cet adage dans un sens quelque peu différent permet à Grévin de dresser une satire du pape beaucoup plus acerbe et véhémement mais aussi de dresser une satire de ce rire sardonique puisqu'il se trouve blâmé et rejeté par le poète ; cette dimension est absente des *Regrets*, des *Jeunesses* et des centuries de Perrin.

On observe donc comment, à partir d'un adage érasmien employé par du Bellay, les poètes jouent avec la richesse d'emplois et de sens que revêt l'expression.

La satire se caractérise également par le mélange de rire et de larmes, c'est précisément la signification du titre du recueil de Jacques Grévin, *La Gélodacrye*. Le rire du poète n'a pas pour but de corriger les mœurs et ne propose ni espoir ni amélioration possible. Le sonnet 8 du deuxième livre, fondé sur une antithèse entre le rire et les pleurs, s'avère édifiant à cet égard :

Je me ris de ce monde, et n'y trouve que rire,
Je le plore, et si rien ne doit estre ploré,
[...]
Je deplore mes ris, je me ris de mes pleurs,

²⁹⁵ Érasme, *loc. cit.* : « Le traitement par les auteurs du sens et de l'origine de l'expression proverbiale est si varié que je crains fort que ce rire sardonique ne soit lu sans faire rire ».

²⁹⁶ Nous excluons de ce propos Perrin qui emploie l'adage selon la conception horatienne du rire.

Je ris mon passe-temps, je plore mes douleurs,
Tout me tire à plourer, tout à rire m'excite.

Dont vient cela, MOURET ? c'est pourtant que je veux
Entreprendre tout seul les ouvrages de deux,
Ore de Democrite, et ore d'Heraclite.
(*Gélodacrye*, s. II-8, v.1-2, 9-14)

L'apparente opposition entre le rire et les larmes n'en est pas vraiment une, il s'agit plutôt d'une fusion, d'un mélange entre les deux, ce qui rappelle à la fois le titre du recueil et la définition du rire sardonique. La mention des deux philosophes grecs à la fin du recueil, Démocrite, célèbre pour son rire, et Héraclite pour ses larmes, va dans le même sens et indique que le poète se place en disciple de ces deux philosophes en même temps. Le recueil, par son titre, se trouve placé dans la perspective d'une satire âcre et d'un rire acide. Si le rire peut servir à dénoncer les vices, le rire du poète de *La Gélodacrye* ne se présente pas comme l'envers d'une parole de louange et ne cherche pas à corriger les mœurs. En outre, à deux reprises, le verbe « rire » apparaît à la forme pronominale, « je me ris de », ce qui renvoie davantage à une notion de moquerie, voire de mépris. Cela montre bien qu'il ne s'agit pas d'un rire franc, comme on peut l'entendre au sens premier du terme. Il s'agit bien d'un rire juvénalien. En effet, Pascal Debailly explique que, pour Juvénal, « le monde prête moins au rire qu'à l'*indignation* ». Il ajoute que « la satire juvénalienne se présente comme un mécanisme de culpabilisation »²⁹⁷ et définit le rire de Juvénal de la manière suivante :

Le rire n'est plus dès lors comme chez Horace la manifestation la plus naturelle et la plus gracieuse de l'intelligence et de la sagesse, il intervient seulement comme une réaction physique de mépris et de dégoût, face à une situation ou un comportement dont le caractère inadmissible et scandaleux revêt une apparence de monstruosité absurde et irréelle²⁹⁸.

Cette définition du rire de Juvénal peut s'appliquer au poète de *La Gélodacrye*. Les exemples suivants que nous analysons abondent dans le même sens.

D'autre part, la critique violente se fait à l'égard du peuple italien ; Rome est bien sûr associée à la papauté et la satire anti-papiste est extrêmement virulente ; on trouve également une satire anti-italienne dans le sonnet 13 du premier livre de *La Gélodacrye*. Le poète s'adresse à Beaumais qui se rend en Italie, la dimension satirique provient de l'anti-italianisme²⁹⁹ qui parcourt le poème. Dans le second quatrain, le poète fait mention de son rire :

Cependant, mon BEAUMAIS, que ce dueil je souspire,

²⁹⁷ Les deux citations proviennent de la page 701 de l'article de Pascal Debailly, « Le rire satirique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 56, 1994, p. 695-717.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 701-702.

²⁹⁹ Sur l'anti-italianisme dans la littérature de la fin du XVI^e siècle, voir Jean Balsamo, *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève - Paris, Slatkine, 1992.

Tu vas à l'abandon, ensuyvant ton destin :
Mais sur tout garde toy de ce mont Avantin,
Car d'autant qu'on y est, d'autant on y empire.

Quand seras de retour, tu auras beau me dire
(Si tu as curieux humé cest air latin)
Qu'un homme bien appris ne devient plus mutin
Avecque les soldars, je n'en feray que rire.
(*Gélodacrye*, s. I-13, v. 1-8)

L'attaque en « Cependant [...] que » est empruntée à Du Bellay³⁰⁰. Le rire, dans l'expression « n'en [faire] que rire », renvoie à l'idée de la moquerie, le poète raille en particulier les propos tenus par son interlocuteur. Le désaccord du poète avec son allocutaire se trouve déjà dans la formule « tu auras beau me dire », qui traduit la vanité des paroles de Beaumais, et la rime « dire » / « rire » ne fait que le renforcer. On retrouve cette rime³⁰¹ dans le sonnet 97 des *Regrets*, sur les jeunes possédées et le moine qui leur tâte la poitrine :

 Tout le poil me herisse, et ne sçay plus que dire.

 Mais quand je vois un moine avecques son Latin
 Leur tâter haut et bas le ventre et le tétin,
 Cette frayeur se passe, et suis contraint de rire.
(*Regrets*, s. 97, v. 11-14)

L'anti-italianisme du poète se manifeste explicitement dans la strophe suivante, de manière très imagée, telle une mise en scène : « Et d'aussi loing, Beaumais, que tu viendras vers moy / Pour joyeux m'embrasser, je m'enfuiray de toy : / Car on dit qu'en Itale un François se desguise » (v. 9-11). Le poète fuit désormais Beaumais qui semble métamorphosé en Italien après son séjour à Rome et qu'il faudrait ne plus fréquenter sous peine, d'après le poète, de devenir soi-même Italien, c'est-à-dire fourbe et malveillant. Le rire du poète présente bien une dimension satirique, il dénigre les propos de son interlocuteur tout en introduisant une critique extrêmement violente à l'égard des Italiens.

Nous développerons plus loin l'étude du sonnet II-19, une satire sur les femmes, dans lequel Grévin se plaît à rappeler à une jeune femme prénommée Françoise, visiblement très belle et très courtisée, qu'elle subira les effets du temps et qu'elle finira vieille laide et moquée. Le dernier tercet exhorte la femme à profiter de sa beauté pendant qu'il en est encore temps :

 Uses en cependant, FRANCOISE, que le temps
 T'en donne le loisir : car tous ces poursuyvans
 En la fin comme moy ne s'en feront que rire.

³⁰⁰ Voir en particulier les sonnets 7,16, 19, 57, 122, 157 et 189 des *Regrets*.

³⁰¹ Les verbes « dire » et « rire » sont également placés en fin de vers, à la rime, dans les sonnets 58 et 119 (v. 4 et 8) des *Regrets*.

Le rire rime avec le « martire » (v. 11) que la femme fait subir à ses prétendants et amants. Il s'agit du rire des hommes qui se moquent de la femme désormais laide, autrement dit d'un rire vengeur, ce qui n'est pas sans rappeler le rire vengeur d'Ulysse décrit par Érasme. Dans tous les cas, le rire reste un rire contre autrui et un rire acerbe.

D'autre part, dans *Les Regrets*, plusieurs sonnets mettent en avant le lien entre la vision et la réflexion. Le verbe *voir* est en effet davantage utilisé au sens de « saisir par l'esprit », il renvoie plutôt à la réflexion qu'au sens visuel proprement dit, même si une scène observée constitue généralement le point de départ de cette réflexion. On peut penser en premier lieu aux poèmes dans lesquels on trouve l'expression « Quand je vois », souvent en corrélation avec l'expression « il me souvient », « je dis alors », comme les sonnets 112 et 118 des *Regrets*. L'association de la vue, du rire et de la satire est présente dans les recueils des poètes satiriques que nous étudions. Grévin s'attaque au sot dans le sonnet 20 du second livre qui s'ouvre sur une formule empruntée au poète angevin³⁰² :

Je me fasche de voir un sot, un ignorant
[...]
Je me play toutesfois, contemplant son martire,
Et suis content d'avoir matiere pour me rire,
Quand je le vois changé et d'habits et de nom.
(v. 1, 9-11)

Le spectacle que nous propose le poète n'est pas sans rappeler le sonnet 183 des *Regrets*, dans lequel Du Bellay évoque les courtisans qui semblent sans cesse se travestir et changer d'apparence, la réaction des poètes est également identique. Le lien entre la scène vue, le rire et la satire est manifeste dans ce sonnet.

D'autre part, le rire du poète qui se moque des courtisans affleure en particulier dans deux poèmes de La Gessée et Perrin. Le courtisan constitue une cible privilégiée des poètes satiriques, nous y reviendrons plus loin, le rire participe de la satire du courtisan, comme dans ce sonnet des *Jeunesses* :

Je me ry quelquefois voyant si descriez
Ces bons escornifleurs de repas, et d'Offices :
[...]
Je deprise encore ceus qui se sont dediez
D'eus memes à servir, ainsi qu'humbles novices,
Et marchent en avant, comme les Escrevices :
(*Jeunesses*, s. I-11, v. 1-2, 5-7)

³⁰² Les sonnets 67, 121 et 123 des *Regrets* reprennent ce même verbe, « se fâcher », au sein d'anaphores ou de polyptotes.

La forme pronominale du verbe « se rire » possède bien le sens de « se moquer »³⁰³. Le poète recourt également à la comparaison animale³⁰⁴ pour accroître la dimension satirique ; le poète accumule d'ailleurs les images animales dans la dernière partie du sonnet :

Toutesfois j'ay pitié d'un tas de pouvres sots,

Qui pour couver tousjours, ne peuvent jamais pondre :
Qui s'oublent eus-memes, et qui se laissent tondre
Comme simples brebis, la laine sur le dos !
(v. 11-14).

Ces images contribuent à ridiculiser les personnages. C'est par une question rhétorique semblable à celle que l'on note dans le sonnet 183 des *Regrets*³⁰⁵ que s'ouvre le sonnet 64 de la première centurie de Perrin :

Qui ne rira d'un cœur ambitieux ?
D'un Courtisan qui jamais ne sommeille ?
Lequel s'il a du Courtisé l'aureille
Pense déjà estre au nombre des Dieux ?
(s. 64, v. 1-4)

³⁰³ Dans le *Registre-journal du règne de Henri III. Tome III (1579-1581)* de Pierre de L'Estoile, se trouve une section intitulée « Ramas de diverses poesies et escrits satyriques publiés contre le Roy et ses mignons, en ces trois dernières années 1577, 1578 et 1579 ». Nous reproduisons la pièce V (nous utilisons l'édition établie par Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1997), qui est un sonnet satirique composé sur le modèle des sonnets bellayens et dans lequel le verbe « rire » est employé à plusieurs reprises :

Je me ri, quand je vois de ces jeunes Guerriers,
Marchans au petit pas, la façon effrontée,
Qui, d'un brave discours et d'une voix Fardée,
Desfont un Escadron de mille Pistoliers.

Je me ri, quand je vois ces rudes Chevaliers
Et tous les Adonis de la belle chambrée
Se promettre l'honneur de conduire l'armée,
Ou bien un Regiment ou des Cheveau legers.

Mais je rirai bien plus, quand, venant aux Effets,
Je les verrai souvent ou battus ou desfaits,
Revenant au logis plus doux que des Pucelles.

Alors je leur dirai : « Mes Mignons de la Cour,
Retournez à Paris, qu'on vous face l'amour,
Frizants vos beaux Cheveux comme des Damoiselles ! ».

Le poète ici utilise le sonnet pour faire la satire des mignons du roi, on remarque l'anaphore de « Je me ris », le poète intègre également des éléments provenant des sonnets sur les courtisanes romaines, comme les cheveux frisés que l'on trouve au début du sonnet 92.

³⁰⁴ On a vu que dans le sonnet 183 de Du Bellay les comparaisons animales sont empruntées aux *Adages* d'Érasme. La Gessée, qui s'inspire fortement de ce sonnet bellayen, reprend à Érasme l'adage « *canrum ingredi doces* » (« apprendre à un crabe à marcher ») pour comparer la marche des courtisans à celle des écrevisses.

³⁰⁵ *Regrets*, s. 183, v. 5-8 : « Et qui pourroit, bons dieux ! se contenir de rire / Voyant un corbeau peint de diverses couleurs / Un pourceau couronné de roses et de fleurs, / Ou le pourtrait d'un asne accordant une lyre ? ».

Dans le sonnet de Perrin aussi, l'interrogation à valeur oratoire traduit un rire partagé par tous et donc une critique légitime du comportement du courtisan « ambitieux » et imbu de lui-même. Ces deux poètes partagent la même conception bellayenne de la satire comme l'envers de l'éloge : la poésie satirique permet de « bien dire en médissant »³⁰⁶.

Enfin, le rire n'est pas celui du poète mais le rire de celui dont on se moque, à l'image de Du Bellay qui se moque des courtisans, les « Singes de court » (s. 150, v. 2), car ils ne savent pas pourquoi ils rient (v. 14). On en a également étudié un exemple précédemment avec le sonnet de Grévin dans lequel le rire sardonique n'évoque pas le rire du poète mais celui de sa cible. C'est également le rire de l'autre qui est pointé du doigt dans le sonnet 36 de Jacques Béro, le rire est présenté comme un synonyme de « moquerie ». Le sonnet est composé de deux parties distinctes : les quatrains relatent le mythe de Penthée qui « se moqua » (v. 2 et 3) de Bacchus et de ceux qui le servent avant d'être puni à cause de ce comportement railleur. Dans les tercets, le poète s'adresse à un certain Martin qu'il compare à Penthée et qu'il met en garde :

Martin, ne pense pas que cette vieille fable
Soit dicte sans raison, sans substance notable,
Elle montre que Dieu punist amerement

Ceux qui l'ont en mepris, qui se rient et moquent
Des hommes assemblez qui le servent, l'invoquent,
Ainsi que je te voy rire ordinairement.

Le rire de Martin et de ses pairs est moqueur et même blasphématoire, ce comportement entraîne un châtement divin. Le poète condamne donc le rire de son interlocuteur - sans rire de lui pour autant - et le met en garde contre un éventuel châtement à venir s'il continue à agir de la sorte. Le poète se présente finalement comme un moralisateur qui, par le biais de la fiction, transmet une leçon à son interlocuteur et espère changer son comportement ; le rire possède donc une connotation négative puisqu'il apparaît comme un rire moqueur - et dans une certaine mesure, diabolique - qui peut entraîner la perte de celui qui s'y livre.

Le rire est traditionnellement associé à la dimension comique. Or, si la satire peut parfois présenter des aspects comiques, les exemples précédents ne donnent guère matière à rire et révèlent plutôt un rire grinçant et acide.

³⁰⁶ *Regrets*, s. 143, v. 13.

e. Le lexique élégiaque, le vocabulaire de la mélancolie

Il peut sembler surprenant de mentionner le lexique élégiaque dans une partie traitant de la satire. Toutefois, les deux tonalités ne sont pas aussi antithétiques qu'on pourrait le penser au premier abord. En effet, la tonalité élégiaque est associée au regret, généralement à la nostalgie d'une période révolue, et à la mélancolie. Le poète qui recourt à un vocabulaire élégiaque déplore la perte d'un être cher ou d'une période et se lamente sur son sort ou sur les événements présents. La réalité du présent ne correspond ainsi ni à l'idéal ni aux attentes du poète. C'est pourquoi celui-ci peut alors, en réaction, adopter une attitude de résignation, de lamentation ou exprimer une indignation, un refus voire une révolte qui passe par la satire, parfois virulente. Comme l'affirme Yvonne Bellenger : « Pile et face : la plainte et le rire, le regret et le sarcasme, la lamentation et l'indignation, l'élégie et la satire, ne sont que les deux manifestations d'une même réaction, d'un même malaise dans ce monde, d'un même sentiment [...] de l'*estrangement* décidément insupportable »³⁰⁷. La première partie des *Regrets* est davantage marquée par cette tonalité, c'est également le cas dans la seconde centurie de Perrin qui débute par des sonnets évoquant les pleurs et les regrets du poète et, de manière générale, avec un lexique de la mélancolie :

Pleurez mes tristes yeux : tristes yeux messagers
Des internes regrets, & postes du martyre.
(s. 1, v. 1-2)

Accompagnez à ce coup mes regrets,
Regrets heraux de la misere humaine.
(s. 2, v. 10-11)

Nos regrets qui feront mesme gemir la terre,
Ramolliront aussi le dur flanc de la pierre,
(s. 3, v. 9-10)

Le lexique des pleurs, le terme « regret », mais aussi les mots « malheur »³⁰⁸, « douleurs »³⁰⁹, sont des termes que l'on trouve sous la plume de Du Bellay.

D'autre part, le titre du recueil de Grévin, *La Gélodacrye*, est significatif de ce mélange de rire et de larmes et caractéristique de la satire. Dans le recueil, le lexique mélancolique est mêlé au lexique du rire au sein de l'œuvre et au sein même des sonnets. On n'observe pas réellement de passage de la lamentation à la satire comme dans l'ensemble des *Regrets*, tout s'y trouve mêlé, à l'instar du sonnet 77 des *Regrets* où la « plainte » se mêle au rire et où affleure un « ris Sardonien ». Néanmoins, dans les *Vingt-quatre sonnets romains* dont l'inspiration est en grande

³⁰⁷ Yvonne Bellenger, *Du Bellay : ses "Regrets" qu'il fit dans Rome...*, op. cit., p. 109.

³⁰⁸ Seconde centurie, s. 2, v. 2 ; s. 4, v. 12 ; s. 15, v. 7 ; ou encore s. 16, v. 9 et 12.

³⁰⁹ Seconde centurie, s. 2, v. 14, s. 21, v. 1.

partie due aux *Antiquitez de Rome*, on retrouve par endroits des termes qui évoquent le lexique élégiaque des *Regrets*, comme dans les tercets du sonnet 3 :

Je passay l'Apennin, je vis Rome deserte,
Ains je vis seulement une ruine aperte
Qui me saisit d'ennuy, de douleur et de dueil ;

Car Rome n'est plus Rome, et de ceste grand'Rome
Ne reste que le nom, en la bouche de l'homme,
L'image dans l'esprit, et le regret en l'œil.

Outre les références évidentes aux *Antiquitez de Rome*, le poète reprend également aux *Regrets* le lexique élégiaque, à travers les termes « ennuy », « douleur », « dueil », « regret ». De plus, la mention de l'Apennin est reprise au vers 2 du sonnet 40 des *Regrets*. On retrouve ce lexique dans le sonnet 7 du même recueil de Grévin, un sonnet qui évoque la situation conflictuelle et désastreuse en France ; voici les 4 derniers vers de ce sonnet :

Car, puisque j'estoy nay en saison malheureuse,

J'aimay mieulx aller voir les ruines d'aultruy,
Et m'en esmerveiller, que toujours plein d'ennuy
Voir de mes propres yeux la France ruineuse.

Le poète évoque la peine qu'il éprouve face à la situation dans laquelle se trouve la France. Comme l'affirme Michèle Clément : « la ruine de Rome est un divertissement par rapport à la ruine française »³¹⁰, Grévin emprunte alors à Du Bellay le lexique de la mélancolie pour signifier tout à fait autre chose, il ne l'utilise pas donc de la même manière que son modèle. En outre, entre la parution des recueils romains de Du Bellay en 1558 et l'écriture des *Sonnets d'Angleterre et de Flandre* vers 1567, c'est-à-dire à la fin des années 1560, le contexte politique a changé. La première guerre de Religion (1562-1563) débute officiellement avec le massacre de Wassy³¹¹ le 1^{er} mars 1562, même si des tensions étaient évidemment présentes avant cet événement³¹². Les protestants prennent les armes et Condé, à la tête de l'armée protestante, s'empare d'Orléans le 2 avril 1562. Nombreuses sont les villes gagnées par les protestants, notamment dans le Dauphiné (Grenoble, Montélimar, Gap), le Languedoc (Nîmes, Montpellier) ou encore dans la Loire autour d'Orléans (Tours, Blois, Angers, Sancerre), pour ne citer que

³¹⁰ Michèle Clément, dans la note 214 de son édition de *La Gélodacrye*, laquelle contient également les *Vingt-quatre sonnets romains*, p. 122.

³¹¹ Le duc François de Guise autorise le massacre des protestants.

³¹² Janine Garrisson rappelle que « Condé et les gentilshommes protestants soutenus par nombre de pasteurs bellicistes préparent [...] cette guerre depuis l'échec d'Amboise. Au long de l'année 1561, des troupes s'accumulent dans les provinces et à Orléans », *Nouvelle histoire de la France moderne. 2. Guerre civile et compromis (1559-1598)*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 153.

ces exemples. Le temps de paix entre les deux premières guerres de Religion, entre 1563 et 1567 est relatif, les batailles se poursuivent³¹³, des violences continuent d'éclater dans le pays, accompagnées de destructions d'églises, comme à Pamiers en 1566. La deuxième guerre de Religion débute en septembre 1567, lorsque le Prince de Condé, qui voit d'un mauvais œil l'influence que le cardinal de Lorraine exerce sur le jeune roi Charles IX, tente d'enlever la famille royale ; cet épisode est appelé la « surprise de Meaux ». Après cet échec protestant, Condé assiège Paris, ce qui va déclencher la bataille de Saint-Denis en novembre 1567. Ainsi, à la fin des années 1560 en France, le contexte de guerre est déjà bien installé, les batailles violentes et destructrices se poursuivent, le pays s'enfonce dans un état de dévastation, aussi bien sur le plan humain que matériel. C'est dans ce contexte que Grévin, alors à Rome, compose ce sonnet.

La Gessée aussi reprend à Du Bellay le lexique élégiaque et le vocabulaire du regret dans *Les Jeunesses*. Le poète affirme en effet être en proie au regret et au souci, par exemple, dans le sonnet I-56 : « Je veus sans deplacer peindre encor mon souci / Dans ces tableaux parlans, où mes ennuis j'expose » (v. 5-6). Le nom « regret » est également employé à plusieurs reprises, nous citons quelques exemples : « Je me plonge en regret, en plainte et desconfort », « Flater mon grief regret, et ma peine feconde », « Tormentz qui vont causant mes regretz vehementz »³¹⁴. Comme Du Bellay le fait dans *Les Regrets*, le poète des *Jeunesses* accumule parfois les termes relatifs au champ lexical du regret. Voici quelques vers du sonnet 71 du premier livre : « Je veus à mes soucis un autre chant eslire » (v. 4), « Mes plaints ici couchez, ou plustot mes malheurs : / Qu'on pardonne à l'ennuy de mes tristes douleurs » (v. 6-7), « Ces regretz que j'entame, et ces vers que j'escris » (v.9). Citons également un extrait du sonnet IV-55, dans lequel le poète évoque la nostalgie de sa terre natale et de ses proches :

Ay-je tort de gemir, me voyant absanté
 De parantz, et d'amys, sans avoir cognoissance
 En ce lieu malheureus, de la moindre plaisance ?
 En ce lieu familier au dueil exprimanté ?
 [...]
 Ore un morne regret, ore une griefve absence,
 Me travaille, et me nuit, sans cesse tormanté.

Las ! bien qu'un soing fatal m'attriste, et m'importune,
 Console toy, mon Cœur, en despit de Fortune :
 (v. 1-4, 7-10)

³¹³ Janine Garrison affirme que l'édit d'Amboise, qui met fin à la première guerre, « n'est donc pas appliqué sur le terrain », *ibid.*, p. 160.

³¹⁴ Ces vers proviennent respectivement du vers 8 du sonnet I-110, du vers 6 du sonnet III-42, du vers 7 du sonnet IV-9.

La description du poète rappelle très clairement celle du poète des *Regrets*, en proie au regret et à la mélancolie. De plus, la personnification du « soing » ou du souci se trouve également dans *Les Regrets*. Le poète évoque en outre les « ennuis » (v. 9) qu'il ressent et sa « mélancolie » (v. 11) dans le sonnet 39 du premier livre, il se qualifie aussi de « chetif » dans le dernier vers du sonnet I-74. Il mentionne aussi le « soucy qui [l]'espoind » au vers 2 du sonnet 43. Dans le sonnet 67 du second livre, il fait part de son « angoisse » ainsi que du « regret » qui l'« aiguillonne »³¹⁵ (v. 3), de son ame « triste » et de son « cœur soucieus » au vers 5. Enfin, l'*ethos* du poète mélancolique émane du sonnet I-58 des *Jeunesses*, dans lequel le poète imagine un autre homme éprouvant les mêmes sentiments que lui :

Si quelque autre plongé dans un gouffre d'ennuis
 Sentoit, ainsi que moy, dix mille facheries :
 Si sans fraude, il souffroit cent et cent piperies,
 S'il hayoit le repos et les jours, et les nuis.

S'il estoit sans support, ainsi comme je suis,
 [...]
 Si travaillant en vain, il travailloit sa vie,
 Si douteus il craignoit et l'affront, et l'envie :
 Bref s'il aymoît non plus un siècle si pervers :

Triste, pensif, songeard, et se troublant soy-même,
 A ton advis (Morel) ayant un si beau thème,
 Pourroit-il comme moy faire encore des vers ?
 (*Jeunesses*, s. I-58, v. 1-5, 9-14)

Dans ce sonnet structuré sur une anaphore en « Si », le poète compare l'autre à lui-même, « souffr[ant] » et en proie aux « ennuis », le lexique de la mélancolie est d'ailleurs présent tout au long du sonnet et particulièrement au vers 12. La Gessée semble puiser dans différents sonnets des *Regrets* lorsqu'il compose ce sonnet. En effet, l'expression « et les jours, et les nuis » au vers 4 peut rappeler l'affirmation du poète des *Regrets* dans le sonnet 12 : « je chante jours et nuicts ». En outre, on notera que les mots à la rime se terminant en [qi] sont les mêmes. En effet, dans le sonnet 12 des *Regrets* les rimes dans les quatrains sont : « je suis » / « je puis » / « ennuis » / « nuicts » (v. 1, 4, 5 et 8). Dans le sonnet de La Gessée, ce sont les mêmes expressions utilisées mais dans un ordre différent : « ennuis », « nuis », « je suis », « et puis »³¹⁶. Le vers 9 semble repris au sonnet 2 des *Regrets*, bien que le contexte soit différent : « En vain travaillera » (v. 14). Enfin, le dernier vers est calqué sur celui du sonnet 15 des *Regrets*, un

³¹⁵ Comme le poète des *Regrets* qui évoque le « malheur qui [l]e poingt » au vers 9 du sonnet 42.

³¹⁶ Il faut comprendre « [je] puis ».

sonnet dans lequel le poète raconte à Panjas ses « passetemps » et nombreux tracas à Rome : « Avecques tout cela, dy (Panjas) je te prie, / Ne t'esbahis-tu point comment je fais des vers ? » (v. 13-14).

Dans les *Regrets sur les misères advenues à la France par les guerres civiles*, le poète et évêque Jérôme Hennequin s'inspire beaucoup des *Antiquitez de Rome* pour dresser le portrait de la France ruinée à cause des guerres civiles. On trouve en particulier dans le sonnet 31 l'expression de sa souffrance et de son désespoir ; voici le premier quatrain :

Morne, triste, & pensif, & banny d'esperance,
Alors que nostre France esprise de fureur,
S'armoït contre les siens d'une cruelle horreur
Ces regrets souspirois tesmoins de ma souffrance.

Le poète utilise le lexique de la mélancolie et l'image du poète seul et désespéré rappelle celle du poète des *Regrets*. Béréau emprunte également à Du Bellay le lexique du regret et de la mélancolie, il évoque par exemple ses « ennuyz » dans les sonnets 3 : « Oû à divers esbas mes ennuyz je décoy » (v. 11) et la mélancolie qu'il éprouve dans le sonnet 28 :

Laurans, je sans mon serveau fantastique
Apesanti de pensers et d'ennuyz,
Je vy tout triste et les jours et les nuictz,
Par ne sçay quelle humeur melancolique.

De mille esbas j'essaie la pratique,
Pour ces chagrins dont assommé je suis
Chasser au loing, mais hélas ! je ne puis,
Tant cette humeur ferme m'estraint et pique.

Or toy qui sçais tout ce que Gallien
Et Hyppocras sceurent oncq', le moien
Enseigne-moy, par ta science belle,

Avecq' lequel pourray me decharger,
Me delivrer, me guarir et purger
De ce fardeau qui me rompt la cervelle.

Le poète décrit son état mélancolique en l'associant au domaine médical, en reprenant la théorie des humeurs – la mélancolie est associée à un excès de bile noire – et en mentionnant les noms des célèbres médecins Hippocrate et Galien. La formule finale « ce fardeau qui me rompt la cervelle » peut faire penser à la formule du sonnet 2 des *Regrets*, « M'accoursir le cerveau » (v. 6), qui évoque le labeur poétique.

Dans le sonnet 18, le poète fait part de son sort malheureux, causé par la mauvaise fortune :

Je me plains à bon droict de cruelle Fortune,
De ses aveugles yeux, de son iniquité,
Car dès le premier poinct de ma nativité,
Elle ne m'a montré jamés faveur aucune.

Au contraire tousjours m'a esté importune,
Par ne sçay quel arrest de ma fatalité,
Et tousjours me combat de tant d'adversité
Qu'un n'est plus malheureux sous le ciel de la lune.
(*Premier livre des sonetz*, s. 18, v. 1-8)

Ce thème de la fortune n'est pas inventé par Du Bellay mais il apparaît dans plusieurs sonnets des *Regrets*³¹⁷ qui semblent inspirer Béroau lorsqu'il compose ce poème. Les tercets de ce sonnet décrivent les attributs traditionnels de la fortune³¹⁸. Le poète se lamente sur le sort malheureux qu'il connaît, l'hyperbole au vers 8 s'avère tout à fait révélatrice. Béroau reprend à Du Bellay l'image de la Fortune ainsi que certaines expressions et rimes du sonnet 6 des *Regrets*. Néanmoins le propos est différent : « Las, où est maintenant ce mespris de Fortune ? / Où est ce cœur vainqueur de toute adversité » (v. 1-2), s'interroge le poète des *Regrets*. Il évoque ici son passé et plus particulièrement la période où il méprisait le sort heureux ou malheureux que la Fortune apportait car il savait surmonter chaque obstacle, comme il l'explique au vers suivant. Le sonnet de Béroau mentionne aussi l'adversité au sein de la formule hyperbolique « tant d'adversité » au vers 7 du sonnet, ainsi que l'image du combat avec la fortune. Le poète ici, à la différence du poète des *Regrets*, s'exprime dans ces vers 7 et 8 au présent et s'attriste sur la mauvaise fortune, c'est-à-dire sur le malheur, qu'il subit. En outre, ce poète se souvient de la danse des Muses qui avait lieu sous la lune au vers 8 du sonnet bellayen ; ce même vers 8 chez Béroau fait mention de la lune mais dans un contexte tout à fait différent puisque le poète se considère comme le « plus malheureux » du monde. Le terme « lune » se trouve employé d'une manière différente mais le sentiment de nostalgie et de mélancolie que le poète éprouve rappelle le sonnet bellayen. Enfin, la formule au vers 6 « par arrest de ma fatalité » est empruntée au sonnet 55 des *Regrets* : « Mais si lon ne peult faire aux Parques resistance, / Qui jugent par arrest de la fatalité » (v. 7-8). Elle est employée à propos des Parques qui, dans la mythologie, décident de la mort des êtres en coupant le fil de leur vie. Chez Béroau, le sort du poète, et donc de l'homme, repose entre les mains de la fortune, ce qui est à relier à l'inconstance et à l'incertitude ; malgré ces nuances, dans les deux poèmes, cette

³¹⁷ Voir notamment les sonnets 3, 6, 27, 41, 43 ou encore 51 des *Regrets*.

³¹⁸ s. 18 : « On dit d'elle par tout qu'elle est communement / Et muable et legere, et qu'ordinairement / Elle fait monter l'un et l'autre precipite » (v. 9-11), le poète évoque également « sa roue » dans le dernier vers.

expression est liée au thème de la vanité. Comme Du Bellay dans *Les Regrets*, Béroau mêle l'élégie et la satire dans son recueil de sonnets.

La situation d'exil, d'autre part, rend le poète mélancolique. C'est le cas pour Du Bellay, bien sûr, mais aussi pour Grévin qui compose les *Sonnets d'Angleterre et de Flandre* alors qu'il est « éloigné de la France », comme il l'affirme dans le premier vers du sonnet 7. La *persona* du poète en exil et nostalgique de sa patrie fournit un modèle à Grévin. L'influence bellayenne apparaît nettement dès le premier sonnet de ce recueil :

Je vivoys sans ennuy et plain de liberté
Entre ceulx que la France aime, chérit et prise,
Quand leur langue faconde et docte et bien aprise
Parloit de la vertu et de l'honesteté.

Maintenant que je suis à Londres arrêté,
Pour tromper les ennuy dont mon ame est surprise,
Ores dans ung basteau je rame la Tamise
Et voy de mains pallais l'excellante beauté ;

Je voy ores un toreau, ore ung ours qui se dresse
Contre l'assault mordant des dogues plains d'adresse,
Je les voy combatant leurs forces employer.

Mais l'onde qui est sourde et la pierre muette,
Les bestes sans raison ne me font qu'ennuyer
Depuis qu'il me souvient de ceulx que je regrette.

Le poète se trouve en exil à Londres, loin de sa France natale. On y retrouve le même sentiment de nostalgie, l'emploi du lexique du regret avec les termes « ennuy », (au singulier et au pluriel), « ennuyer », « regrette », l'opposition entre le passé et le présent, et plus particulièrement entre un passé heureux et un présent malheureux, qui se traduit formellement par l'opposition entre les deux quatrains. On relève le thème de l'exil dans le sonnet 10, le poète s'adresse à un allocutaire qui n'est pas nommé ici :

Tu n'as veu seulement que le port et le trait
De Grévin esloigné des rivages de France ;
Car me voyant icy faire ma demourance,
Ce n'est que veoir ung cors dont l'esprit est distrait.
[...]
Je n'ay pour le jour d'huy qu'une longue pensée,
Qui par milles discours est à demy lassée
Et augmente tousjours le mal que mon cœur sent.
(v. 1-4, 9-11)

Le poète parle de lui à la 3^{ème} personne, il évoque sa situation d'exil et souligne l'opposition entre son corps et son esprit, c'est-à-dire ici entre le fait qu'il se trouve en Angleterre mais qu'il

pense toujours à la France. Cela rappelle la situation du poète des *Regrets* qui se trouve en Italie et qui regrette la France. L'expression « ces vers froidz et pesans » traduit le sentiment mélancolique du poète. Dans le sonnet 13, le poète s'adresse à la France qui est personnifiée et qui est représentée comme une figure maternelle, celle de la mère-patrie :

France, ma douce mère, hélas ! je t'ay laissé,
 Non sans ung regret et une longue plainte,
 Non sans avoyr au cœur une douleur enprainte,
 Et un long pensement mille foys repensé.
 [...]
 Je n'ay point pour cella ma maison delaissée,
 Pour aller demourer en ung estrange lieu :

Mais voiant le repos, o France, te desplaire,
 Voiant jointe au cousteau la parolle de Dieu,
 Pour cella j'ay choisy ung exil vollontaire.
 (v. 1-4, 10-14)

Le premier vers semble réécrire l'ouverture du sonnet 9 des *Regrets* : « France, mere des arts, des armes, et des loix » (v. 1). Les termes « regret » et « plainte » rappellent la « triste querelle » (v. 7) du poète angevin. De plus, l'adjectif « estrange » est également employé par Du Bellay³¹⁹. Enfin, comme Du Bellay³²⁰, Grévin a fait le choix de quitter son pays, quand bien même les raisons en seraient différentes.

On retrouve également chez La Gessée le thème de l'exil et la dimension mélancolique, en particulier dans deux sonnets inspirés en partie par le célèbre sonnet 31 des *Regrets* :

<p>Quand pourray-je revoir aprez dix mille ennuis Mon cher Mauvesinois ? mon petit heritage ? Mes Amys contr'-aymez ? ceus de mon parantage ? Ceus (di-je) en qui je pense et les jours, et les nuis ?</p> <p>J'y pense voyrement, tout faché que je suis ! Et (comme à l'Ithaquois, loing de son vieil mesnage) Plus me plait mon pays, et me rid davantage, Que nul autre sejour où m'aymer je ne puis.</p> <p>Ainsi, bien qu'esloignez de leurs creuz ilz sejourment, Les Tygres, et les Ours, à leur giste retournent : Quoy ! si mesme soucy nous espoind de nouveau ?</p> <p>Puisse-je donc vieillir au giron de ma terre ! Afin qu'aprez la mort ce petit coing m'enserre Qui jeune m'a servy de nid, et de berceau. (<i>Jeunesses</i>, s. I-80)</p>	<p>Poussé de mesme vent, non de mesme tormente, L'aiguillon de mes soingz (du Bellay) tu sentoies, Quand sur les bordz du Tybre à Romme tu chantoies : Et que les vers flatoiyent ta douleur vehemente.</p> <p>Ainsi loing de ma terre ores je me lamente, Regrettant mes parantz, comme tu regrettoies Ton sejour Angevin : et tandis rejettoies Sur tant d'heureus escritz, ton dueil qui desaugmente.</p> <p>Encore, plus qu'à moy, te proffitoiyent ces chants : Avec l'air de la Ville, ayant la clef des chams, Tu soulageois aumoins ta destresse fatale.</p> <p>Au lieu que sur la Seine, en ce logis reclus, Reclus j'appète helas ! ce qui m'altère plus Prez du bien qui me fuit, comme un chetif Tantale. (<i>Jeunesses</i>, s. IV-37)</p>
--	---

³¹⁹ « estrange rivage » (s. 16, v. 10), « estrange province » (s. 24, v. 10).

³²⁰ Même si le poète des *Regrets* s'en repent, il admet qu'il a choisi de partir à Rome et donc de quitter la France : « M'a fait (sot que je suis) abandonner la France » (s. 28, v. 14).

À l’instar de Du Bellay, La Gessée se trouve loin de sa région natale, la Gascogne, et reprend au poète des *Regrets* l’*ethos* du poète exilé qui regrette sa famille et le lexique du regret. Le premier vers du sonnet I-80 rappelle le vers 5 du sonnet 31 : « Quand revoiray-je » ; La Gessée reprend également la comparaison avec Ulysse ainsi que les rimes en *-age*, même si les termes à la rime, en particulier « mesnage » et « heritage »³²¹, rappellent davantage le sonnet 38 des *Regrets*. Le poète exprime son désir de regagner sa terre natale, d’y passer le restant de ses jours et d’y mourir. Les références au sonnet 31 se trouvent essentiellement dans les quatrains : on y retrouve le lexique du regret, l’interrogation mentionnée plus haut ainsi que la formule comparative « Plus... que » qui figure dans les tercets du sonnet 31. Dans le sonnet IV-37, notons en premier lieu que le poète s’adresse à Du Bellay et rappelle son séjour à Rome, son exil et il se compare à lui (« Ainsi », « comme »), le second quatrain fait particulièrement référence au sonnet 31 des *Regrets*. Il évoque dans le premier tercet le thème de la poésie consolatrice qui figure notamment dans le sonnet 12 des *Regrets*, non pas pour se comparer au poète des *Regrets* mais plutôt, en réalité, pour souligner sa différence, comme l’indique la locution conjonctive « Au lieu que ». En effet, le poète des *Regrets* trouve une consolation dans la poésie, celle-ci lui permet d’« enchant[er] » ses « ennuis ». Or, pour le poète des *Jeunesses*, l’écriture poétique ne possède pas cet effet, bien au contraire. Cette opposition entre les deux poètes va de pair avec l’antithèse de la liberté (« la clef des chams ») et de l’enfermement (« reclus »). Le second tercet insiste sur la vanité de cette pratique, le poète se comparant au supplicé Tantale qui voit disparaître la nourriture et la boisson qu’il s’apprête à saisir. La comparaison initiale aboutit à l’affirmation d’une différence entre les deux poètes. Le poète des *Jeunesses* se présente finalement comme plus malheureux que le poète des *Regrets*, ce qui paraît hyperbolique, d’autant plus que le poète des *Regrets* se qualifiait déjà de « plus chetif du monde » dans le dernier vers du sonnet 39.

Soulignons que le sonnet 31 des *Regrets* occupe une place de premier rang dans le choix de ses modèles. Jean Vignes note que c’est « le plus imité dans les *Jeunesses* »³²², nous adhérons à son propos et affirmons que les références et allusions à celui-ci figurent également dans plusieurs autres recueils de notre corpus.

³²¹ Nous rappelons le début du sonnet 38 :

O qu’heureux est celui qui peult passer son aage
 Entre pareils à soy ! et qui sans fiction,
 Sans crainte, sans envie, et sans ambition
 Regne paisiblement en son pauvre mesnage.
 (v. 1-4)

Le terme « heritage » apparaît au vers 8 de ce sonnet.

³²² Vignes, art. cit., p. 218.

2. Les cibles de la satire

La poésie satirique entend dénoncer des vices et se moquer, par exemple, de certains types humains. Les cibles de Du Bellay dans *Les Regrets* se retrouvent aussi chez ces poètes satiriques : les courtisans, les poltrons, les pédants, Circé, l'homme en général.

a. Les courtisans

Commençons par évoquer la satire des courtisans qui dans *Les Regrets*, est présente en particulier dans le sonnet en infinitifs 86 ou encore dans le sonnet 150 sur les « Singes de court ». Nous avons cité plus haut le sonnet I-23 des *Jeunesses* de La Gessée dans lequel le poète reprend l'image du théâtre et se moque des mœurs curiales. La satire des courtisans constitue le thème principal du sonnet I-37, le poète recourt de nouveau à l'image du théâtre mais il s'inspire plutôt du sonnet 86 des *Regrets*, fondé sur une juxtaposition d'infinitifs :

Marcher d'un grave pas, et d'un grave sourci, Et d'un grave soubritz à chacun faire feste, Balancer tous ses mots, répondre de la teste, Avec un Messer non, ou bien un Messer si :	Sur ce Theatre icy chascun joüe son rolle, Et de s'emanciper à chascun est permis : A leur exemple donc j'acquerray des Amis, Si ce n'est par effait, ce sera de parolle. [...]
Entremesler souvent un petit Et cosi Et d'un Son Servitor contrefaire l'honneste, Et comme si lon eust sa part en la conqueste, Discourir sur Florence, et sur Naples aussi :	Je veus comme un Seignor marcher d'un grave pas, Faire le resolu, discourir par compas, Forcer mon naturel, et ne perdre ma peine.
Seigneuriser chacun d'un baisement de main, Et suivant la façon du courtisan Romain, Cacher sa pauvreté d'une brave apparence : (<i>Regrets</i> , s. 86, v.1-11)	Je veus encore sçavoir ce que je suis, et suy, Mais las ! je ne sçauroy (comme aucuns d'au-jourd'huy) Sous une fainte amour couvrir une grand'haine. (<i>Jeunesses</i> , I-37, v. 1-4, 9-14)

Le lexique du théâtre est présent dès le premier vers du sonnet de La Gessée et vient définir le milieu de la cour. La Gessée reprend à Du Bellay la forme du sonnet, le thème – la satire du courtisan –, ainsi que l'expression « Marcher d'un grave pas ». Cette expression ouvre le sonnet des *Regrets*, elle se trouve au premier hémistiche du vers 9 dans les *Jeunesses*, c'est-à-dire également à l'ouverture d'une strophe, et est reprise mot pour mot. En outre, le substantif « Seignor » semble combiner deux termes du sonnet bellayen. En effet, il se termine par la sonorité *-or* qui, d'une part, rappelle les italianismes de Du Bellay et en particulier le terme « Servitor », et, d'autre part, appartient à la même famille que l'infinitif « Seigneuriser ». Une différence cependant est à noter dans l'emploi des infinitifs. En effet, le poète des *Regrets* emploie les infinitifs pour décrire les actions et l'attitude des courtisans, ce qui tend à en faire de simples marionnettes qui effectuent des gestes appris et convenus, à les réifier en quelque

sorte et à les mettre à distance. Dans le sonnet de La Gessée, les infinitifs sont compléments du verbe « vouloir » dans la formule « Je veus ». Le poète des *Jeunesses* affirme son désir d'imiter les courtisans, d'adopter leurs attitudes et donc, en quelque sorte, de devenir courtisan. Toutefois, il contrebalance cette affirmation par une négation à la fin du sonnet et exprime son incapacité de dissimuler ses véritables sentiments, d'être courtisan et d'agir comme eux ; en cela, le poète met à distance et raille les courtisans. Le poète refuse ainsi d'agir en hypocrite, un *ethos* de poète sincère émane de ce poème.

On trouve également la satire des courtisans chez Perrin, en particulier dans le sonnet 47 de la seconde centurie :

Mais où est, dictes moy vous qui suivez la court,
Où est ce grand profit qui tant vous y convie ?
Il semble que ce soit Nectar ou ambrosie,
Tant d'un pas obstiné chacun de vous y court.

Si plaisir vous y traine (& je croy qu'il est court)
Vous ressemblez à ceux dont Circé fut suivie,
Quand par enchantement leur form' elle eut ravie,
Qui s'en alloient border tous les coins de sa court.

Ils couroient au profit & aux choses nouvelles,
N'estes vous point épris de mesmes estincelles ?
Les flots les y portoyent, vous les boueux chemins :

Ils y estoient changez en animaux difformes,
Vous autres ne vestez (ce croy-je) telles formes
Si vous ne les cachez sous des masques humains.

Le poète s'adresse directement aux courtisans et blâme leur vice et leur hypocrisie, au sens premier du terme, évoquant leurs « masques » et donc leur duplicité ; les courtisans ne sont intéressés que par le « profit » et donc par les plaisirs immédiats et vains. Le premier vers peut apparaître comme une réminiscence du sonnet 57 des *Regrets* : « Nous autres malheureux suivons la court Romaine » (v. 5). En outre, on peut également rapprocher ce poème du sonnet 150 qui dresse la satire des « vieux Singes de court » (v. 2). En effet, on y retrouve l'analogie avec l'animal - chez Du Bellay les singes, chez Perrin les porcs -, et l'idée de personnes qui effectuent tous la même action vaine dans le même but, c'est-à-dire la recherche du profit. Enfin les « masques » du vers 14 ne sont pas sans rappeler le « visage hypocrite » que l'on trouve au vers 13 du sonnet 150 des *Regrets* et l'image du théâtre évoquée plus haut. Les courtisans sont comparés, non pas à des singes comme dans le sonnet 150 des *Regrets*, mais aux pourceaux qui suivent leur maîtresse, la magicienne Circé, comme les courtisans suivent le roi. Cet exemple

mythologique est utilisé pour faire la satire des courtisans et à révéler leur hypocrisie et leur duplicité, comme en témoigne le dernier tercet.

La mention de Circé apparaît dans le sonnet 88 des *Regrets*, nous en reparlerons également plus loin ; nous citons le premier quatrain :

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

La mention de Circé dans un sonnet sur la satire des courtisans apparaît aussi dans le sonnet 30 du sixième livre des *Jeunesses* de La Gessée. Ce sixième et dernier livre contient essentiellement des sonnets encomiastiques adressés à des puissants. Ce sonnet 30 est adressé à Roger II de Saint-Lary de Bellegarde, fils du gouverneur militaire de Metz, favori de Henri III et Henri IV et grand écuyer de France. Le poète précise dans le premier quatrain que le Seigneur de Bellegarde a quitté la terre Gasconne et poursuit ainsi :

Icy l'orgueil, la pompe, et la variété,
Hausse, et maintient les uns, les autres abandonne :
Icy le Courtisan aux ruses se façonne,
Et n'y règne que feinte, ou hayne, ou malheurté.

Voy donques, voy SEIGNEUR, l'infame Circe enorme,
Qui pires qu'en porceaus ses poursuivantz transforme !
Mais pour mieus te garder, tant avisé sois-tu,

Pren ce Moly puissant : et ne crains qu'elle eschange
Caute, fière, diverse, en fard, loy, vice estrange,
Ton bon cœur, ta foy pure, et ta propre vertu !
(v. 5-14)

La description de la cour dans le second quatrain rappelle le sonnet 82 des *Regrets*, notamment en raison de l'anaphore « Icy ». C'est au sein d'une métaphore que Circé apparaît pour symboliser le danger que la cour constitue. Le poète, nouveau Mercure, offre le Moly au duc de Bellegarde pour le protéger de cette transformation maléfique et pour qu'il ne devienne pas « esclave du vice », pour reprendre l'expression bellayenne. Les deux derniers vers sont en effet marqués par une antithèse entre le vice et la vertu. Le vice est inhérent aux courtisans tandis que la vertu caractérise l'homme auquel le poète s'adresse, il fait ainsi l'éloge de son allocataire. Enfin, on peut rapprocher ce sonnet de La Gessée du sonnet 47 de Perrin dans lequel les courtisans sont également comparés aux pourceaux de Circé. Ces deux poètes réutilisent le mythe de Circé pour renforcer la satire des courtisans.

Enfin, citons un autre exemple de sonnet dédié à la satire de la cour. À partir du sonnet 139 des *Regrets* que Du Bellay adresse à Dilliers et dans lequel il lui indique en quelque sorte le mode d'emploi à suivre pour réussir à la cour, Béreau compose le sonnet 13 :

<p>Si tu veuls vivre en court (Dilliers) souviene-toy, De t'accoster tousjours des mignons de ton maistre, Si tu n'es favori, faire semblant de l'estre, Et de t'accommoder aux passetemps du Roy.</p> <p>Souviene-toy encor' de ne prester ta foy Au parler d'un chacun, mais sur tout sois adextre A t'aider de la gauche autant que de la dextre, Et par les mœurs d'autruy à tes mœurs donne loy</p> <p>N'avance rien du tien (Dilliers) que ton service, Ne monstre que tu sois trop ennemy du vice, Et sois souvent encor', muet, aveugle, et sourd.</p> <p>Ne fay que pour autruy importun on te nomme. Faisant ce que je dy, tu seras galland homme : T'en souviene (Dilliers) si tu veuls vivre en court. (<i>Regrets</i>, s. 139)</p>	<p>Veux-tu estre prisé et te voir avancé En bruit et en estime entre le populaire ? Discour en compagnie, et plustost que t'y taire Més le conte en avant d'Orestes insencé.</p> <p>Si est un bon propos devant toy commencé, Parle en comme sçavant, remue quelque affaire Tousjours avec quelqu'un, et si tu n'as que faire, Fay semblant toutesfois d'estre bien empressé.</p> <p>Suy les gens d'aparance, invite-les à boyre Quelquesfois de ton vin, si n'es riche fay croire Que tu l'es neantmoins, soy affable et plaisant.</p> <p>Sur tout ne soufre pas qu'on te face une honte, Car si simple et couard de toy tu ne tiens conte, Rien ne te priseront les hommes d'apresent. (<i>Le premier livre des sonnets</i>, s. 13)</p>
---	---

Les poètes s'adressent à une personne : Dilliers dans les *Regrets* et un allocutaire anonyme dans le poème de Béreau qui souhaiterait se faire une place à la cour. Les deux poètes recourent au mode impératif pour délivrer leurs conseils. On relève dans les sonnets l'idée du jeu et du faux-semblant (« faire semblant de l'estre », « Fay semblant toutefois », « fay croire / Que tu l'es »). Une légère différence est cependant à noter dans les conseils prodigués : le poète des *Regrets* incite davantage à la prudence et à la discrétion alors que Béreau encourage son allocutaire à participer à ce jeu. Toutefois, les deux sonnets s'achèvent une mise en garde, sur une leçon adressée à leur allocutaire.

b. La satire de l'homme en général

La référence à Circé peut viser une autre cible, l'homme en général. C'est le cas dans les centuries de Perrin, comme le montre le sonnet 52 de la première centurie :

Tant eut Circé par son charme pouvoir,
Que des humains elle faisoit eschanges
S'il lui plaisoit en des bestes estranges,
[...]
Ce qu'elle fit aux Ithaciens sçavoir
Muez en porcz, qui emplissoyent ses granges :
[...]
Circé n'est rien que la vaine figure,
Representant l'impudique luxure,
Qui nous transforme en divers animaux :

Le paillard est sale plus qu'une truie,
(v. 1-3, 5-6, 9-12)

La référence mythologique païenne se colore d'une dimension chrétienne. Circé est en effet citée comme un exemple de personnage qui incarne la luxure, l'un des sept péchés capitaux. Son nom est mentionné par les poètes qui pratiquent une poésie dévotionnelle et auquel se rattache également Perrin, nous en reparlerons plus loin. Ce poète dénonce également le comportement de l'homme en général, qui cède facilement aux pulsions sexuelles et qui ne résiste pas à ses désirs charnels. Le poète le compare à un animal, en l'occurrence une truie, donc un porc, ce qui est bien évidemment une condamnation morale de la part du poète. Précisons que le pronom personnel « nous » possède une valeur générale et rend compte de la portée universelle de son propos. Cet exemple peut être rapproché du sonnet 18 de la seconde centurie :

Lors que Circé, impudique sorciere,
Eut en pourceau son Grille transformé,
Il refusa, tant il estoit charmé,
De revestir sa figure premiere.
[...]
Ah monstre sale ! est-ce si peu de cas
Du genre humain, que tu ne voudrois pas,
D'un vilain porc à l'homme faire échange ?
(v. 1-4, 12-14)

Perrin reprend la version du mythe que Plutarque donne dans ses *Moralia*, avec l'exemple de Gryllus qui, une fois transformé en porc, préfère sa nouvelle condition animale à son ancienne condition humaine. Perrin présente l'homme comme vulnérable et faillible, cédant aux charmes de la sorcière et, *a fortiori*, de la femme. Le sonnet progresse de manière inductive, dans la mesure où l'exemple particulier de Gryllus permet à Perrin de tirer une leçon plus générale qui s'adresse finalement à tout homme. D'autre part, Du Bellay dans le sonnet 88 écrit à la première personne et affirme son souhait de ne pas être changé en pourceau alors que chez Perrin, le sonnet est écrit à la 3^{ème} personne, ce qui permet au poète de prendre une posture de poète observateur et même moralisateur, en décrivant l'homme comme un pourceau qui cède à la luxure ; le poète utilise donc le mythe dans une perspective chrétienne. Enfin, la référence à Circé est aussi l'occasion d'évoquer la dénonciation de la sorcellerie que l'on trouve notamment dans le sonnet 86 de la première centurie. Le poète dénonce en effet les « faux Devins, enchanteurs & sorciers » (v. 4) et mentionne les noms des magiciennes Canidie et Circé, ainsi que la Thessalie, le pays des sorcières, avant de décrire les actions qu'elles effectuent :

Tirer les morts du fond d'un Cymetiere,

Tourner en haut le fil d'une riviere,
Mettre le ciel & les Astres en feu,

Voir au printemps la pruine qui rampe,
Voir le venin glacé qui se detrampe,
Faire ternir fleurs & fruicts n'est que jeu.
(s. I-86, s. 9-14)

Perrin reprend à Du Bellay la juxtaposition d'infinifitifs pour exposer les pratiques des sorcières. Comme dans le recueil de Du Bellay, ce procédé intervient dans un sonnet satirique qui entend dénoncer la sorcellerie. Au moment où Perrin écrit, c'est-à-dire dans le dernier tiers du XVI^e siècle, la sorcellerie devient une sorte de bouc émissaire et est considérée comme en partie responsable des guerres qui déchirent les Français. Les sorcières et sorciers sont reconnus *personae non gratae*, ils alimentent la peur et attirent à eux une forme de haine et font l'objet de violentes persécutions ; on peut véritablement parler de chasse aux sorcières³²³. Nous voyons encore une autre utilisation de la référence à Circé. Elle correspond à l'image qu'on se fait de la sorcière à la fin du XVI^e siècle, elle représente alors la sorcière maléfique et diabolique qu'on cherche à éliminer.

Enfin, un autre personnage mythologique féminin est évoqué dans *Les Jeunesses* de La Gessée pour son caractère dangereux. Il s'agit des Sirènes dont on note la présence dans le sonnet 33 du deuxième livre :

S'il est vray qu'Ulysses ne voulut jadis tendre
L'ouye au son pipeur, voire pernicieus,
Des Monstres de Sicile : et qu'errant par ces lieux,
Son oreille il boucha de miel, et cire tendre :
(v. 5-8)

La Gessée résume cet épisode de l'*Odyssée* et utilise la périphrase « Monstres de Sicile » pour désigner les Sirènes. Cette expression est empruntée au vers 12 du sonnet 26 des *Regrets*, dans lequel il est question du « chant pipeur des monstres de Sicile ». En outre, la suite du sonnet peut rappeler le sonnet 12 des *Regrets* :

Ces chantz plus enchanteurs, qui se font escouter
Non seulement de nous, que leurs voix nompareilles
Enchantent en chantant, sous discordantz acors :

³²³ Robert Muchembled, « Sorcellerie, culture populaire et christianisme au XVI^e siècle, principalement en Flandre et en Artois », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 28^e année, n° 1, 1973, p. 264-284 : « Vers 1550-1570, l'attitude de l'Église vis-à-vis de la sorcellerie évolue brusquement. Une véritable rage de la persécution anime les juges ecclésiastiques et laïques en Europe » (p. 275). Muchembled ajoute plus loin dans ce même article : « Considérés par des ecclésiastiques, des juges, peut-être simplement par des citadins, les sorciers sont fils de la misère, de l'ignorance, entendons l'ignorance de la Bible. Ils hantent les lieux isolés, les montagnes, les écarts ou hameaux situés loin des églises » (p. 281). Rappelons aussi qu'en 1580 l'humaniste Jean Bodin fait paraître son ouvrage *De la Démonomanie des sorciers* dans lequel il s'attaque ouvertement aux sorciers.

(v. 10-12)

Comme dans le sonnet bellayen, il est question de chant et d'enchantement par le chant. Toutefois, dans le sonnet de La Gessée, il s'agit d'un chant maléfique et destructeur, celui des « monstres » sirènes, ce qui apparaît comme un détournement voire une inversion du modèle bellayen.

c. La dénonciation des vices

La satire va de pair avec la dénonciation des vices, nous en avons parlé par exemple pour certains types humains comme le pédant ou le poltron, il existe aussi des dénonciations de types tels que l'avare ou l'ambitieux. Commençons par le sonnet 23 du recueil de Béreau, très nettement inspiré par le sonnet 29 des *Regrets* :

Je hay plus que la mort un jeune casanier, Qui ne sort jamais hors, sinon au jour de feste, Et craignant plus le jour qu'une sauvage beste, Se fait en sa maison luy mesmes prisonnier. Mais je ne puis aymer un vieillard voyager, Qui court deça dela, et jamais ne s'arreste, Ains des pieds moins leger, que leger de la teste Ne sejourne jamais non plus qu'un messenger. L'un sans se travailler en seureté demeure, L'autre qui n'a repos jusques à tant qu'il meure, Traverse nuict et jour mille lieux dangereux. L'un passe riche et sot heureusement sa vie, L'autre plus souffreteux qu'un pauvre qui mendie, S'acquiert en voyageant un sçavoir malheureux. (<i>Regrets</i> , s. 29)	Je hay plus que la mort un envieux maudit, Qui sous terre tousjours des menées me brasse, Qui a l'œil dessus moy, et jamais ne se lasse De me diminuer mon bon bruit et credit. Si on dit bien de moy, cetui-ci en medit, Si j'ay quelque bon heur, le vilain se deface, Il anrage s'il voit que mon profit je face, Si j'ay quelque malheur, joyeux il s'en gaudit. Une envie, une peur, un martel le tourmente, Jamais il n'a repos en son ame mechante, Sinon quant vont en pis les affaires d'autruy. Sçavous pour me vanger qu'à cestuy je desire ? Qu'en bien soient prosperans ceux qu'il hait devant luy, Car ainsi il n'aura oncq' fin à son martire. (<i>Premier livre des sonetz</i> , s. 23)
---	---

Dans le poème des *Regrets*, le poète oppose deux types d'hommes au sujet de leur âge et de leur caractère : l'un est jeune et casanier tandis que l'autre est âgé et voyageur. Le poète dénonce deux comportements extrêmes ; d'après lui, aucun des deux n'est préférable à l'autre et l'homme devrait plutôt trouver un équilibre entre ces deux extrêmes. Le poème de Béreau reprend à Du Bellay le vers liminaire et la formule hyperbolique « Je hay plus que la mort »³²⁴. Comme Du Bellay, Béreau oppose également deux hommes dans ce sonnet, un poète et un envieux dont il décrit et blâme l'attitude et le caractère. L'antithèse est encore plus appuyée car plus resserrée dans le second quatrain où les deux comportements opposés figurent au sein du même vers, ce qui donne une impression de lutte permanente. Du Bellay ne procède pas de la

³²⁴ Gabrielle de Coignard reprend également cette formule, nous analyserons plus loin l'usage qu'elle en fait.

même manière, il oppose en effet les deux comportements d'abord dans les deux quatrains, puis en employant la formule « l'un... l'autre » dans des vers successifs. L'objectif pour Du Bellay est de présenter successivement ces deux comportements, en apparence contradictoires, pour conclure sur la vanité de ceux-ci et sur une leçon consistant à les rejeter. Le mouvement du sonnet chez Béroau progresse d'une manière favorable pour le poète : dans les quatrains, le poète est présenté comme victime de l'envieux et, en cela, perdant. Cependant, à partir du premier tercet, le poète commence à mettre en lumière certaines faiblesses de l'adversaire envieux et l'on note que le vers 10 - « Jamais il n'a repos en son ame mechante » - reprend la formule bellayenne « L'autre n'a repos » qui se trouve au même vers 10, le contexte est bien sûr différent. Le dernier tercet apparaît comme une victoire pour le poète, un retournement de situation s'opère puisque le poète livre au lecteur, en s'adressant directement à lui, la manière dont il compte se venger de son « envieux maudit ». Béroau réécrit le sonnet 29 de Du Bellay pour dénoncer le comportement de l'envieux et ce vice et péché capital que constitue l'envie.

Béroau s'attaque également à l'avarice, d'abord dans le sonnet 6 dont nous citons les quatrains :

Je ne voy rien sinon une avarice
Au tens qui court à bien in-usité,
Je ne voy rien que toute volupté,
Rien que trahison, envie et injustice.

Je ne voy rien de l'antique justice,
Je ne voy rien de ferme loyauté,
Je ne voy rien qu'une feinte bonté,
Je ne voy rien sinon toute malice.

Les quatrains reposent sur l'anaphore « Je ne voy rien » qui peut soit nier l'existence des qualités et vertus que le poète recherche, soit être utilisée au sein d'une négation restrictive (« sinon », « rien que ») et souligner le fait que son époque est uniquement marquée par le vice.

Le sonnet 179 des *Regrets* fournit un modèle à Béroau :

Voyant l'ambition, l'envie, et l'avarice,
La rancune, l'orgueil, le desir aveuglé,
Dont cet aage de fer de vices tout rouglé
A violé l'honneur de l'antique justice :

Voyant d'une autre part la fraude, la malice,
Le procez immortel, le droit mal conseillé :
(*Regrets*, s. 179, v. 1-6)

Du Bellay dénonce les vices de son époque et semble souligner aussi l'absence de vertu, hormis la princesse Marguerite, « Ceste royale fleur, qui ne tient rien du vice » (v. 8). Il paraît en tout

cas évident que Béreau s'inspire de ce sonnet et dénonce plusieurs des mêmes vices. Dans le sonnet des *Regrets*, l'« avarice » rime avec « l'antique justice » ; Béreau décale cette dernière expression au vers 5. L'avaricieux apparaît également dans le sonnet 30 :

Fol avaricieux, tu travailles et peines,
Tu n'as d'autre souci qu'à croistre ton tresor,
[...]
De quoy te sert passer avecques tant de peines
Et les jours et les nuicts, si moiennant ton or
A grand somme amassé, comme fait le castor,
Ton malheur et ta mort avecques toy tu traines ?
(s. 30, v. 1-2, 5-8)

Le poète endosse le rôle du moralisateur qui, en tutoyant son lecteur, dénonce un autre vice, l'avarice – qui est aussi un péché capital –, et qui tient également à lui montrer la futilité d'un tel comportement et à lui rappeler sa condition d'être mortel. Le formule « De quoy te sert » est employée à plusieurs reprises³²⁵ par Du Bellay dans *Les Regrets* et en particulier dans le sonnet 52 où il traite des larmes et de l'inutilité de pleurer : « Dequoy donques nous sert ce fascheux larmoyer ? / De jetter, comme on dit l'huile sur le foyer » (v. 12-13). Les poèmes qui dénoncent les vices sont également fréquents dans la poésie d'inspiration dévotionnelle, nous en reparlerons plus loin. Si la comparaison avec le castor peut prêter à sourire, elle participe en tout cas à la dimension satirique³²⁶.

Quant à Perrin, il utilise l'anaphore en « Celuy », « Celui qui » dans le sonnet 8 de la première centurie pour dénoncer la présomption humaine :

Celuy qui a sur tout commandement,
Celuy qui est des immortelz la cure,
Celuy qui est seul honneur de nature,
Celuy qui est de terre l'ornement,

Celuy pour qui naist & vin & froment,
Celuy qui donne aux villes leur closture,
Celuy qui met la voile à l'aventure,
Celuy qui fait pouldre plomb & torment,

Celuy qui murs fosse & rampart dépite
Celuy qui voit & le Maure & le Scite,
Celuy qui veut Caucase surmonter,

³²⁵ Hormis le sonnet 52, on relève deux occurrences intéressantes, la première se trouve dans le vers 73 du poème liminaire « A M. d'Avanson » : « Quelqu'un dira, de quoy servent ces plainctes ? », la seconde à la fin du sonnet 14 : « Demandes-tu (Boucher) dequoy servent les vers, / Et quel bien je reçoys de ceulx que je compose ? » (v. 13-14).

³²⁶ Il nous semble que ce type de comparaison n'apparaît pas dans la poésie religieuse, en particulier protestante, qui dénonce les mêmes vices, mais qui se montre davantage austère.

Celuy qui fait ce que faisoit Hercule,
Celuy (ô Dieux) n'est-il point ridicule
Quand il ne sçait soy-mesmes se domter ?

Ce sonnet peut rappeler le sonnet 5 des *Regrets*, structuré sur une anaphore en « Ceulx qui » avec une rupture dans le dernier vers. Le sonnet de Perrin dénonce l'orgueil, l'*hybris* de l'homme qui entend défier les dieux, tel Prométhée, auquel le vers 11 semble faire allusion. L'interrogation finale possède une valeur oratoire et tend à révéler une vérité universelle que tout lecteur, tout homme, ne semble pouvoir réfuter et à proposer ainsi une affirmation à laquelle tout le monde adhère. Le poète dénonce ainsi l'absurdité de ce comportement de l'humain qui entend se comporter comme un dieu ou un demi-dieu.

Le sonnet 50 de la seconde centurie est également structuré sur une juxtaposition d'infinifits et s'attache à dénoncer la terrible chute qui menace les personnes de pouvoir :

Estre honoré des princes de la terre,
Avoir en main le bien spirituel,
Estre au milieu du Thresor temporel
Cela vaut bien qu'a grand soin lon le serre.

Estre élevé au siege de saint Pierre,
Tenir le lieu du grand Dieu immortel,
Garder les clefs du Royaume eternal
Par sainteté cela se doibt aquerre.

Mais estre au terme obligé & debteur
D'un tel depos, & voir du creditur
L'apre sergent qui déjà execute,

C'est pour changer, voire en moins d'un clin d'œil
Contentement en lamentable dueil,
Car plus lourde est de plus haut lieu la chute.

Les quatrains décrivent le pouvoir que le roi et le pape détiennent. Une opposition a lieu entre les quatrains et les tercets, comme l'annonce la conjonction de coordination « Mais ». En effet, les tercets annoncent un retournement de situation : ils exposent le portrait d'un débiteur, c'est-à-dire de celui qui a des obligations envers quelqu'un d'autre, qui lui est en quelque sorte soumis et qui se retrouve dans une position subalterne ; on note l'opposition entre les émotions de joie, de satisfaction (« contentement ») et de souffrance (« dueil ») et l'antithèse entre le haut et le bas qui introduit la notion de chute.

La satire chez Perrin est souvent liée à des vices et plus particulièrement aux péchés capitaux tels que l'orgueil et l'avarice. Le poète dénonce la vanité en général, à travers la dénonciation de ces comportements humains, de la recherche effrénée du pouvoir et de l'argent,

et entend montrer à l'homme sa véritable nature. Perrin, on l'a vu, a plutôt tendance à emprunter une formule ou un vers à Du Bellay, à l'imiter à travers des réminiscences plutôt qu'à réécrire des sonnets entiers. Il lui emprunte également les structures antithétiques et anaphoriques. La dimension satirique apparaît ponctuellement dans les autres centuries, mais dans une moindre mesure.

d. Les femmes et la poésie amoureuse satirique

Le sonnet 88 des *Regrets* inspire à Grévin un sonnet sur la satire des femmes, le nom de Circé a disparu et laisse place à la femme :

<p>Qui choisira pour moy la racine d'Ulysse ? Et qui me gardera de tomber au danger Qu'une Circe en pourceau ne me puisse changer, Pour estre à tout jamais fait esclave du vice ?</p> <p>Qui m'estreindra le doy de l'anneau de Melisse, Pour me desenchanter comme un autre Roger ? Et quel Mercure encor' me fera desloger, Pour ne perdre mon temps en l'amoureux service ?</p> <p>Qui me fera passer sans escouter la voix Et la feinte douceur des monstres d'Achelois ? Qui chassera de moy ces Harpyes friandes ?</p> <p>Qui volera pour moy encor' un coup aux cieux, Pour rapporter mon sens, et me rendre mes yeux ? Et qui fera qu'en paix je mange mes viandes ? (<i>Regrets</i>, s. 88)</p>	<p>Mon BEAUMAIS, que la femme est une beste estrange ! Ainsi comme elle veult ell' fait l'homme changer, Ell' le fait veritable, ell' le fait mensonger, Et quand on luy fait tort, lors au double se vange.</p> <p>Celle que tu sçais bien, à la voir c'est un ange, Mais il se fault garder de tomber au danger : Il vaudroit beaucoup mieux comme toy desloger, Que se precipiter plus avant dans la fange.</p> <p>En ce monde il y a un pareil animal, Le comble de malheur, la source de tout mal, Un monstre d'Achelois et Harpie friande,</p> <p>Qui par son doux parler sille si bien les yeux, Qu'elle fait un agneau du plus malicieux, Et du bien desrobé elle en fait sa viande. (<i>Gélodacrye</i>, s. I- 32)</p>
---	--

Ce sonnet satirique possède une tonalité plutôt virulente et s'avère clairement « anti-féministe », pour reprendre l'expression de Michèle Clément. Dans ce poème, il n'est plus question d'une femme en particulier, comme la courtisane romaine chez Du Bellay, mais de « la femme » en général. Celle-ci est décrite comme une enchanteresse maléfique qui possède le pouvoir de faire « changer » les hommes, ce verbe figure à fin du vers 3 dans les deux autres poèmes. Néanmoins il n'est pas question de Circé ni d'une métamorphose de l'homme en animal, il s'agit plutôt d'une métamorphose sur le plan moral et en particulier d'un avilissement de l'homme lorsqu'il est au contact de la femme, comme l'indique l'antithèse « veritable » / « mensonger ». Néanmoins, l'« animal » reste présent, il désigne la femme, de même que la « beste » du vers liminaire. Du sonnet initial, on note la reprise de l'expression « tomber au danger » qui figurait au vers 2. En outre, le nom « danger » rime avec le verbe « desloger ». Dans le sonnet de Du Bellay, il s'agit d'une référence à l'épisode de l'*Énéide* dans lequel Mercure pousse Énée à quitter Didon et la ville de Carthage. Chez Grévin, c'est Beaumais qui effectue l'action de

« desloger ». D'autre part, si Grévin ne reprend pas la référence à Circé, on retrouve au vers 11 la référence aux Sirènes, les « monstres d'Achelois », et aux Harpyes. De plus, l'adjectif « friande » - au singulier chez Grévin puisqu'il caractérise la femme – rime avec « viande ». Si les termes à la rime sont au pluriel dans le sonnet de Du Bellay, ce sont néanmoins les mêmes mots qui sont utilisés. Cependant, la fin du poème diverge : dans le sonnet de Du Bellay, c'est le poète qui s'exprime à la première personne et qui souhaiterait, en échappant au pouvoir maléfique des courtisanes, « en paix [manger ses] viandes ». Il en va tout autrement dans le sonnet de Grévin. En effet, le dernier vers dépeint la femme comme une sorte de voleuse qui manipule l'homme et le dépouille de sa véritable nature authentique et bonne, elle se nourrit de ce qu'elle parvient à lui arracher. On constate donc que si Grévin prend modèle sur le sonnet 88 des *Regrets* et emprunte certains termes, il les utilise d'une manière tout à fait différente. Tout satirique qu'il soit, le sonnet de Grévin n'en comporte pas moins une dimension religieuse : la mention de l'ange au vers 5 et le vers 7 de ce sonnet renvoient à l'idée de la femme pécheresse à l'origine du péché originel et de la Chute. Grévin mêle ainsi les références païennes et chrétiennes et intègre au sonnet bellayen dont il s'inspire une dimension religieuse, chrétienne, qui ne figurait pas dans le sonnet « laïc » des *Regrets*.

La femme n'est donc plus célébrée et le poète ne chante plus son amour, bien au contraire. La satire de la femme est un thème qui revient à plusieurs reprises dans *La Gélodacrye*, on peut citer à titre d'exemple le sonnet 25 du second livre :

Trop heureux nous fussions sans ceste beste estrange,
 Qui l'homme accompagna dès le commencement,
 [...]
 Sans elle, mon PASCHAL, l'homme seroit un Ange,
 [...]
 C'est à l'heure qu'il sent ses plus cruels efforts
 Martirer à grands coups son esprit et son corps,
 Tant la femme sur luy a gagné de puissance.
 (v. 1-2, 5, 12-14)

Déjà dans *Les Regrets*, il n'est plus question de poésie amoureuse comme ce fut le cas dans l'*Olive*, nous en avons déjà parlé, toutefois plusieurs figures féminines sont mentionnées dans le recueil. Excepté dans la dernière partie dédiée à Marguerite de France, les femmes qui sont présentes n'apparaissent pas sous leur meilleur jour. On peut en effet penser aux jeunes filles possédées du sonnet 97 mais surtout aux prostituées romaines qui sont dépeintes dans les sonnets 90 à 92. Plusieurs poètes, qui composent par ailleurs de la poésie amoureuse, écrivent de la poésie amoureuse satirique - voire complètement anti-féministe -, on peut penser en

premier lieu aux contre-blasons et, en ce qui concerne la poésie de la Pléiade, aux « Contr'Amours » de Jodelle, pour ne citer que cet exemple.

Ces poètes prennent aussi modèle sur Du Bellay, à commencer par Grévin :

Ces beaux cheveux crespes qu'en mille et mille sortes
Tu trousses bravement sur le hault de ton front,
Dedans vingt ou trente ans au monde ne seront,
Mais avec le corail de tes deux levres mortes :
(*Gélodacrye*, s. II-19, v. 1-4)

À la lecture de ce premier quatrain, on peut se rappeler les premiers vers des sonnets 90 et 91 des *Regrets* : « O beaux cheveux d'argent mignonement retors ! », « En mille crespillons les cheveux se friser ». Chez Du Bellay et Grévin, la femme est décrite physiquement dans un but satirique et railleur. Le poète rappelle à la femme qu'elle vieillira et mourra, le lexique de la mort se poursuit ensuite dans le second quatrain avec la mention du cercueil et des cendres au vers 7. Cela rappelle le motif du *memento mori* que l'on trouve notamment dans le fameux sonnet « Quand vous serez bien vieille » de Ronsard. Le poète de *La Gélodacrye* s'adresse vraisemblablement à une vieille courtisane, prénommée Françoise. De plus, il dépeint une relation quasiment martiale entre les hommes et les femmes. En effet, les hommes sont au début soumis aux caprices de la femme et souffrent de cette situation, le temps vient les venger³²⁷ à travers la vieillesse et la décrépitude de la femme :

Uses en cependant, FRANCOISE, que le temps
T'en donne le loisir : car tous ces pousuyvans
En la fin comme moy ne s'en feront que rire.

Dans le dernier tercet, le poète adresse une leçon à la cette femme, une exhortation quelque peu cynique à profiter du temps présent, selon le motif du *carpe diem*, avant de l'informer de la revanche que les hommes prendront sur elle lorsqu'elle sera vieille. Grévin reprend plutôt à Du Bellay certaines expressions tandis que d'autres poètes, reprennent par exemple le schéma du sonnet en infinitifs que Du Bellay utilise à propos des courtisanes romaines dans le sonnet 92. Nous avons relevé l'emploi de ce type de sonnet chez d'autres auteurs qui ne figurent pas dans notre corpus mais que nous choisissons d'inclure dans ce point précis de notre étude. Marc

³²⁷ Cela rappelle le sonnet 23 du second livre, dans lequel le poète compare le pape à Jupiter, qu'il nomme Jupin, et dans lequel Saturne, dieu du temps et qui symbolise Dieu, finira par triompher, d'après le poète.

Papillon de Lasphrise³²⁸, dans ses *Diverses poésies*³²⁹, compose notamment deux sonnets dans lesquels il raille les dames de la cour :

<p>En mille crespillons les cheveux se frizer, Se pincer les sourcilz, et d'une odeur choisie Parfumer hault et bas sa charnure moisie, Et de blanc et vermeil sa face desguiser :</p> <p>Aller de nuict en masque, en masque deviser, Se feindre à tous propos estre d'amour saisie, Siffler toute la nuict par une jalousie, Et par martel de l'un, l'autre favoriser :</p> <p>Baller, chanter, sonner, folastrer dans la couche, Avoir le plus souvent deux langues en la bouche, Des courtisannes sont les ordinaires jeux.</p> <p>Mais quel besoing est-il que je te les enseigne? Si tu les veuls sçavoir (Gordes) et si tu veuls En sçavoir plus encor', demande à la Chassaigne. (<i>Regrets</i>, s. 92)</p>	<p>S'habiller bravement, s'ombrer de fards menteurs, D'un mauvais mot nouveau nous feindre une eloquence, Apprendre à begayer, n'aller qu'à reverence, Et n'estre aucunement sans servans serviteurs ; [...]</p> <p>Se mirer à toute heure haussant la chevelure, Mettre (en parlant d'Amour) des pieces sans cousture, Ce sont les actions des dames de la cour. (<i>Diverses poésies</i>, s. 9, v. 1-4, 12-14)</p> <p>Je l'aime extremement, il a brave apparence, Il est fort honneste homme, infiniment discret, Je meure si je n'ay un extreme regret, Voire un mal infiny d'eslongner sa presence.</p> <p>Cest autre n'est qu'un fat, gonflé d'outrecuidance, Il se croid fort habile, il dit plus qu'il ne fait, Jesus, qu'il est badin ! hà, mon Dieu, qu'il est laid ! [...]</p> <p>Dieu vous gard, mon esprit, bon jour mon bien aquis, Je vous baise les mains. Voyla les mots exquis Qu'ont ordinairement les beautez Courtisannes. (<i>Diverses poésies</i>, s. 8, v. 1-7, 12-14)</p>
--	--

Le sonnet 9, intitulé « Sonnet des gestes des dames », repose sur une juxtaposition d'infinifits et, sur le modèle du sonnet 92, décrit les apprêts des femmes de la cour et dénonce leurs manières artificielles, elles sont représentées comme des comédiennes qui jouent un rôle et qui apprennent des gestes qu'elles répètent et reproduisent. Le sonnet 8, « Sonnet des mots des filles de la Cour », dénonce l'hypocrisie des mêmes femmes séductrices et manipulatrices. La conclusion du sonnet est introduite par « Voilà » qui vient résumer le propos ; ce procédé est caractéristique de plusieurs sonnets satiriques des *Regrets*.

Dans le recueil d'un autre poète de notre corpus, Nicolas Ellain, nous observons un phénomène tout à fait surprenant. Ce poète prend en effet modèle sur les *Regrets* pour composer de la poésie amoureuse, ce que Du Bellay ne souhaitait précisément pas faire dans son recueil. Ellain reprend à plusieurs reprises dans le premier livre la célèbre formule de Pétrarque qui

³²⁸ Né vers 1555 et mort en 1559, ce poète originaire de Touraine embrasse d'abord une carrière militaire, il est en effet soldat dans les troupes catholiques durant les guerres de Religion et c'est de cette fonction guerrière qu'il obtient le titre de Capitaine de Lasphrise. À propos des vers qu'il compose, Albert-Marie Schmidt n'hésite pas à dire qu'« aux travaux de Mars, il mêle les loisirs de Vénus » (*Poètes du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, éd. Pléiade, 1953, p. 857). Il pratique essentiellement une poésie amoureuse qui n'hésite pas à se moquer des conventions et à s'avérer parfois hardie.

³²⁹ Nous nous référons à l'édition des *Diverses poésies*, Genève, Droz, 1988. Le recueil paraît en 1599 et comporte diverses formes poétiques comme des sonnets, des chansons, des épigrammes ou encore des élégies.

ouvre le sonnet 61 du *Canzoniere* : « Heureux fust l'an, heureuse la journée / Que le Ciel mist en vous tant de beautez », « Que l'heure soit à jamais fortunée, / Qui te rendist au monde florissant », « Heureuse soit encores la journée », « Heureuse en soit le jour, l'heure & l'année »³³⁰. Dans ces extraits, l'influence de la poésie pétrarquiste est très nette. Cependant, Ellain utilise aussi cette même formule de manière inversée en prenant modèle sur le sonnet 25 des *Regrets*. La formule bellayenne « Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure, et le point » devient chez Ellain : « Je maudis l'an & l'heure infortunée, / Qu'ainsi je fus par trop estre indiscret ». On la retrouve au début du sonnet 38 :

Malheureux l'an, & l'heure infortunée,
 Qui me fist naistre au monde malheureux,
 [...]
 Mois malheureux, malheureuse journée,
 Astre cruel qui me fist langoureux,
 Et me faisant de toy si amoureux,
 M'assubjetist à telle destinée.
 (*Sonnets*, s. I-38, v. 1-2, 5-8)

Ainsi, le poète associe la poésie amoureuse pétrarquiste avec des éléments de la poésie bellayenne qui entend précisément se détourner de celle-ci. Dans la même veine, Ellain reprend au poète des *Regrets* le sonnet en infinitifs, non pas dans un but satirique, avec l'objectif de dénoncer les vices, mais pour célébrer la femme aimée, autrement dit pour écrire de la poésie amoureuse :

Vouloir estre ravy de l'amour de Pandore
 Ne le vouloir point estre, & puis soubdainement
 Changer d'opinion, en l'amoureux tourment
 Un jour vivre & mourir cent, & cent fois encore,

Maintenant esperer, maintenant craindre, & ore
 Recepvoir desplaisir, ore contentement,
 Estre triste, & joyeux en un mesme moment,
 Me plaindre, & me louer de celle que j'adore,

Me plaire, & m'ennuyer de sa grande beauté,
 Me plaindre, & contenter de sa severité,
 Priser, & mespriser sa chasteté trop grave,

Voyla ce que l'Amour me cause avec ses traictz,
 Mon Le Fevre, les contraires effectz,
 Que Cupidon souvent produit en son esclave.
 (*Sonnets*, s. II-11)

³³⁰ Ces vers sont extraits respectivement des sonnets 11, v. 1-2 et 36, v. 1-2, 5 et 8.

La structure du sonnet en infinitifs, l'emploi du présentatif « Voilà » dans le premier tercet et l'adresse à un allocataire au vers 13 sont des traits empruntés aux *Regrets*. Toutefois, le poème traite de l'amour qu'éprouve le poète en proie aux contradictions et soumis au dieu Amour. Ellain donc réintègre dans la poésie pétrarquiste des tournures qui voulaient s'en détacher et même en prendre le contrepied.

Par ailleurs, le sonnet 30 du second livre des *Sonnets* de Nicolas Ellain est un exemple édifiant de la manière dont les poètes puisent des éléments dans plusieurs sonnets des *Regrets* pour composer leurs poèmes :

<p>Si onques de pitié ton ame fut atteinte, Voiant indignement ton amy tormenté, Et si onques tes yeux ont experimenté Les poignans esguillons d'une douleur non feinte,</p>	<p>Escoute, mon cher Dreux, la lamentable voix De ton chetif Ellain, qui pleure, qui lamente De se veoir defraudé du fruit de son attente Qu'il esperoit selon les amoureuses loix.</p>
<p>Voy la mienne en ces vers sans artifice peinte, Comme sans artifice est ma simplicité : Et si pour moy tu n'es à pleurer incité, Ne te ry pour le moins des souspirs de ma plainte.</p>	<p>Escoute, mon cher Dreux, mon Dreux, escoute, & crois, Que demy mort je suis, dequoy j'experimente Une si fiere Amour d'une Dame constante, Plus constante, qu'icy peinte tu ne la vois.</p>
<p>Ainsi (mon cher Vineux) jamais ne puisse-tu Esprouver les regrets qu'esprouve une vertu, Qui se void defrauder du loyer de sa peine :</p>	<p>Regarde donc en moy ceste douleur non feincte, Et que si de pitié ton ame n'est attainte, Las ! ne te mocques point aumoins de mon malheur :</p>
<p>Ainsi l'œil de ton Roy favorable te soit, Et ce qui des plus fins l'esperance deçoit, N'abuse ta bonté d'une promesse vaine. (<i>Regrets</i>, s. 47)</p>	<p>Ainsi nostre Prelat, Dreux, te soit favorable, Ainsi sa main ne soit encores secourable Sans veoir de son loyer defraudé mon labour. (<i>Sonnets</i>, s. II-30)</p>

L'amour constitue le thème principal du poème d'Ellain et il fait souffrir le poète. L'expression de la souffrance du poète est empruntée aux *Regrets*, et le portrait du poète qui parle de lui à la 3^{ème} personne rappelle le sonnet 34 adressé à Morel : « Et vois ton Dubellay à la mercy du vent / Assis au gouvernail dans une nef percee » (v. 11-12) mais on le trouve également dans la formule « ton amy » ; l'adjectif « chetif » est également très fréquent sous la plume de Du Bellay. Le « chetif Ellain » s'adresse ensuite à son interlocuteur en essayant de s'attirer sa compassion, notamment dans le premier tercet ; les vers 9 et 10 reprennent les vers 1 et 4 du sonnet 47. De même, le vers 3 du poème de Ellain reprend en partie le vers 11 dans lequel il est question du « loyer de sa peine », le sens est similaire, si ce n'est qu'il est question de l'attente amoureuse dans le poème de Ellain. Le dernier tercet, qui s'ouvre de la même manière que le sonnet bellayen, sur l'adverbe « Ainsi », est également caractérisé par un souhait, une prière, selon la valeur du subjonctif présent. Le dernier vers du poème de Ellain, en revanche, est emprunté au sonnet 33 des *Regrets* adressé à Morel :

Si je demeure icy, hélas je perds mon temps

A me repaistre en vain d'une longue esperance,
Et si je veulx ailleurs fonder mon assurance,
Je fraude mon labour du loyer que j'attens.

Dans *Les Regrets*, le poète demande à son ami de l'aider à prendre une décision, en lui exposant les possibilités qui s'offrent à lui au sein d'une alternative qui ne propose que des actions vaines. Cela explique le sentiment de mélancolie et de désespoir que le poète éprouve. Chez Ellain, l'expression figure au sein d'un tercet qui évoque, nous l'avons dit, le souhait. Il s'agit pour le poète d'indiquer dans ce dernier vers ce qu'il veut éviter, l'événement qu'il ne voudrait pas voir se produire. Il se montre sur ce point plus optimiste et plus confiant que le poète des *Regrets*.

e. Le pédant

Les pédants constituent une autre cible des poètes satiriques. Du Bellay raille les pédants dans les sonnets 65, 66 et 68 des *Regrets*. Grévin se moque d'eux dans le sonnet le sonnet 26 du second livre de *La Gélodacrye*. Le poète établit pour cela une opposition entre leur apparence physique et la réalité : ils sont décrits comme des hommes plutôt âgés, ce qui nous amènerait à les considérer comme sages et savants, mais le poète entend montrer que les apparences sont trompeuses. Ces pédants possèdent en effet une « sottise éloquence » (v. 3), s'avèrent « maigres de sçavoir, enflez d'outrecuidance » (v. 7) ; leur jeu sur l'apparence est explicitement mentionné au vers 6 : « Sous ombre d'un *Ergo*, dont ils font apparence ». La description de ces pédants dans les quatrains amène le poète à formuler dans les tercets une réflexion à visée satirique et à établir une analogie de ces scènes avec le milieu théâtral :

Quand ainsi je les voy escrier et debatre,
Il me souvient tousjours de voir sur un theatre
Un seigneur déguisé parlant à son varlet,

Et fier et orgueilleux commander un affaire,
Puis se tournant ailleurs tout-en-un-coup se taire,
Quand il est parvenu au bout de son roulet.

Le poète dénonce le savoir vain de ces pédants qui se limitent à réciter les quelques connaissances apprises, telles des répliques, et le comportement pour le moins ridicule de ces illusionnistes qui ne possèdent en réalité que de maigres talents d'acteur. Le champ lexical du théâtre est présent à travers les termes « theatre », « déguisé », « roulet » qui signifie « rôle ». D'autre part, nous remarquons dans les tercets un procédé qu'on pourrait appeler un système corrélatif : « Quand je les voy [...] Il me souvient ». Ce système qui traduit une relation de conséquence entre un spectacle observé et une réflexion menée par le poète est emprunté au sonnet 112 des *Regrets* consacré à la satire des cardinaux :

Quand je voy ces Seigneurs, qui l'espee et la lance
 Ont laissé pour vestir ce saint orgueil Romain,
 Et ceulx-là, qui ont pris le baston en la main,
 Sans avoir jamais fait preuve de leur vaillance :

Quand je les voy (Ursin) si chiches d'audience,
 [...]
 Il me souvient alors de ces lieux enchantez,
 (*Regrets*, s. 112, v. 1-5, v. 9)

Grévin reprend à Du Bellay le verbe « voir », qui indique que le poète observe une scène, et le lien entre la vision et la réflexion (« il me souvient »). Grévin s'inspire de ce sonnet satirique sur les cardinaux pour dresser une satire des pédants. On remarque également la satire du pédant chez Nicolas Ellain dans le sonnet I-16, qui emprunte plusieurs éléments au sonnet 65 des *Regrets* :

<p>Tu ne crains la fureur de ma plume animee, Pensant que je n'ay rien à dire contre toy, [...] Tu penses que je n'ay rien dequoy me vanger, Sinon que tu n'es fait que pour boire et manger : Mais j'ay bien quelque chose encore plus mordante, [...] C'est, pour le faire court, que tu es un pedante. (<i>Regrets</i>, s. 65, v. 1-2, 9-11, 14)</p>	<p>Laisse parler, Perrette, ce Cagot, Ce petit fat, ce malheureux Pedante, Lequel n'a rien qu'une langue mordante, Et ne sçauroit dire à bon droict un bon mot.</p> <p>S'il ne se taist, je luy feray bien tost (Il cognoistra si en vain je me vante) Sçavoir combien ma plume est plus nuisante Que le devis ou le babil d'un sot.</p> <p>Laisse parler ce petit maistre Pierre, J'ay bien dequoy luy pouvoir faire guerre, (<i>Sonnets</i>, s. I-16, v. 1-10)</p>
---	--

Ellain reprend à Du Bellay la rime « pedante / mordante » et met en avant la supériorité du poète sur le pédant. En effet, le poète se montre plus rusé qu'il n'y paraît, le poète dénonce la crédulité du pédant et entend montrer que le poète s'avère plus rusé et qu'il utilise la poésie comme une arme. Il nous semble que Nicolas Ellain s'inspire également du sonnet 152 des *Regrets* adressé à Ronsard, en particulier du second quatrain :

Laissons donc je te pry laissons causer ces sotz,
 Et ces petitz gallandz, qui ne sachant que dire,
 Disent, voyant Ronsard, et Bellay s'entr'escire,
 Que ce sont deux muletz, qui se grattent le doz.
 (s. 152, v. 5-8)

On retrouve chez Ellain l'emploi du verbe « laisser » à l'impératif, le poète s'adresse directement à son allocutaire. Dans tous les cas, le poète prend pour cible le même type que Du Bellay dans *Les Regrets*, en l'occurrence le pédant.

f. Le poltron

Du Bellay s'en prend également aux poltrons dans les sonnets 58, 68 et 105 des *Regrets* :

Le Breton est sçavant, et sçait fort bien escrire
En François, et Thuscan, en Grec, et en Romain,
[...]
Bref il est si poltron, pour bien le deviser,
Que depuis quatre mois, qu'en ma chambre il demeure,
Son ombre seulement me fait poltronner.
(s. 58, v. 1-2, 12-14)

Je hay le Ferrarois pour je ne sçay quel vice,
[...]
Et le poltron Romain pour son peu d'exercice :
(s. 68, v. 5, 8)

Mais voir un estaffier, un enfant, une beste,
Un forfant, un poltron Cardinal devenir,
(s. 105, v. 5-6)

Grévin compose des sonnets satiriques sur les poltrons en prenant modèle sur Du Bellay, notamment dans le sonnet I-12 de *La Gélodacrye* :

Pensez qu'il fait bon voir de nuict en une porte
Un poltron courtisan le Petrarque chanter,
Puis devant les vilains ses faicts-d'armes vanter
Comme il a l'ennemi repoussé à main forte,
[...]
Il fait dans son cerveau mille et mille discours,
Il bastit en un mois ce qu'il rompt en trois jours,
Voilà le compagnon auquel on a fiance.
(*Gélodacrye*, s. I-12, v. 1-4, 12-14)

L'expression « il fait bon voir » est reprise en anaphore au début de chaque strophe du sonnet 81 dans les *Regrets* :

Il fait bon voir (Paschal) un conclave serré,
[...]
Il fait bon voir autour le palais emmuré,
Et briguer là dedans ceste troppe divine,
[...]
Il fait bon voir dehors toute la ville en armes,
Crier le pape est fait, donner de faux alarmes,
(v. 1, 5-6, 9-10)

Le sonnet de Du Bellay porte sur la satire de la papauté et du conclave. Grévin conserve l'esprit satirique du sonnet bellayen pour dénoncer le comportement du poltron et du fanfaron³³¹. Enfin,

³³¹ Du Bellay dresse aussi une satire du fanfaron dans le s. 71.

Grévin conclut le sonnet au moyen du présentatif « Voilà », Du Bellay y recourt souvent dans les sonnets satiriques, en particulier dans les sonnets qui reposent sur une anaphore d'infinififs. Grévin pratique également la satire contre l'Italie et les Italiens, comme dans le sonnet I-13, adressé à Beaumais :

Cependant, mon BEAUMAIS, que ce duel je souspire,
Tu vas à l'abandon, ensuyvant ton destin :
Mais sur tout garde toy de ce mont Avantin,
Car d'autant qu'on y est, d'autant on y empire.

Quand seras de retour, tu auras beau me dire
(Si tu as curieux humé cest air latin)
Qu'un homme bien appris ne devient plus mutin
Avecque les soldars, je n'en feray que rire.

Et d'aussi loing, Beaumais, que tu viendras vers moy
Pour joyeux m'embrasser, je m'enfuiray de toy :
Car on dit qu'en Itale un François se desguise.

Aussi tu pourrois bien en feignant deviser,
Ainsi comme un Prothé[e] me faire desguiser,
Tant un Italien finement poltronise.

Le sonnet s'ouvre sur la locution conjonctive « Cependant [...] que » qui traduit l'opposition entre le poète et son allocutaire. Le poète exprime sa souffrance et sa mélancolie et on suppose qu'il se trouve dans sa patrie, La France, alors que Beaumais part en Italie. Plusieurs sonnets des *Regrets* s'ouvrent sur cette expression et expriment la même opposition entre le poète et son allocutaire³³², Grévin reprend ce procédé à Du Bellay. Le poète ne cache pas son anti-italianisme, qu'il justifie au moyen de tournures gnomiques, telles des vérités générales, dès le vers 3, puis aux vers 11 et 14. Le poète se montre sarcastique et représente même le fait d'être Italien comme une maladie contagieuse dont il faudrait se prémunir, en affirmant qu'il préfère éviter de revoir son ami et même « s'enfuir ». Comme l'indique à juste titre Michèle Clément, cette satire italienne et en particulier romaine constitue l'une des caractéristiques majeures des *Vingt-quatre sonnets romains*³³³ et il nous semble que Grévin trouve dans les sonnets satiriques sur Rome de Du Bellay un modèle tout à fait approprié. D'autres emprunts aux *Regrets* figurent dans ce sonnet, comme la mise en garde au vers 3 et plus spécifiquement l'expression « Mais sur tout garde toy » qui peut rappeler le sonnet 142 dans lequel le poète des *Regrets* s'adresse à Cousin : « Mais sur tout garde toy d'estre trop veritable » ; l'expression se situe au vers 3 dans les deux sonnets. Le sonnet de Du Bellay présente également une tonalité satirique. Enfin, le

³³² Nous en reparlerons plus loin mais nous relevons cette expression à l'attaque du sonnet, par exemple dans les sonnets 7, 16 ou encore 19 des *Regrets*.

³³³ Dans la note de bas de page 54 de son édition de *La Gélodacrye*, p. 35.

sonnet 58 des *Regrets* développe le thème du poltron et le verbe « poltronner » constitue le dernier mot du poème, c'est également le cas dans le sonnet de Grévin, à la différence qu'il n'est pas à l'infinitif mais conjugué au présent de l'indicatif à la 3^{ème} personne du singulier.

On trouve aussi la satire du poltron dans le sonnet I-40 des *Jeunesses* de Jean de La Gessée :

Frisotter ses cheveux haussez à la fortune,
Se peigner, s'atiffer, en jeune Damoyseau :
Surpasser inconstant le flot, et le roseau,
Et suivre un fol chorèbe en sa rage commune.

Estre facheus à tous, et tenir de la Lune,
Avoir transi le cœur, et vuide le cerveau,
S'attendre pour du vent à maint desseing nouveau,
Et taxer les plus grandz d'une langue importune.

En clerc-d'armes parler des guerres, et combas,
S'exalter de parole, et d'effait estre bas,
Aller de table en table : et pour vivre à sa guise.

Estre bon Ruffien du matin, jusqu'au soir :
Ce sont les qualitez qu'un chascun peu assoir
En ce lache Poltron, pour qui je poltronise.

La Gessée emprunte aux sonnets satiriques des *Regrets* l'accumulation d'infinitifs. En outre, le début du sonnet qui dresse le portrait du poltron en train de s'apprêter rappelle les sonnets des *Regrets* sur les courtisanes et en particulier le sonnet 92 : « En mille crespillons les cheveux se frizer, / Se pincer les sourcilz » (v. 1-2). Enfin, la satire du poltron et l'emploi du verbe « poltronner » se trouvent, nous l'avons vu, à la fin sonnet 58 des *Regrets*. La Gessée emprunte différents éléments aux *Regrets* tels que la satire du poltron, la structure du sonnet en infinitifs et il s'approprie les éléments de la satire des courtisanes pour les appliquer à celle du poltron.

g. Les hommes d'Église et les guerres de Religion³³⁴

Plusieurs sonnets de *La Gélodacrye* dressent une satire de Rome et du pape qui semble fortement inspirée par *Les Regrets*. Le sonnet 19 du premier livre dresse une satire du bâtard, thème du sonnet 64 des *Regrets*, à laquelle s'ajoute une satire des hommes d'Église et en particulier des prêtres. Nous le citons en entier :

Non, non, je ne veux pas qu'on me croye à credit,
J'ay (dieu merci) assez pour prouver mon affaire,
Tout son jergon ne peult en rien me satisfaire,

³³⁴ Sur ce thème, nous renvoyons également à l'article de Marguerite Soulié, « L'imitation formelle des sonnets satiriques de Du Bellay chez les poètes protestants du XVI^e siècle », *Le Sonnet à la Renaissance : des origines au XVII^e siècle*, op. cit., 1988, p. 215-225. Plusieurs sonnets anonymes qui dressent une satire de l'Église et de la cour papale sont cités. Même s'il s'agit de sonnets vraisemblablement composés uniquement par des poètes réformés, il est intéressant de voir comment le modèle bellayen inspire ces auteurs.

J'affirme, je soutien ce que de luy j'ay dict.

S'il allegue une loy, j'allegueray l'edict,
S'il se dit legitime en alleguant sa mere,
Je prouveray que non par l'estat de son pere,
Icy le mariage est au prestre interdict.

Or' qu'il ne fust bastard, comme tu le sçais estre,
Si est-ce qu'à le voir on juge qu'il est traistre,
Et homme d'emprunter tousjours de plus en plus.

Tu luy diras, MARCHANT, s'il vient en ta presence,
Qu'avant que de plaider on demande assurance,
De peur qu'il ne s'envole avec ses dévolus.

Le poème s'ouvre sur une tournure négative caractéristique de la « poésie du refus ». Le poète recourt à l'antithèse moi / lui, qui peut rappeler l'antithèse moi / les autres que l'on trouve dans *Les Regrets*³³⁵. L'opposition est encore plus nette au sein du vers 5 avec la césure à l'hémistiche, l'emploi des deux pronoms personnels « Il » et « Je » et le parallélisme ; tous ces éléments renforcent le différend entre les deux personnages. En outre, le poète satirique, qui s'exprime à la 1^{ère} personne, révèle les vices de son adversaire, il le blâme, pour, en creux, révéler un *ethos* de poète exemplaire, vertueux et, *in fine*, moralisateur. La fin du sonnet, qui s'adresse à un interlocuteur - procédé extrêmement fréquent dans *Les Regrets*, nous n'y revenons pas -, permet de tirer une leçon et ici, le poète énonce explicitement la leçon morale qu'il compte transmettre à son adversaire. Grévin accumule ainsi plusieurs procédés et thèmes qu'il emprunte à différents sonnets des *Regrets*. D'autre part, le sonnet 21 du premier livre évoque la fonction de pape :

C'est un pesant fardeau que le siege Saint Pierre,
Et si nous y voyons un chacun aspirer :
Un vicaire voudroit une cure attirer,
Et puis un évesché, puis un chapeau conquerre,

Et puis la papauté, pour des amis acquerre :
Et le Pape ne fait encor' que desirer
Bonne vie et santé, affin de n'expirer,
A l'heure qu'il se voit le plus grand de la terre.

Dès le début du sonnet, le poète souligne une incohérence entre la charge écrasante que représente la fonction papale, véritable sacerdoce, et l'avidité des hommes d'Église et prélats qui désireraient tous obtenir cette appellation honorifique et posséder le pouvoir suprême. Le pape, quant à lui, possède un désir d'immortalité, le superlatif « le plus grand de la terre »,

³³⁵ Par exemple dans les sonnets 21 et 31 des *Regrets*.

souligne son orgueil. Le poète raille cette assimilation du pape à un dieu immortel et rappelle la vanité de cette vie et le fait que le pape est un homme comme les autres, c'est-à-dire un être humain et mortel. Le verbe *voir* et le spectacle que le poète observe est un trait caractéristique des sonnets satiriques des *Regrets* et en particulier des sonnets sur Rome. En outre, l'ambition des hommes d'Église d'accéder au trône papal peut rappeler ces deux vers du sonnet 94 des *Regrets* : « Heureux qui peult long temps sans danger de poison / Jouir d'un chapeau rouge, ou des clefz de saint Pierre (v. 7-8), ces vers évoquent le premier quatrain du sonnet 21 cité précédemment. Le spectacle du pape est également mentionné dans le sonnet 18 du second livre :

Je voy journellement un grand sot ignorant,
 Tout vieil et tout cassé, aux grandeurs aspirant,
 Et discourir tout seul de l'ordre de l'Eglise :
 (*Gélodacrye*, II-18, v. 9-11)

La satire est pour le moins sévère à l'égard du pape : le substantif « Eglise » rime avec « je Gelodacryse » (v.14), le poète revendique clairement la satire de l'Église romaine.

D'autre part, le sonnet 23 des *Regrets* adressé à Ronsard et le sonnet 20 du premier livre de la *Gélodacrye* évoquent tous deux la poésie amoureuse et certains couples mythologiques :

<p>Ne lira-lon jamais, que ce Dieu rigoureux ? Jamais ne lira-lon que ceste Idaliene ? Ne vaira-lon jamais Mars sans la Cypriene ? Jamais ne vaira-lon, que Ronsard amoureux ?</p> <p>Retistra-lon tousjours, d'un tour laborieux, Ceste toile, argument d'une si longue peine ? Revoira-lon tousjours Oreste sur la scene ? Sera tousjours Roland par amour furieux ?</p> <p>Ton Francus, ce pendant a beau haulser les voiles, Dresser le gouvernail, espier les estoiles, Pour aller où il deust estre ancré desormais :</p> <p>Il a le vent à gré, il est en equippage, Il est encor pourtant sur le Troien rivage, Aussi croy-je (Ronsard) qu'il n'en partit jamais. (<i>Regrets</i>, s. 23)</p>	<p>Venus son Adonis par pleurs regrettera, Apollon sa Daphné, Orphé[e] son Euridice, Et Petrarque sa Laure, erreur de son service, Du Bellay son Olive en dueil lamentera :</p> <p>Et Ronsard amoureux Cassandre chantera, Et par mille Sonets maudira la malice De l'aveugle Archerot qui luy fait injustice. Baïf de son destin la rigueur publiera.</p> <p>Tous ces regrets, TALON, et plaintes langoureuses Ne sont tant sur l'Amour et Mort injurieuses, Que les profonds soupis et detestations</p> <p>Dont usoit le Curé voyant sa chambriere, Que la mort avoit faict des enfers heritiere, Protestant en avoir encontre eux actions. (<i>Gélodacrye</i>, s. I-20)</p>
--	---

Les sonnets sont écrits dans un contexte très différent et ne poursuivent pas le même but. En effet, Du Bellay regrette de ne lire que de la poésie amoureuse et reproche à Ronsard de se cantonner dans ce type de poésie alors que tous les poètes qui l'entourent ne rêvent que de grande poésie, d'une poésie française en style élevé, et il place ses espoirs dans le poète vendômois. Comme l'affirme Béatrice Périgot : « Les dénégations initiales de Du Bellay ne

concernent donc pas la poésie en elle-même, mais sont bien, en fait, la dénégation d'un poète frappé d'incapacité. Lui, tout comme Magny et Panjas, ne peut créer loin de sa patrie, surtout s'il s'agit d'une poésie élevée. Mais Ronsard, le poète qui jouit de la protection du roi et qui a tout loisir pour s'adonner à la poésie, doit quant à lui être l'initiateur de la grande poésie dont rêve cette génération »³³⁶. La fin du sonnet fait référence à la *Franciade* de Ronsard, qui n'a jamais été achevée. Du Bellay, pour autant, ne rejette pas complètement la poésie amoureuse, comme l'explique, dans le même article Béatrice Périgot. En effet, le sonnet suivant 24, répond à un sonnet de Baïf qui vante la poésie amoureuse de l'*Olive* ; à son tour, Du Bellay loue la poésie amoureuse de Baïf. En outre, François Roudaut, dans son édition des *Regrets*, indique une référence à l'épigramme 11 de Du Bellay, « Sur la Francine de J.-A. de Baïf », dans laquelle Du Bellay oppose Ronsard et Baïf et exhorte Ronsard à composer de la poésie épique³³⁷.

Dans le poème de Jacques Grévin, les quatrains énumèrent aussi plusieurs couples mythologiques et littéraires. Les références ne sont pas exactement les mêmes, Grévin ajoute en effet la mention de Pétrarque, de Du Bellay et de Baïf mais ne mentionne pas L'Arioste. Dans les deux premières parties des sonnets, le temps utilisé est le futur, mais il n'est pas utilisé avec la même valeur. Les tournures interro-négatives dans le sonnet des *Regrets* expriment l'interrogation et le doute du poète alors que le poète de *La Gélodacrye* rappelle la douleur éprouvée par le poète ou le personnage amoureux qui subit le refus ou la perte de son amant(e). La différence entre ces deux sonnets va encore plus loin. En effet, le sonnet de Grévin oppose ces couples célèbres et dignes d'admiration, véritables références littéraires et culturelles, et le couple formé par le curé et la chambrière. La mention de ce couple à la fin du sonnet crée un effet de décalage - Michèle Clément parle de « dégradation burlesque » - et participe de la satire. En outre, le curé souhaite intenter un procès contre les Enfers, refusant la perte de sa bien-aimée, cette action paraît en effet ridicule et vaine, dans les deux sens du terme : elle s'avère d'une part inutile, dans la mesure où la mort est inéluctable, et elle rend compte d'autre part de la vanité de ce curé qui entend défier les dieux des Enfers. Enfin, ce prêtre en proie à l'amour peut faire écho au moine du sonnet 97 des *Regrets* qui tâte le ventre et la poitrine des

³³⁶ Béatrice Périgot, « Les *Regrets* de Du Bellay : épistolarité et discussion sur les genres », *Loxias*, *Loxias* 27, II., mis en ligne le 20 décembre 2009 : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3168> [consulté le 18 novembre 2020].

³³⁷ Du Bellay, *Epigramme 11 « In Francinam I. A. Baifii »* : « *perge tuum Francinae opponere Francum, / Et pro Cassandra Martia bella cane.* » (« oppose ton Francus à sa Francine, et au lieu de Cassandre, chante les guerres martiales. »), Joachim du Bellay, *Œuvres poétiques VII*, éd. établie par Geneviève Demerson, STFM, Nizet, 1984, p. 88-89 ; nous avons consulté une version en ligne : <https://sites.univ-lyon2.fr/ReseauxpoetesXVI/data/1558%20Poematum%20libri%20quatuor%20-%20Ep%2011.pdf> [consulté le 18 novembre 2020].

jeunes filles, quand bien même la situation serait différente. Ce sonnet de Grévin fait partie des sonnets satiriques sur les hommes d'Église, une satire qui s'avère particulièrement acerbe et virulente, beaucoup plus irrévérencieuse que celle de Du Bellay. L'un des sonnets les plus violemment critiques envers la Rome papale est le sonnet 23 du second livre :

BAYF, j'ay beau crier et me rompre la teste,
Je voy bien que pour moy Jupin n'en fera rien,
Il aime trop son ciel, il aime trop son bien,
Il se plaist trop au son de son fouldre et tempeste :

Mais c'est bien au rebours, je le voy qui s'appreste
A nous vouloir tromper d'un ris Sardonien,
Il scait dissimuler comme un Italien,
Et puis tout-en-un-coup nous luy verrons la creste :

Je le voy s'accoster de la force de Mars,
Il prent avecque soy les demi-dieux bastars,
Et scay bien fermement qu'il se veult faire croire :

Mais tout au pis aller, j'ay recours en un poinct,
C'est que dedans son camp on ne s'accorde poinct,
Et pense que Saturne aura un jour victoire.

Le poète souligne la vanité de ses efforts pour faire changer la réalité dans le premier vers, comme en témoigne l'emploi de l'expression. Cet écart entre l'idéal du poète et la réalité effective est à la source de la poésie satirique, comme l'explique Pascal Debailly à propos des *Regrets* : « Le ton devient véritablement satirique lorsque la réalité cesse de renvoyer l'imagination du poète à son passé et à ses idéaux, pour faire l'objet d'un procès direct, où s'expriment sur un mode comique voire grotesque une chute dans le réel, un emprisonnement, un engluement »³³⁸. Il nous paraît très net que ce propos au sujet des *Regrets* s'applique aussi à *La Gélodacrye* mais également aux autres recueils satiriques que nous avons retenus dans notre étude. Les dieux de la mythologie sont mentionnés et utilisés essentiellement dans une perspective satirique, comment en témoignent le nom de « Jupin », diminutif de Jupiter qui désigne ici le pape, et les « demi-dieux », c'est-à-dire les cardinaux et les prélats qui entourent le pape. Seul Saturne est perçu favorablement et désigne Dieu. D'après le poète, celui-ci « aura un jour victoire » et fera ainsi régner la justice et donner gain de cause aux réformés. Cela est à mettre en lien avec la conception de la satire chez Grévin et Du Bellay. En effet, Michèle Clément explique que la satire de Grévin, à la différence de celle de Du Bellay, « ne peut pas avoir cette qualité horatienne de dire le vrai, car Dieu seul peut rendre l'homme apte au vrai et

³³⁸ Pascal Debailly, « Du Bellay et la satire dans les *Regrets* », *Du Bellay et ses sonnets romains*, op. cit., p. 217.

l'esprit de Dieu ne souffle pas toujours sur les œuvres humaines »³³⁹. Grévin affirme³⁴⁰ que Dieu aura en quelque sorte le dernier mot, il fera advenir la paix, la justice, ou encore, s'il l'on s'appuie sur le propos de Michèle Clément, la vérité. La dimension religieuse est donc davantage marquée dans le recueil de Grévin. Enfin, le poète attribue au pape un caractère duplice et manipulateur, le vers 7 rappelle par ailleurs le sonnet 13 du premier livre adressé à Beaumais cité plus haut.

D'autre part, Rome, pour Grévin correspond à la nouvelle Babylone, la Rome prostituée, victime d'un châtement divin. Rome est aussi le siège de la papauté et la satire anti-papale, dont on a noté la présence dans la *Gélocadrye*, figure en particulier dans la séquence des sonnets 17 à 19 des *Vingt-quatre sonnets romains* :

Vous qui venez à Rome, et qui soigneusement
La cause recherchez de sa grande ruine,
Voyez des deux Venus la sculpture divine
Au jardin où le pape entre secrettement.
(s. 17, v. 1-4)

Car le temps, plus puissant que ne sont les humains,
Afin de te vanger te faict voir les Romains
Reduicts piteusement sous le pouvoir d'un moine.
(s. 18, v. 12-14)

Les Romains ruinez se ruinent encore,
Car ils ont retenu tousjours au milieu d'eulx
Un vieil Laocoon que le serpent devore.
(s. 19, v. 12-14)

La satire du pape Pie V, ce « vieil Laocoon »³⁴¹, est on ne peut plus explicite : la corruption morale de la papauté présente un lien avec la chute de Rome. Si celle-ci a commencé à l'époque antique, elle se poursuit encore à l'époque où Grévin se trouve à Rome. Comme l'affirme Michèle Clément :

Ainsi Laocoon est un signe de ruine pour Troie et un signe de ruine pour Rome, comme le dit le dernier tercet du sonnet 19 qui fonctionne sur une ambiguïté : le « vieil Laocoon que le serpent dévore » pouvant aussi bien être la statue du Belvédère qu'une métaphore pour désigner le Pape, ce qu'induit le vers final du sonnet précédent, « le moine » désignant par métonymie le Pape Pie V.³⁴²

³³⁹ Michèle Clément, « La morale et le coq-à-l'âne dans *La Gélocadrye* de Jacques Grévin », *Recherches et travaux*, n° 50, Grenoble III, 1996, p. 50.

³⁴⁰ On note toutefois une certaine restriction avec l'emploi du verbe « pens[er] », il ne s'agit pas d'une certitude intangible, mais plutôt d'un espoir.

³⁴¹ Laocoon est un prêtre troyen qui n'est pas écouté lorsqu'il recommande aux Troyens de ne pas laisser entrer dans Troie le cheval offert par les Grecs. Il a offensé Apollon en s'unissant à Antiopé dans son sanctuaire. Pour le punir, le dieu envoie par la mer deux serpents qui attaquent et tuent le vieux prophète et ses deux fils.

³⁴² Michèle Clément, « Une *ekphrasis* paradoxale des statues du Belvédère dans les 'Vingt-quatre sonnets romains' de Jacques Grévin », *Studi Francesi*, 145 (XLIX / I), 2005, p. 57, en ligne : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35558> [consulté le 11 juin 2022].

Grévin établit donc une analogie entre les deux ruines de ces villes puissantes et utilise la référence mythologique d'une manière burlesque. Ce pape se révèle beaucoup plus austère que ses prédécesseurs et occupé par la réforme catholique, il se montre excessivement sévère à l'égard des protestants³⁴³. En outre, l'une de ses premières actions, lorsqu'il est intronisé pape, est de retirer les statues du Belvédère, considérées comme des idoles et, pour certaines, plus sensuelles, de les cacher. Pour Grévin, l'entrée secrète du pape dans le jardin où se trouvent les deux Vénus est un signe de « lubricité papale », pour reprendre l'expression de Michèle Clément qui ajoute plus loin : « une lecture allégorique à visée satirique se développe : la Rome papale est ici accusée de garder en son sein (“Au jardin où le pape entre secrettement”) les signes de sa vilenie et de sa ruine »³⁴⁴. Autrement dit, le pape conserve des objets que lui-même estime néfastes, ce qui rend compte, d'une part, d'une certaine forme d'hypocrisie et, d'autre part, du fait que le pape lui-même est néfaste pour la Curie romaine. Dans tous les cas, la satire envers le pape reste particulièrement virulente et irrévérencieuse, aussi bien dans *La Gélodacrye* que dans les *Vingt-quatre sonnets romains*. Elle peut aussi s'expliquer par la sensibilité de Grévin aux idées protestantes.

Dans le recueil de Béreau, il est question de l'ignorance des prêtres et de la satire des deux camps qui s'affrontent lors des guerres de Religion. Plusieurs références à ce contexte hostile apparaissent dans le recueil. D'abord dans le sonnet 32, le poète s'adresse à l'évêque de Luçon, Jean-Baptiste Tiercelin :

Ainsi, ô Tiercelin, je vante, loue et prise
 Ta vertu, ta prudence et ton rare sçavoir,
 Qui te faict renommer, qui te faire luyre et voir
 Sur l'ignare troupeau des autres gens d'Eglise.

Si les autres, hélas ! t'eussent tous ressemblé,
 Nous ne verrions pas ce saint ordre troublé,
 Nous ne verrions pas sa divine ordonnance

Estre comme voyons cheute en sa confusion,
 Car le trouble qui est en la religion
 Chrestienne, engendré l'a des prestres l'ignorance.
 (s. 32, v. 5-14)

Le poète, bien que catholique, n'en blâme pas moins les prêtres – l'expression « l'ignare troupeau » est éloquente - qui ont favorisé et encouragé les troubles au sein de l'Église. Le concile de Trente terminé en 1563, c'est-à-dire finalement peu de temps avant la parution du

³⁴³ Arlette Jouanna rappelle cette situation en citant les propos de Nicole Lemaître : « quant aux lettres de Pie V au roi, elles sont “un appel constant au massacre des Protestants” », *La France du XVI^e siècle : 1483-1598*, Paris, P.U.F., 1996, p. 455.

³⁴⁴ Michèle Clément, art. cit., p. 57 et 59.

recueil de Béreau, a consacré une large part de ses réflexions à la formation du Clergé. En outre, le cousin de Béreau, Jacques de la Popelinière, est quant à lui protestant, ce qui explique peut-être la position plus mesurée de Béreau dans ses sonnets. Dans le sonnet 24, le poète écrit sur la paix d'Amboise, survenue en 1563 mais qui reste une paix « précaire », peu efficace et finalement plus symbolique. Le poète n'hésite pas à blâmer les deux confessions qui se livrent une guerre féroce :

Nul n'est le bien venu qui n'a quelque nouvelle
A conter aujourd'hui, chacun est en esmoy.
Que fait le huguenot, que le papau ? Le Roy
Pour qui tiendra-t-il ? la paix durera-t-elle ?

Le huguenot écoute attentivement celle
Qui est en la faveur de luy et de sa loy ;
Le papau a en haine et ne peult donner foy
A ce que contre luy on luy dit et reuelle.

Si quelqu'un vient à eux, et n'a rien de nouveau,
Il sera réputé de l'un et l'autre un veau.
Parquoy craignant cela, chacun invente et songe

Au plaisir de tous deux des bourdes, aimant mieux
Mentir qu'estre muet devant ces curieux :
Voilà comment le monde est tout plain de mensonge.

Le poète blâme aussi bien les catholiques que les protestants. En effet, les termes « huguenot » et « papau » au vers 3, qui désignent respectivement les protestants et les catholiques, possèdent une connotation péjorative ; ils figurent en outre au sein d'un parallélisme qui montre que le poète les place au même niveau et les considère comme égaux. Le poète porte le même jugement négatif sur les deux confessions, ce que confirme le groupe nominal « ces curieux » ; le poète ne prend pas vraiment parti pour l'un ou pour l'autre mais dénonce la bêtise et le mépris dont ils font preuve. Le dernier vers introduit par le présentatif « Voilà », qui vient résumer le propos et énoncer une leçon, est un procédé courant dans un certain nombre de sonnets satiriques des *Regrets*³⁴⁵.

D'autre part, l'ouverture du sonnet 14 rappelle le sonnet 118 des *Regrets* :

Ces messieurs qui, Voisin, des apostres se ventent
Estre les successeurs, que de leur paillardise
Doive estre reformé et de leur gourmandise
Le debord insolent, veincus ilz le consentent.

Ilz consentent encor maints abus, et si sentent
Que leur ambition et grande convoitise
Les mal'heurs a causé qui sont dedans l'Eglise,

³⁴⁵ Il ne se trouve d'ailleurs pas uniquement dans les sonnets en infinitifs.

Et toutefois tousjours leurs malices s'augmentent.

Toutefois on ne voit qu'ilz refoiment leur vie,
Qui est aux voluptez tellement asservie
Qu'ilz ne la peuvent plus en meilleure changer,

Comme des compagnons d'Ulis la troupe sotte
Ne pouvoit plus partir du pais estranger,
Estant affriandée aux douceurs de la Lote.

Le sonnet 118 des *Regrets* s'ouvre sur le vers « Quand je voy ces Messieurs » et se poursuit avec la satire des cardinaux. Le sonnet de Béreau prend ensuite davantage de distance avec le poème des *Regrets* mais il en conserve la même tonalité satirique et il dénonce le comportement des deux confessions qui sont en guerre. À propos de la guerre, qui est un thème présent dans *Les Regrets*, se retrouve également chez Perrin, dans le sonnet 27 de la première centurie :

La bataille est aux champs : l'arriere & l'avantgarde :
Les fifres & tabours, trompettes et gonfanons :
Ja, déjà j'oy tonner la foudre des canons :
L'embuscade est posée ou lon ne prend point garde :

Le sonnet possède une dimension tragique dont rend particulièrement compte le dernier tercet :

Dieux puissans estes vous de tel massacre Auteurs ?
Vous estes (pour le moins) de la-haut spectateurs,
Ne vous moquez vous point de telle tragedie ?

L'énumération des armes et l'image du spectacle militaire sont repris aux sonnets 114 et 116 des *Regrets* :

Ils se paissent enfans de trompes et canons,
De fifres, de tabours, d'enseignes, gonphanons,
Et de voir leur province aux ennemis en proye.
(*Regrets*, s. 114, v. 9-11)

Du Bellay fait référence à la guerre qu'engage le pape Paul IV, manipulé par son neveu Carlo Caraffa, contre le Royaume de Naples ; l'allusion y est faite dans le sonnet 116 :

Mars est desenchainé, le temple de la guerre
Est ouvert à ce coup, le grand prestre Romain
Veult fouldroier là bas l'heretique Germain,
Et l'Espagnol marran, ennemis de saint Pierre.

On ne voit que soldartz, enseignes, gonphanons,
On n'oit que tabourins, trompettes, et canons,
On ne voit que chevaux courans parmy la plaine :
(*Regrets*, s. 116, v. 5-11)

Perrin prend modèle sur les sonnets bellayens pour traiter du thème de la guerre, il reprend l'énumération que Du Bellay utilise ainsi que la rime « gonphanons » / « canons ». Néanmoins, le contexte est différent puisqu'il s'agit dans le sonnet de Perrin des guerres de Religion qui ont lieu en France.

Quant au poète catholique et évêque Jérôme Hennequin, celui-ci se révèle militant dans certains poèmes des *Regrets sur les miseres advenues à la France par les Guerres Civiles*. Il mentionne en effet l'« erreur Calvinienne » dans le sonnet 14 :

Tu en es seule cause, ô rage Emathienne,
Qui semant par les champs l'erreur Calvinienne
Armas le sang François contre le sang François,
(s. 14, v. 9-11)

Hennequin s'inspire du sonnet XXXI des *Antiquitez de Rome* :

Tu en es seule cause, ô civile fureur,
Qui semant par les champs l'Emathienne horreur,
Armas le propre gendre encontre son beupere :
(*Antiquitez*, s. XXXI, v. 9-11)

Il est intéressant de voir comment Hennequin s'approprie le sonnet bellayen : l'adjectif « Emathienne » est repris par Hennequin en fin de vers et, sur le modèle des rimes riches des *Antiquitez*, il rime avec l'adjectif « Calvinienne ». C'est une manière explicite de s'en prendre aux Réformés et de les rendre responsables des guerres de Religion. Dans le sonnet 10, le poète s'oppose au monde dans lequel il vit, plus particulièrement depuis la Réforme : « je ne trouve assurance / De pouvoir desormais trouver aucun repos / Dedans nostre païs » (v.1-3). Dans le premier tercet, il invite son interlocuteur à rechercher un lieu plus favorable et plus paisible :

Allons donques chercher quelque païs nouveau,
Où les hommes de là n'ayent point le cerveau
Surpris encor' d'erreur de Calvin, ny de Beze.

Hennequin mentionne les noms de deux représentants de la Réforme. En outre, le terme « erreur », qui revient dans les deux extraits, est à entendre dans un sens fort, au sens d'« hérésie », de « fausse doctrine ».

Enfin, en ce qui concerne les guerres civiles, les poètes dénoncent souvent le fait que les Français s'entretuent et utilisent le thème de la lutte fratricide, ce qui rend les événements d'autant plus tragiques. Dans les *Antiquitez de Rome*, Du Bellay mentionnait la lutte familiale entre César et Pompée, le premier étant le gendre du second :

Ce qui advint, quand l'envieux orgueil
De ne vouloir ny plus grand, ny pareil,
Rompit l'accord du beupere et du gendre.
(*Antiquitez*, s. XXIII, v. 12-14)

Armas le propre gendre rencontre son beaupere :
(*Antiquitez*, s. XXXI, v. 11)

On retrouve ce thème inspiré de la *Pharsale* de Lucain dans le cinquième livre des *Jeunesses* de La Gessée et plus particulièrement dans sa « Complainte ». Il s'agit d'un poème composé de douze dizains dont le dixième est consacré à l'histoire de Rome et à la bataille de Pharsale :

Entre les gentz Italiques
Jadis portant ce flambeau,
Par les plaintes Pharsaliques
Elle fonda leur tombeau,
Quand le Beau-père,
Preux, et prospère,
Du Gendre fut Vainqueur :
Et dès qu'à Romme
César cheut, comme
Son hayneus Belliqueur.
(v. 91-100)

Il s'agit bien sûr de la guerre entre César et Pompée, entre le beau-père et le gendre. On en retrouve également la mention au début du sonnet 20 du recueil de Hennequin :

Rome ne vante plus la bataille cruelle
Du beau père, & du gendre aux champs Pharsaliens,
(s. 20, v. 1-2)

Le contexte des guerres civiles est ensuite transposé dans le contexte français, comme l'indiquent ces vers de Hennequin et de Grévin :

Armas le sang François contre le sang François,
(*Regrets sur les misères...*, s. 14, v. 11)

Cependant que la France en France mutinée
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 7, v. 1)

Ce thème de la lutte entre membres d'une même famille est lui aussi repris dans le livre V des *Jeunesses* de La Gessée :

Or' le Père à la mort son filz propre abandonne,
Or' le frère à son frère apreste ce meschef.
(s. V-20, v. 7-8)

N'aguères je pensois que la France outragée
Par ses propres Enfantz aus guerres trop dispos,
Par ses propres Enfantz seroit mise en repos :
(s. V-24, v. 1-3)

Le thème du conflit entre des membres de la même famille que l'on a relevé dans plusieurs recueils permet d'insister sur le fait que ce sont les Français qui s'entretuent et qu'ils ne livrent pas bataille contre un ennemi étranger. Les poètes déplorent cette bataille autodestructrice et la rendent, par là même, incompréhensible et vaine.

La Gessée y ajoute même un lien supplémentaire, à savoir le lien maternel entre la France et ses enfants, les Français. On en note la présence dans le sonnet IX des *Antiquitez de Rome* : « Ce peuple adonc, nouveau filz de la terre » (v. 9), « Puis se perdit dans le sein de sa mere » (v. 12). On peut également citer l'exemple du sonnet 29 dans lequel la France exprime sa souffrance : « Par toy je sers à mes filz de cercueil » (v. 11). Le poète des *Jeunesses* prend la parole dans le sonnet 32 qui repose sur une anaphore de « Par là » :

Par là tes filz mutins s'eslèvent, et querellent,
Voire en communs hayneus te navrent, et bourrellent :
Ains t'estouffent eus-mesme, eus-meme s'estoufantz.
[...]
L'outrage vient de Mars, le tort de tes Enfantz.
(v. 9-11, 14)

Ce motif de l'autodestruction figure aussi à la fin du sonnet 35 dans lequel le poète, tout en évoquant le sort de la France, reprend à Du Bellay l'idée de Rome qui provoque elle-même sa ruine :

Dieus, quel meschef ! atteinte par mes filz
Je meurs sous eus, et sous eus desconfis
Les enterrant, je m'enterre moy-mesme !
(s. V-35, v. 12-14)

Ce thème est aussi employé par Hennequin, par exemple, à la fin du sonnet 22 qui constitue une réécriture de la fin du sonnet X des *Antiquitez* :

D'une horrible fureur l'un contre l'autre armez, Se moissonnarent tous par un soudain orage, Renouvelant entre eulx la fraternelle rage, Qui aveugla jadis les fiers soldatz semez. (<i>Antiquitez</i> , s. X, v. 11-14)	Las ! de voir tes enfans l'un contre l'autre armez, Se moissonner d'un coup par un soudain orage, Renouvelans entre eulx la fureur, & la rage, Des antiques soldats sur la terre semez. (<i>Regrets sur les misères</i> , s. 22, v. 11-14)
---	---

L'imitation du sonnet des *Antiquitez* est très nette, assez proche du mot à mot. Finalement le poète tend à montrer que l'histoire se répète et transpose les guerres civiles romaines dans le contexte des guerres de Religion qui se déroulent en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

3. La déploration sur les ruines

Le thème de la déploration sur les ruines figure dans le livre V des *Jeunesses* de Jean de La Gessée, les *Sonnets sur les Ruines de Luzignan* d'Odet de Turnèbe, les *Regrets sur les misères advenues à la France par les Guerres Civiles* de Jérôme Hennequin, les *Vingt-quatre sonnets romains* de Jacques Grévin et la *Suite des Imitations chrestiennes* de Simon Goulart. Nous incluons également dans cette partie deux octonaires issus des *Octonaires sur la vanité et Inconstance du Monde* de Chandieu³⁴⁶.

Tout d'abord, sur le plan formel, ces poètes reprennent à Du Bellay la forme du recueil bref : de douze sonnets chez Turnèbe à trente-huit pour le livre V des *Jeunesses*. L'alternance métrique apparaît de manière systématique chez Turnèbe et La Gessée, de manière plus irrégulière chez Hennequin. Grévin et Goulart recourent exclusivement à l'alexandrin. D'autre part, Du Bellay compose le recueil des *Antiquitez de Rome* alors qu'il se trouve à Rome, seul Grévin écrit les *Vingt-quatre sonnets romains* dans les mêmes circonstances. Hormis Goulart, les autres auteurs qui s'inspirent aussi des *Antiquitez de Rome* évoquent des ruines qui ne sont pas celles de Rome.

a. La déploration sur les ruines françaises

D'une manière générale, les poètes reprennent cette déploration sur les ruines de Rome pour s'apitoyer sur le sort de la France ruinée et dévastée par les guerres civiles. Ils se placent donc dans le contexte de leur pays et de leur époque, dans un contexte contemporain en somme. Si les poètes ne parlent pas de Rome comme le fait Du Bellay – exception faite de Grévin –, ils comparent néanmoins le sort de la France à celui de la capitale italienne :

J'aimay mieulx aller voir les ruines d'aultruy,
Et m'en esmerveiller, que tousjours plein d'ennuy
Voir de mes propres yeux la France ruineuse.
(Grévin, *Vingt-quatre sonnets romains*, s. 7, v. 12-14)

Rome ne vante plus la bataille cruelle
Du beau père, & du gendre aux champs Pharsaliens,
[...]
Celle qui maintenant entretient les François,
Est sans comparaison pire cent mille fois :
(Hennequin, *Regrets sur les misères*, s. 20, v. 1-2, v. 9-10)

Ainsi que des Romains l'Empire & des Gregeois,

³⁴⁶ Goulart et Chandieu relèvent davantage du versant dévotionnel de la poésie anti-mondaine que nous aborderons plus loin. Cependant il nous semble important de les intégrer à cet endroit de notre étude, dans ce développement sur la déploration des ruines. Cela montre également qu'on ne peut pas enfermer un auteur dans une catégorie bien précise et que les ceux versants de la poésie anti-mondaines ne sont pas hermétiques.

Fut ruiné par eux esmeus d'une vengeance,
Laquelle maintenant seigneurise la France :
Ainsi notre grandeur tombera sous son pois.
(*Regrets sur les misères*, s. 23, v. 5-8)

Romme donc fust chetive, et chetive est la France !
(*La Gessée, Jeunesses*, s. V-12, v. 14)

Avant que le Discord eust secoüé l'Empire
Par mille effortz nouveaux, du superbe Romain :
[...]
Ainsi la France heureuse ore en guerre, ore en paix,
(*Jeunesses*, s. V-6, v. 1-2, v. 9)

Quand je pense aus malheurs de ta civile rage,
France, je te compare à l'Empire Romain :
(*Jeunesses*, s. V-12, v. 1-2)

De mesme Romme à Romme fut soumise :
Car dès que Romme eust la terre conquise,
Romme servit à Romme de butin.
(*Jeunesses*, s. V-23, v. 12-14)

De même, Turnèbe utilise la référence à la chute de Rome pour évoquer les ruines du château de Lusignan pendant les guerres de Religion :

L'orgueil de ce chasteau qu'une Magicienne
Avoit edifié dessus un roch hautain,
Comme les grans Palais de ce peuple Romain,
A veu ruer en bas sa muraille ancienne.
(*Sonets sur les Ruines de Luzignan*, s. 5, v. 1-4)

Turnèbe recourt à une comparaison avec les palais romains pour évoquer la chute du château ; le poète procède à une double transposition, à la fois de lieu et de temps. En effet, il s'agit ici des ruines du château de Lusignan situé en France et non en Italie. De plus, l'époque évoquée n'est plus l'Antiquité mais le XVI^e siècle, la destruction du château de Lusignan en 1574 est un événement contemporain du poète.

Les poètes réécrivent parfois certains sonnets des *Antiquitez* en substituant directement au nom de Rome celui de France :

Toy estranger qui viens ici chercher la France,
Et rien de France, en France, esbahy n'aperçois,
Fors que ces vieux Palais, & ces murs que tu vois
(*Hennequin, Regrets sur les misères*, s. 7, v. 1-3)

Passant, qui par la France esmerveillé chemines,
La France n'est plus France : et ces champz depeuplez,
Ces Chasteaus demolis, ces murs demantelez,

Sont encor frais tesmoingz de ses noyses mutines.
(La Gessée, *Jeunesses*, s. V-28, v. 1-4)

Dans ces deux exemples, les poètes réécrivent le sonnet III des *Antiquitez*.

Contrairement à Du Bellay qui écrit au sujet de la Rome du passé et qui se trouve en fait dans la position du « nouveau venu » qu'il interpelle dans le sonnet III, la plupart des poètes³⁴⁷ écrivent sur les ruines de leur pays natal, la France, à leur époque. Christophe Imbert précise que les poètes qui se rendent à Rome cherchent à renouer avec un passé mythique : le « voyageur français [...] éprouve redoublée, par une volonté nationale spécifique, l'impression propre à l'humaniste de retrouver à Rome sa patrie idéale, et comme son identité mythique »³⁴⁸. Ce propos peut s'appliquer à Du Bellay et à Grévin, mais également aux poètes qui écrivent sur le sort de la France pendant les guerres civiles : « Dans le long trouble des guerres de religion, l'application à notre pays de la formule même qui figurait le déclin romain (France qui n'est plus France, Paris qui n'est plus Paris) marque bien la continuité d'une identification mythique »³⁴⁹. Cela explique que l'on retrouve la valorisation du temps révolu dans les poèmes et particulièrement l'éloge de la Rome ou de la France du passé et, par conséquent, le profond sentiment de nostalgie. En outre, ces poètes, voyageurs pour certains, en tout cas tous observateurs, s'impliquent davantage dans leur discours ; les poètes s'expriment en effet à la première personne, et sont empreints d'un fort sentiment de nostalgie et de déploration, ils utilisent abondamment le vocabulaire des larmes et de la souffrance. Ces poèmes, rappelons-le, possèdent pour la plupart une dimension autobiographique ; celle-ci s'avère plus prégnante chez Hennequin, Turnèbe, La Gessée et Grévin.

On retrouve cet aspect dans les *Regrets sur les miseres advenues à la France par les Guerres Civiles*. Hennequin emprunte de manière très évidente certaines expressions à Du Bellay et au nom de « Rome » il substitue celui de « France » :

La France on veit jadis en honneur florissante
Commander aux citez, & aux peuples lointains
(s. 4, v. 1-2)

La France qui estoit l'ornement de ce monde,
Qui commandoit sur terre & sur la mer profonde,
Gist (hélas) maintenant sous l'ombre du tombeau
(s. 23, v. 12-14)

³⁴⁷ À l'exception de Goulart mais aussi de Grévin. Ce dernier écrit des sonnets sur Rome mais dans le sonnet 7, il mentionne tout de même la situation de la France.

³⁴⁸ Christophe Imbert, « Les Français à Rome : approche d'une tradition de discours », *Anabases*, n° 5, 2007, p. 123.

³⁴⁹ *ibid.*, p. 122.

Ce second exemple s'inspire de la fin du sonnet XXIX des *Antiquitez de Rome*.

On relève le même procédé chez Turnèbe qui emprunte les formules des *Antiquitez* pour évoquer les ruines du château de Lusignan :

Quand je voy Luzignan, dont le front sourcilleux
Bravoit & menassoit la campagne voisine,
Ayant perdu ses tours n'estre qu'une ruine,
Qu'un rocher despouillé, & qu'un amas pierreux :
(s. 3, v. 1-4)

b. Le lexique de la ruine et le lexique spécifique des *Antiquitez*

Dans les recueils que nous étudions, les auteurs qui s'inspirent des *Antiquitez de Rome* recourent au vocabulaire de la ruine, de la destruction, de la cendre ou encore de la mort : les « poudreuses cendres », la « sepulture », les « vieilles ruines », les « reliques »³⁵⁰. On trouve aussi les adjectifs dérivés de ces noms qui se terminent en *-eux* : « cendreux », « poudreux », « pierreux »³⁵¹.

Dans son recueil intitulé *Vingt-quatre sonnets romains*, Grévin a la volonté d'insister sur la « ruine » de Rome : le terme « ruine » et ses dérivés sont omniprésents, figurant dans tous les sonnets ou presque. De plus, il faut souvent prononcer ces termes avec une diérèse, ce qui met en valeur le mot « ruine » et donc l'état de la ville dans laquelle le poète se trouve. Les exemples s'avèrent très nombreux, nous en citons quelques-uns :

Ainsy Rome, qui feut le chef de l'univers,
Par son bruit ruineux, porté dedans mes vers,
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 1, v. 12-13)

Je passay l'Apennin, je vis Rome deserte,
Ains je vis seulement une ruine aperte
Qui me saisit d'ennuy, de douleur et de dueil ;
(s. 3, v. 9-11)

Elle voit son pouvoir qui ruine et empire ;
Car le premier qui feust à ruine ordonné,
Faira qu'à la parfin il sera ruiné,
(s. 10, v. 11-13)

Ne voulut ruiner ce grand sepulchre, afin
Que dedans Rome mesme estant la cause entiere,
Qui jadis luy causa sa ruine premiere,
Sa ruine jamais ne puisse prendre fin.
(s. 14, v. 11-14)

³⁵⁰ *Antiquitez*, s. I, v. 1 ; s. V, v. 8 ; s. XIX, v. 14 ; s. XXX, v. 13.

³⁵¹ L'adjectif « cendreux » est employé au féminin dans les « reliques cendreuse » (s. 15, v. 4), « l'honneur poudreux » est employé à deux reprises (s. VII, v. 4 et s. XIV, v. 14), les « pouldreux tombeaux » se trouvent au vers 13 du sonnet XIV. Enfin, l'adjectif « pierreux » s'applique aux « monceaux » (s. XVIII, v. 1) et aux « ossemens » (s. XXV, v. 7).

Les ayant ruinez, ruina leurs palays
Et si bien ruina ce grand temple de paix,
(s. 16, v. 12-13)

Les Romains ruinez se ruinent encore,
(s. 19, v. 12)

Le sonnet 13, dont le thème porte sur la fondation de Rome, constitue l'un des exemples les plus remarquables. Le terme « ruine » et ses dérivés sont nombreux et figurent au sein de polyptotes :

Deux freres succeseurs du Troyen ruiné,
Ayans ja ruiné toute leur race antique,
Firent le fondement de ceste ville unique,
Fondement à ruine et malheur destiné.

Le plus malicieux ruina son aisé ;
Des Albains et Sabins la ruine publique
Donna accroissement à ceste Republique,
Qui après ruina le Grec infortuné.

N'ayant que ruiner elle s'est ruinée,
Ruinant quant et quant l'Itale infortunée,
Et si a ruiné maint règne florissant.

Bref, Rome tellement en ruines abonde,
Que si le Ciel n'estoit plus fort et plus puissant,
Rome en la fin seroit la ruine du Monde.

Les auteurs insistent davantage sur l'état de ruine, de destruction et ils utilisent également le lexique de la cendre, de la poudre, de la mort avec des termes comme « sepulchre », « tombeau », ces termes figurent bien sûr dans *Les Antiquitez de Rome* ; nous ne citons pas tous les exemples. Le poète de la *Suite des Imitations chrestiennes*, dans le sonnet II-16, pense d'abord aux monuments romains avant de déclarer : « Je m'escrue dans moy : puis qu'or' tu ne contemples / Qu'une ruine horrible » (v. 5-6)

Il nous semble pertinent d'ajouter dans cette partie sur le lexique des ruines la mention des divers bâtiments détruits, ce sont souvent les mêmes que dans *Les Antiquitez de Rome* : les « arcz triomphaux », les « vieux murs », les « vieux palais », les « thermes » ou encore les « temples »³⁵². Quand ce n'est pas le cas, les poètes mentionnent des éléments en recourant à ce style spécifique des *Antiquitez*.

Voici quelques exemples issus du recueil de Grévin :

Je voulus voir les arcz, les Theatres prizez,
Les colonnes aussy et portiques brisez ;

³⁵² *Antiquitez de Rome*, s. VII, v. 5 ; s. XVIII, v. 3 ; s. XXVII, v. 3 et 4.

(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 7, v. 9-10)

Des grands arcs triomphaux la belle architecture,
Des Theatres doublez la somptuosité,
Des colonnes encor l'orgueil et majesté
N'est rien pour le jourdhuy que pouldre et pourriture.
(s. 8, v. 5-8)

Le Theatre, où jadis le peuple se trouvoit,
N'est qu'un mur ruiné nommé le Colizée ;
Rome n'a rien d'entier, que l'aiguille prisée
Où encor de Cesar le sepulchre se voit.
(s. 14, v. 5-8)

Porphyres entaillez, et vous marbres escriptz,
[...]
Arcs, Theatres et Baings et colosses detritz,
(s. 11, v. 1, 5)

Et Rome, par les siens à la fin saccagée,
Se voit tant seulement la terre estre chargée
De porphires rompus et marbres ruinez.
(s. 12, v. 12-14)

Dans ces deux derniers extraits, nous retrouvons dans la mention des porphyres et marbres un écho au sonnet XXXII des *Antiquitez* :

Si sous le ciel fust quelque eternité,
Les monuments que je vous ay fait dire,
Non en papier, mais en marbre et porphyre,
Eussent gardé leur vive antiquité.
(s. XXXII, v. 5-8)

On retrouve les mêmes éléments dans le sonnet 6 du recueil de Turnèbe :

Qui eust pensé que les forces de l'homme
Eussent defait ces theatres si beaux,
Ces grans Palays, & ces arcs triomphaux,
Temples & bains, que par tout on renomme ?
(s. 6, v. 5-8)

L'interrogation oratoire souligne la surprise que l'on peut éprouver à la vue des ruines. Le poète énumère d'autres monuments dans le sonnet 9 :

Les Chasteaux sourcilleux, & les Palays des Roys,
Comme un Fantaume vain s'envolent en fumeé :
[...]
Le marbre et le porphire est miné de vieillesse,
(s. 9, v. 5-6, 9)

Il en va de même dans le recueil de Goulart qui mentionne dans le sonnet 15 les « palais » (v. 2), les « Theatres » et « tombeaux » (v. 3) ou encore dans le sonnet 16 :

Quand je pense aux palais, aux portiques, aux temples,
Amphitheatres ronds, aux monts audacieux,
Dont Rome se bravoit, quand le destin des cieux
Rangeoit dessous sa main, rois & provinces amples.
(v. 1-4)

Turnèbe insiste également sur la ruine voire sur la disparition des bâtiments :

Que j'ay regret quand sur toy je chemine,
N'y voyant plus ce superbe Palais.
(s. 4, v. 3-4)

C'est également le même procédé que l'on note dans le recueil de Jérôme Hennequin :

Et rien de France, en France, esbahy n'aperçois,
Fors que ces vieux Palais, & ces murs que tu vois
De nouveau efforcez tomber en decadence.
(*Regrets sur les misères*, s. 7, v. 2-4)

L'octonaire 32 de Chandieu reprend le sonnet 3 des *Antiquitez* :

L'estranger estonné regarde, et se pourmeine
Par les antiquitez de la gloire Romaine :
Il void les arcs rompus et les marbres luisans
Mutilez, massacrés par la fureur des ans ;
(o. 32, v. 1-4)

Ces deux derniers exemples réécrivent le début du sonnet 3 des *Antiquitez* et mettent en avant les bâtiments détruits et l'état de ruine.

c. L'antithèse grandeur / ruine

Après avoir passé en revue différents termes relatifs au champ lexical de la ruine employés par Du Bellay et ses émules, nous souhaitons insister sur l'opposition entre la grandeur et la ruine. En effet, ces termes qui évoquent la ruine sont souvent utilisés au sein d'une antithèse : la grandeur et la puissance de Rome et du monde s'oppose à sa chute, à sa ruine, ce qui va également de pair avec une antithèse entre le passé et présent :

Je vy le roch, mais cette forteresse,
Ce beau Chasteau, qui de sa grande hauteesse,
S'avoisinoit pres du temple de Dieu,

N'y estoit plus : & croy que Meluzine
Ne croiroit point, voyant telle ruine,
Qu'elle eust basti un Chasteau en ce lieu.
(Turnèbe, *Sonnets sur les Ruines de Luzignan*, s. 2, v. 9-14)

De Rome la beauté, la pompe, la grandeur
N'estoyent pas seulement un miracle du monde :
Ains un monde parfaict, que la terre & que l'on
Sentoit seigneurier sur sa large rondeur.

Ores ceste beauté est tournée en laideur,
Sa pompe en grande opprobre, en misere profonde
Est cheute sa grandeur : brief Rome la seconde
A perdu par le temps sa premiere splendeur.
(Goulart, *Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-14, v. 1-8)

France l'appuy des Roys, le secours de l'Eglise,
La peur de l'estranger, du monde le bon-heur,
Sejour des gens de bien, des meschans le mal-heur,
Seul triomphe de Mars, des Princes la franchise.

Pour tant de beaux combaz sur la terre conquise,
Ne reste seulement pour tout autre grandeur
De vostre antique force, & de vostre valeur,
Qu'une memoire sourde à voz neveux acquise.
(Hennequin, *Regrets sur les misères*, s. 5, v. 1-8)

Ceste grande Cité, Rome qui tout pouvoit,
Est maintenant semblable à la pierre brizée.
(Grévin, *Vingt-quatre sonnets romains*, s. 14, v. 1-2)

Cette opposition entre la grandeur et la ruine est généralement associée à l'antithèse entre le passé et le présent, entre le sentiment de puissance, de gloire et celui du vide, de l'absence. De même, dans le sonnet V-28 des *Jeunesses*, dont le début imite celui du fameux sonnet 3 des *Antiquitez de Rome*, le poète insiste sur l'opposition entre la grandeur et la ruine :

Tu vois ce que les gentz loingtains, et voysines,
Ne mirent onc à chef : ou ses sugetz troublez
Debellantz tout, se sont à la fin debellez³⁵³ :
Ainsi l'heur des grandeurs cède au gast des ruines.
(*Jeunesses*, s. V-28, v. 5-8)

Outre l'opposition entre la grandeur et la ruine, on retient l'idée d'une leçon sur la vanité et sur le thème de l'autodestruction. L'antithèse traduit également le processus de transformation, le passage d'un état à un autre, en l'occurrence celui de grandeur et de gloire à celui de ruine : « brief par luy sont changez / Les beaux traits qu'avoit Rome en sa grandeur entiere », « plus l'humaine grandeur / Esleve haut son chef, plus sa ruine est preste »³⁵⁴.

³⁵³ Le verbe *debeller* signifie « attaquer ».

³⁵⁴ Goulart, *Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-15, v. 7-8 ; s. II-16, v. 13-14.

Le sonnet constitue une forme adéquate pour introduire les oppositions. Dans ces extraits, on relève les oppositions entre les quatrains, au sein du même vers, ou encore entre deux vers consécutifs. Bien sûr, les rimes peuvent aussi soutenir et renforcer ces antithèses.

d. La nostalgie et la mélancolie

On remarque également dans cette poésie sur les ruines l'utilisation d'un lexique élégiaque qui rappelle celui que Du Bellay utilise dans les *Regrets*. Voici quelques exemples provenant des recueils de Turnèbe : « Je regrette en plourant » (s.7, v. 12), Hennequin : « Morne, triste, & pensif, & banni d'esperance », « Ces regrets souspirois tesmoins de ma souffrance » (s. 31, v. 1 et 4) et Grévin : « puisque j'estoy nay en saison malheureuse », « tousjours plein d'ennuy » (s. 7, v. 11 et 13). Il est davantage présent dans le livre V des *Jeunesses* de La Gessée, intitulée « la France éplorée »³⁵⁵, aussi bien dans les sonnets où la France exprime sa souffrance que dans les paroles du poète, comme le révèlent les exemples suivants :

France, qui fus jadis si puissante Maistresse,
Qu'on n'eust assez prisé ta gloire, et ton grand heur :
Avec toy je lamente, et ta noble grandeur
Ne peut, non plus que moy, se garentir d'opresse.

Je perdz mes jeunes ans, toy ta brave alegresse :
Tu vois esvanouyr ton los, et ta splendeur,
(*Jeunesses*, s. V-22, v. 1-6)

La Gessée s'inspire également du *Songe*, comme en témoigne le sonnet 34 qui prend modèle sur le sonnet 10 du *Songe* ; nous mettons les deux sonnets en regard :

<p>Sur la rive d'un fleuve une Nymphé exploree Croisant les bras au ciel avec mille sanglotz, Accordoit ceste plainte au murmure des flotz, Outrageant son beau teinct, et sa tresse doree :</p> <p>Las où est maintenant ceste face honoree, Où est ceste grandeur, et cet antique los, Où tout l'heur et l'honneur du monde fut enclos, Quand des hommes j'estois, et des Dieux adoree ?</p> <p>N'estoit-ce pas assez que le discord mutin M'eut fait de tout le monde un publique butin, Si cet Hydre nouveau digne de cent Hercules,</p> <p>Foisonnant en sept cheffz de vices monstrueux Ne m'engendroit encor à ces bords tortueux Tant de cruelz Nerons, et tant de Caligules ? (<i>Songe</i>, s. 10)</p>	<p>L'autre nuit en dormant à mes yeus se montra Sur les bornes de Gaule, une Nymphé explorée, Injuriant sa face, et sa tresse dorée : Et par ces vifz regretz en ses plaintes entra.</p> <p><< Quel Astre insidieus fierement rencontra Mon naistre desastré ? faut-il qu'eslangorée Et sans los, et sans heur, je soys deshonorée De mon los, de mon heur, qui les Cieus penetra ?</p> <p>Avoy-je pas souffert assez et trop de peines, Si mille assassinatz, mille effortz, mille haines, Ne retranchoyent le fil de ma ferme union ?</p> <p>Si pour me poindre encor de plus rudes espinçes, Ceus-là que j'ayme plus, mes Seigneurs, et mes Princes, Ne m'estoyent enlevez par l'injuste Enion ? >> (<i>Jeunesses</i>, V-34)</p>
--	---

³⁵⁵ La Gessée se situe également dans la tradition des représentations allégoriques de la France éplorée, avec notamment pour modèle la *Continuation des misères de ce temps* de Ronsard.

Le début du poème rappelle bien sûr le premier sonnet du *Songe*. Cependant l'ensemble du sonnet imite le sonnet 10 : la nymphe y est décrite de manière similaire et prend la parole à la première personne, son propos s'étend du second quatrain à la fin du sonnet. Dans le sonnet de Du Bellay, la nymphe symbolise Rome tandis que dans le sonnet de La Gessée, elle symbolise la France. Les deux nymphes expriment leur souffrance et leur regret du temps où le pays était glorieux et en paix et rendent compte de leur incompréhension et de leur indignation à travers l'emploi d'interrogations. De plus, les deux derniers sonnets du livre V abondent dans le sens d'un espoir éphémère et illusoire avant de s'achever sur une note tout à fait pessimiste. Le sonnet V-37 évoque la trêve, c'est-à-dire un moment de paix qui est synonyme d'espoir :

Je vois ma plainte à peu prez terminée,
 [...]
 En doux repos se change la fureur
 De mes Enfantz, en seurté la terreur,
 [...]
 Puis qu'au-jourd'huy la Trefve vient à moy,
 Puis que la Paix doit chasser mon esmoy :
 Et que mon PRINCE abhorre la malice !
 (v. 5, v. 9-10, v. 12-14)

Rappelons que c'est la France qui s'exprime. Ce sonnet traduit l'espoir de la France, mais aussi du poète ; toutefois, cet espoir n'est que transitoire et se trouve très vite contrebalancé par une réalité autrement plus désolante que le poète décrit dans le sonnet 38, sur lequel s'achève d'ailleurs le livre V :

Je retraçois à part ces jeunes Poësies,
 Et ces chantz ramassez d'entre mes vieus escrits :
 Tant peurent mes regretz, mes larmes, et mes cris,
 Oyant d'ire, et d'horreur, noz Gaules si saisies.
 [...]
 Las ! et triste, et plaintif, je r'entre en ce défaut :
 Voyant perir la France, (ô France, nostre mère !)
 Le courage me laisse, et la voix me defaut !
 (s. 38, v. 1-4, v. 12-14)

Ce dernier sonnet, dans lequel le poète prend la parole, exprime ainsi tout le désarroi et la désillusion du poète.

e. La vanité : le passage du temps et la fragilité des choses mondaines

Le poète qui prend la parole et qui s'inscrit dans le contexte des guerres civiles adopte un *ethos* de poète didactique, parfois moralisateur, ce qui, dans une certaine mesure peut rappeler le rôle du poète des *Antiquitez de Rome* qui livre ses réflexions sur la vanité du monde

à travers l'exemple de Rome. Grévin est le seul auteur à composer son recueil des *Vingt-quatre sonnets romains* dans des conditions similaires à celles de Du Bellay : il se trouve à Rome, désolé par le spectacle des ruines. Comme l'indique le titre, le recueil comporte vingt-quatre sonnets, tous en alexandrins ; le nombre vingt-quatre évoque les vingt-quatre chants des épopées homériques et, pourtant, ce recueil n'a absolument rien à voir avec l'épopée. En effet, dans la lignée de la *Gélodacrye*, le recueil possède une forte dimension satirique et ce nombre semble plutôt choisi par ironie, Michèle Clément parle de « nombre épique et donc satirique par inversion »³⁵⁶. La satire, qui était déjà présente dans les *Antiquitez de Rome*, s'avère ici plus virulente, la dimension moralisatrice et parfois cynique du poète y est d'autant plus forte que le poète se trouve à Rome et évoque le spectacle de la ville dans laquelle il se trouve. On remarque que le recueil s'ouvre sur un sonnet très nettement inspiré des *Regrets*, en particulier par l'accumulation des tournures négatives qu'il contient :

Je ne veulx imiter la fureur de Petrarque,
Lors qu'espris justement d'une juste douleur,
Jadis il escrivoit la ruine et malheur
Dont toute Rome encor porte la juste marque.

Je ne veulx contrefaire un sçavant Aristarque,
Ny masquer mes escripts d'une belle couleur,
Mais bien je veulx monstrier que la grandeur et heur
Feurent assubjettis au temps et à la Parque.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 1, v. 1-8)

Pétrarque, dont le nom est mentionné dans le sonnet 4 des *Regrets*, n'est pas ici présenté comme l'auteur de poésie amoureuse, mais est évoqué pour ses écrits sur Rome. Le projet du poète est explicite : il s'agit de montrer la fugacité du temps, la fin inéluctable de toute chose, le recueil se trouve donc d'emblée placé sous le signe de la vanité et de la fatalité.

Le sonnet 6 du recueil de Turnèbe, entièrement interrogatif, amène le poète et donc le lecteur à réfléchir sur la vanité du château et du monde en général :

Qui eust pensé que la grandeur de Rome,
Qui par ses gens, ses armes & vaisseaux
Avoit dompté & la terre & les eaux,
Se fut perdue ainsi qu'un leger somme ?

Qui eust pensé que les forces de l'homme
Eussent defait ces theatres si beaux,
Ces grans Palays, & ces arcs triomphaux,
Temples & bains, que par tout on renomme ?

Qui eust pensé que le cruel destin
Eust ruiné ce bastiment divin,

³⁵⁶ Michèle Clément, introduction à *La Gélodacrye*, p. 12.

Sans en laisser quelque plus grande marque ?

Qui penseroit qu'un si brave Rocher,
Un tel Chasteau, comme une tendre chair,
Fut le jouët des ciseaux de la Parque ?

Les interrogations possèdent une dimension oratoire et n'attendent pas de réponse. Le poète en effet se trouve dans une posture méditative, il commence par évoquer la ruine de Rome pour aborder la ruine du château de Lusignan. L'anaphore « Qui eust pensé » évoque la *doxa*, l'opinion commune, et cette question rhétorique du poète signifie que personne n'aurait pensé que Rome – comme le château de Lusignan – pût être vaincue. Cette vérité énoncée par le poète, la fin de tout et même de ce qui semble puissant et invincible, apparaît comme frappante. La question rhétorique a pour but de délivrer la réponse dans la question et de pas proposer d'autres alternatives possibles. Autrement dit, cette vérité générale ne peut être remise en cause, ce qui confère au poème une portée tragique.

Turnèbe mentionne également le thème de la vanité et plus particulièrement de la fuite du temps dans le sonnet 5, au vers 12 :

(Qui sembloit deffier les injures du temps,
Le fer, le feu, le ciel, & la course des ans)
Et en moins d'un seul mois la reduire en ruine.
(s. 5, v. 12-14)

On relève ce même thème dans le sonnet 4 où le temps est personnifié et qualifié de « temps rongeur » (v. 5) ; le thème du temps dévorateur est présent dans *Les Antiquitez de Rome*³⁵⁷. Toutefois, il est intéressant de considérer que, pour Turnèbe, le temps n'est pas toujours le responsable de la ruine. En effet, le château a été détruit pendant les guerres de Religion, c'est-à-dire par des hommes qui se battent et qui utilisent des armes. Les hommes sont considérés par le poète comme pires que le temps, ils sont encore plus destructeurs :

Puis que d'un ennemy le courage felon
A peu bouleverser cette brave machine,
(s. 5, v. 10-11)

Je regrette en plourant, quand je voy que la main
De quelques artisans, a parfaict ce qu'en vain
Le temps eust entrepris, le canon & la foudre.
(s. 7, v. 12-14)

Le temps n'eust sceu briser cet edifice,
Ce qu'à bien fait des hommes la malice :
(s. 4, v. 9-10)

³⁵⁷ *Antiquitez de Rome*, s. III : « Et devint proye au temps, qui tout consomme » (v. 8), s. XXVII : « Ce qu'a rongé le temps injurieux » (v. 6).

Le poète tire parfois des leçons plus générales sur la vanité, comme dans le sonnet 11 : « Le temps qui ne pardonne aux œuvres des humains, / Noyé aussi bien leurs noms que l'œuvre de leurs mains » (v. 9-10) mais Turnèbe déplore les actes destructeurs commis par ses pairs. Le ton s'avère en effet assez virulent, empreint de reproche et d'accusation. Les hommes sont ainsi représentés sous un jour beaucoup plus sombre. Les poèmes mettent en scène les horreurs commises par les hommes, comme la destruction de leur histoire et de leur patrimoine : « Je ne m'estonne plus de l'effet de noz guerres », affirme le poète au vers 12 du sonnet 3. Le poète semble bien plus pessimiste que le poète des *Antiquitez*. En effet, la situation ne semble guère lui donner d'espoir et, lorsqu'il évoque l'avenir, le poète ne se fait aucune illusion :

Quand nos neveux verront la marque miserable,
 Et le reste du fer, du levier & du feu,
 A peine croyront ils, que jamais au millieu
 De ce Roc fut basti un Chasteau imprenable.
 [...]
 Le temps qui ne pardonne aux œuvres des humains,
 Noyé aussi bien leurs noms que l'œuvre de leurs mains,
 Ou bien les déguisant il les rend incroyables.
 (s. 11, v. 1-4, 9-11)

Le poète se montre ainsi pessimiste quant à l'avenir et même quand l'espoir semble possible, celui-ci est d'emblée rejeté : « ainsi parmi mes pleurs / Voy un espoir, qui flate mes douleurs : / Mais j'ai grand peur que ce soit mauvaise herbe » (s. 10, v. 12-14). Comme l'affirme Marie-Madeleine Fontaine : « Le vide du roc dépouillé rend en effet littéralement *incroyable* l'existence antérieure d'un fort château ; sa disparition « en un mois » interdit toute réflexion sur la durée, et du coup toute espérance. [...] L'histoire n'a aucun contraire ici aucun avenir, parce qu'elle n'a plus de passé »³⁵⁸. Le poète se montre en effet nostalgique de ce passé, de l'époque où le château dominait sur la ville ; la mythologie médiévale, l'imaginaire associé à ce château fort et à la fée Mélusine contribuent à la mythification de ce lieu et renforcent la dimension pathétique voire tragique³⁵⁹ des poèmes de Turnèbe.

Le poète Simon Goulart a la particularité de ne pas utiliser la référence à Rome pour évoquer la France des guerres civiles. Il utilise les sonnets sur les ruines de Rome comme des exemples pour en tirer des leçons plus universelles sur la vanité de l'homme et du monde. Le substantif « exemples » apparaît d'ailleurs au vers 8 du sonnet 16 : « Voy de la vanité mortelle les exemples » et dans les sonnets 13 et 16, les formes verbales « démontrant » et « montrant » insistent sur l'idée d'un exemple probant :

³⁵⁸ Marie-Madeleine Fontaine, « Les *Antiquitez* chez les dames des Roches : les *Sonets sur les ruines de Luzignan* d'Odet de Turnèbe (1579) », art. cit., p. 204.

³⁵⁹ La vanité et la présence du « destin » (s. 5, 6, 9, 10 et 12) participent à la dimension tragique.

Rome dompta le monde, & soy mesme donta.
Alors que sa grandeur à son comble monta,
Sa ruine survint. Ce que tu vois de reste

Aux humains va monstrant, que dedans la rondeur
De ce grand univers, plus l'humaine grandeur
Esleve haut son chef, plus sa ruine est preste.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-16, v. 9-14)

Le poète procède selon un raisonnement inductif pour énoncer une leçon plus générale concernant la vanité de la vie humaine, de la vie ici-bas. Cette leçon vaut avertissement pour ses pairs et renvoie à la notion d'*hybris*, cet orgueil démesuré, déjà présent dans les *Antiquitez de Rome*, et qui est toujours suivi d'un châtement divin entraînant la chute de l'homme qui entend défier la divinité. Dans le sonnet 15, la ruine est liée au thème du *tempus fugit*, de ce temps qui passe et qui « mange tout », comme l'affirme le poète au vers 5 ; cette expression rappelle le « temps, qui tout consomme » du sonnet 3 des *Antiquitez*.

D'autre part, on retrouve fréquemment l'emploi d'une tournure gnomique ou d'une leçon parfois moralisatrice dans la dernière partie du poème³⁶⁰. Les poètes s'inspirent en effet des thèmes de la destruction et des ruines pour donner des leçons sur la finitude de l'homme et sur la vanité des choses et du monde. Citons à titre d'exemple les tercets du sonnet 11 du recueil de Turnèbe :

Le temps qui ne pardonne aux œuvres des humains,
Noye aussi bien leurs noms que l'œuvre de leurs mains,
Ou bien les déguisant il les rend incroyables.

Toutes noz actions ne sont que vanité,
Puis qu'au seul apétit d'une posterité
Noz astres les plus beaux sont faux ou veritables.

Les sonnets composés par Jérôme Hennequin obéissent souvent à cette même structure, comme on le constate à la lecture du sonnet 13 :

France, l'heur, & le bien, & le repos du monde
Est maintenant abas, & surprise d'erreur,
De guerre, & de famine, & de peste, & d'horreur :
Est aujourd'huy sterile au lieu d'estre fœconde.
(*Regrets sur les misères*, s. 13, v. 11-14)

³⁶⁰ En ce qui concerne les poèmes des *Antiquitez de Rome*, on peut citer par exemple les sonnets III, IX, XVIII, XX ou encore XXVI.

On repère aussi cette pratique dans le recueil de Grévin ; comme dans les autres recueils, les leçons sont généralement énoncées à l'aide d'un présent à valeur gnomique :

Confessez que le temps tout ruine et consomme
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 8, v. 11)

Le monde est son theatre et Rome est au milieu,
Qui crie, en declarant sa ruine publique,
Que rien n'est eternal que la grandeur de Dieu.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 15, v. 12-14)

Vous estes aujourd'huy ce que Rome l'on nomme,
Vous n'estes rien que cendre, et quiconque vous voit,
A la cendre et à rien compare toute Rome.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 23, v. 12-14)

Grévin recourt également à un effet de chute, de pointe dans les sonnets afin d'insister davantage sur la vanité et la destruction. Parfois ce sont des chutes qui, comme le nom l'indique, sont plutôt surprenantes, comme dans le sonnet 4, dans lequel Grévin réécrit le sonnet III des *Antiquitez* en utilisant la première personne :

Arrivé dedans Rome, en Rome je cherchoy
Rome qui feut jadis la merveille du Monde ;
Ne voyant ceste Rome à nulle aultre seconde,
D'avoir perdu mes pas, honteux je me faschoy.

Du matin jusqu'au soir, ça et là je marchoy,
Ores au Colizée, et or' à la Rotonde,
Ores monté bien hault, regardant à la ronde,
De voir ceste grand'Rome en Rome je taschoy.

Mais enfin je cognus que c'estoit grand' folie ;
Car Rome dès long temps en Rome ensepvelie,
Et Rome n'est sinon un sepulchre apparent.

Qui va doncq dedans Rome et cherche en ceste sorte,
Ressemble au chevaucheur, qui tousjours va courant,
Et cherche en tous endroits le cheval qui le porte.

La fin s'avère pour le moins incongrue, peut-être faut-il y voir un lien avec la « grand' folie » dont parle le poète et ne pas chercher particulièrement un sens, de la même manière que ce monde n'a pas de sens pour Grévin³⁶¹. Dans la plupart de ses sonnets, le dernier tercet évoque la ruine de Rome et la chute inévitable, nous citons les plus significatifs pour notre étude :

Car Rome n'est plus Rome, et de ceste grand' Rome
Ne reste que le nom, en la bouche de l'homme,
L'image dans l'esprit, et le regret en l'œil.

³⁶¹ Nous renvoyons à l'article de Michèle Clément, « La morale et le coq-à-l'âne dans *La Gélodacrye* de Jacques Grévin », art. cit., p. 45-57.

(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 3, v. 12-14)

La Terre peu à peu s'esleva tellement
Que, pour mieulx achever la vengeance du Monde,
Elle a mis toute Rome où feut son fondement.
(s. 5, v. 12-14)

Car au lieu d'envoyer par un ouvrage tel
A la postérité vostre nom immortel,
Vous fistes seulement le sepulchre de Rome.
(s. 8, v. 12-14)

Et Rome, par les siens à la fin saccagée,
Se voit tant seulement la terre estre chargée
De porphires rompus et marbres ruinez.
(s. 12, v. 12-14)

Vous estes aujourd'huy ce que Rome l'on nomme,
Vous n'estes rien que cendre, et quiconque vous voit,
A la cendre et à rien compare toute Rome.
(s. 23, v. 12-14)

Contrairement aux *Antiquitez de Rome*, qui accordent une place importante à la grandeur et à la gloire de Rome et qui entendent en quelque sorte la faire renaître de leurs cendres par la poésie, les sonnets de Grévin ne se focalisent que sur sa chute et sa destruction.

Chez Grévin, en outre, les matériaux que sont le porphyre et le marbre ne sont pas à relier à l'image du poète-architecte employée par Du Bellay³⁶², mais sont évoqués d'emblée comme détruits. C'est également le cas pour les bâtiments. En effet, Du Bellay évoque par exemple les « Arcs triomphaux, pointes du ciel voisines » (s. 7, v. 5), « ces vieux palais, ces murs audacieux » (s. 27, v. 3), mettant ainsi en valeur leur gloire passée. Grévin reprend par endroits ce même procédé, par exemple dans le sonnet 23 :

Aqueductz eslevez, et vous cirques courriers,
Colosses monstrueux, et cisternes humides,
[...]
Campidole honoré, Basiliques plaideuses,
Naumachies jadis pleines d'eau fluctueuses,
(v. 1-2, 9-10)

Cette énumération de bâtiments puissants et solides est bien plus rare sous la plume de Grévin qui a plutôt tendance à les présenter de manière dévalorisante, en insistant sur leur état de ruines, au présent, et non sur leur état glorieux et passé :

O palais enterrez dessous vos profondeurs,
Tombeaux ensevelis en vostre propre cendre,

³⁶² *Antiquitez de Rome*, s. XXXII : « Les monuments que je vous ay fait dire, / Non en papier, mais en marbre et porphyre, / Eussent gardé leur vive antiquité » (v. 6-8).

Colonnes que le temps en pouldre fait espandre,
Theatres affaissez sous vos propres haulteurs ;

Arcs vaincus et rompuz, et vous temples menteurs,
Colosses empoudrez, comme pierre plus tendre,
Thermes que peu à peu la vieillesse demembre,
Portiques ruinez avecques vos autheurs,
(s. 6, v. 1-8)

Cet exemple est tout à fait probant et souligne que le parti pris de Grévin est bien de mettre en valeur la vanité, le pouvoir destructeur du temps sur les choses terrestres, ce qui coïncide avec le programme annoncé dans le sonnet liminaire.

Goulart ne fait pas exception à la règle et consacre aussi le second tercet à l'énoncé de la morale :

O Dieu, quels changemens ! ce qui ne semble rien,
Ce qui coule & s'enfuit, brise du temps la foudre :
Et toute grandeur tombe en ce val terrien.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-15, v. 12-14)

Aux humains va monstrant, que dedans la rondeur
De ce grand univers, plus l'humaine grandeur
Esleve haut son chef, plus sa ruine est preste.
(s. II-16, v. 12-14)

On retrouve aussi chez La Gessée la même pratique, comme en témoignent les exemples suivants tirés du livre V des *Jeunesses* :

Jadis le monde a ployé sous tes armes,
Et toy ployant sous tes propres Gendarmes,
Tu brasses ore et ta honte, et ta mort.

Escoute donc, et d'une ire estourdie
Ne cuide estaindre ou ma plainte, ou ton sort :
Fol est qui fait, et pense qu'on ne die.
(*Jeunesses*, s. V-1, v. 9-14)

Vous vous trompez, François ! pour ma gloire abolir,
Vous pretendez en vain mes Citez demolir :
On juge des grandeurs, à l'esgal des ruines.
(s. V-16, v. 12-14)

Adieu donc adieu France, adieu peuple François,
Qui sous mesme destin mesme peril reçois !
Ainsi meurt qui meurdrit et soy-mesme, et ses hommes.
(s. V-24, v. 12-14)

À propos du dernier exemple cité, précisons qu'au vers 9 de ce sonnet, le poète s'exclame : « O cruauté des Cieux ! ô mondain changement ! », la seconde exclamation figure au vers 12 du sonnet III des *Antiquitez de Rome*.

Par ailleurs, comme dans le modèle des sonnets VII, XXII ou encore XXVII des *Antiquitez de Rome*, les poètes utilisent le futur simple pour délivrer la leçon à la fin du sonnet ; ce temps possède une valeur de certitude et ici, plus particulièrement, de vérité générale :

Mais apres ce combas, & apres ce courous,
Ne pouvant tel effort, continuer tousjours
Demeurera lassé au mi-lieu de la France
(Hennequin, *Regrets sur les misères*, s. 21, v. 12-14)

Alors vous cognoistrez que pipez, & charmez
Sans aucune raison, vous vous estes armez,
Et bien tost laisserez ceste vaine entreprise.
(*Regrets sur les misères*, s. 30, v. 12-14)

Et toutes fois ce rien à qui bien le contemple
Monstre soudainement un merueilleux exemple,
Que la grandeur plus grande en fin ne sera rien.
(Grévin, *Vingt-quatre sonnets romains*, s. 2, v. 12-14)

Car le premier qui feut à ruine ordonné,
Faire qu'à la parfin il sera ruiné,
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 10, v. 12-13)

Sous la plume de La Gessée, nous relevons également des leçons formulées au futur simple, en particulier dans les derniers vers de certains poèmes :

Chassez ma triste guerre, et preservez ces chams :
Sauvant ainsi les bons, et perdans les meschans,
Vous rendrez sa franchise à la France asservie.
(*Jeunesses*, s. V-2, v. 12-14)

Trahy-moy, poursuy-moy, volle-moy, tuë-moy :
La trahison, l'effort, et le vol, et l'esmoy,
Ne combatront hélas ! que tes faitz, et ta gloire.
(*Jeunesses*, s. V-30, v. 12-14).

La dernière partie du sonnet est ainsi consacrée à la formulation d'une leçon à retenir.

Dans les deux octonaires inspirés des *Antiquitez de Rome*, Chandieu énonce la leçon sur la vanité du monde dans les deux derniers vers sous forme de question rhétorique :

Et qui est-ce, dit-il, qui ici-bas se fonde,
Puis que le temps vainqueur triomphe de ce Monde ?
(o. 32, v. 7-8)

Qui es-tu maintenant, qui oses esperer,
(Les monarches tombez) demeurer ferme au monde ?
(o. 38, v. 7-8)

Chandieu, dans ce dernier poème cité, s'appuie sur des références historiques et insiste sur la succession des ruines, montrant par là que toute puissance et, de manière générale, toute chose dans le monde, se termine et finit par être anéantie. En utilisant ces questions rhétoriques, le poète suggère en creux qu'un tel homme, qui espérerait se trouver dans une situation stable, sûre et constante, se trompe. On retrouve ici une tonalité pathétique qui présente la vanité du monde comme inéluctable. Dans le recueil de Turnèbe l'emploi de questions rhétoriques sert aussi à évoquer la vanité, on l'a vu avec le sonnet 6 entièrement interrogatif.

f. La poésie du « rien »

Cette antithèse grandeur / ruine ne fait en réalité qu'insister sur l'état de destruction et de ruines, de Rome et de la France. Les poètes anti-mondains prennent une distance avec le poète des *Antiquitez de Rome*. En effet, plutôt que de révéler la grandeur et la gloire passées se concentrent plutôt sur l'état final, c'est-à-dire la ruine et même, le vide, le « rien ».

En plus du terme « ruine », Grévin recourt plus encore que Du Bellay au terme « rien »³⁶³. Nous citons quelques occurrences significatives : « Puisque Rome n'est rien », « ce rien descendu d'une grand tout ancien », « Que la grandeur plus grande enfin ne sera rien » (s. 2, v. 9, 11, 14) ; le dernier vers du sonnet fait écho au dernier vers du sonnet 20 des *Antiquitez de Rome*. Grévin utilise également des négations restrictives ou des formules sémantiquement équivalentes comme « Je passay l'Apennin, je vis Rome deserte, / Ains je vis seulement une ruine aperte » (s. 3, v. 9-10) qui évoquent l'absence. Voici quelques exemples de négations restrictives : « de ceste grand' Rome / Ne reste que le nom » (s. 3, v. 12-13), « Et Rome n'est sinon un sepulchre apparent » (s. 4, v. 11), « Des colonnes encor l'orgueil et majesté / N'est rien pour le jourdhuy que pouldre et pourriture » (s. 8, v. 7-8), « Le lion estant mort, n'est rien que pourriture » (s. 15, v. 9), « Vous n'etes rien que cendre, et quiconque vous voit, / A la cendre et à rien compare toute Rome » (s. 23, v. 13-14).

Ces formules insistent bien sur la chute de Rome et sur le vide, le « rien ». Michel Jeanneret explique à propos des ruines dans *Les Antiquitez de Rome* : « Dans le rien réside son contraire

³⁶³ Dans les *Antiquitez de Rome*, on relève le terme « rien » dans les sonnets III (« rien de Rome », v. 2), VIII (« Rien ne peust estre borne à l'empire Romain », v. 10), XIII (« la grandeur du rien », v. 13), XX (« Monstrant que tout en rien doit un jour devenir », v. 14). On ne relève une fois au sein d'une négation restrictive, dans le vers 14 du sonnet XV : « N'estre plus rien qu'une pouldreuse plaine ? ».

et s'amorce un processus qui féconde l'avenir »³⁶⁴. Il n'en va pas de même dans le recueil de Grévin. En effet, Richard Crescenzo voit en Grévin un « poète du rien » qui a pour but, non pas « de dénoncer l'orgueil romain, ce que d'autres ont fait avant lui, [mais] de rendre compte d'une absence », « dire le rien »³⁶⁵. Au sujet des négations restrictives, Richard Crescenzo explique : « Chez Grévin, il s'agit plutôt de montrer que Rome n'est plus qu'un nom », « Rome est absente du monde des choses, elle n'existe plus que comme pure abstraction, dans l'univers des mots »³⁶⁶. C'est également ce qu'on a pu voir avec le lexique des ruines. Toutes les leçons énoncées dans les sonnets de Grévin vont dans ce sens, celui du constat de la ruine et du rien.

Turnèbe aussi emploie le rien dans le sonnet 3 : « Mais quand je pense apres que ce qui est au monde / N'est rien que vanité » (v. 9-10). Il s'agit ici d'une négation restrictive qui est utilisée pour souligner la vanité des choses du monde, d'une manière similaire à celle de Grévin. D'autre part, dans le recueil de Jérôme Hennequin, la fin du sonnet 5 est inspirée par la fin du sonnet 3 des *Antiquitez* mais présente quelques nuances. En effet, Du Bellay exprime de manière affirmative que « Ce qui est ferme, est par le temps destruit, / Et ce qui fuit, au temps fait resistance ». Il n'en va pas tout à fait de même dans le sonnet de Hennequin. Voici ce que le poète déclare dans le premier tercet : « Nulle chose ça bas, faict au temps resistance, / Rien n'est perpetuel » (v. 9-10), le déterminant indéfini « Nulle » possède un sens négatif qui, d'emblée, efface la possibilité que quelque chose puisse résister au temps. Ces propos viennent contredire ceux du poète des *Antiquitez de Rome*.

Enfin, l'exemple du sonnet de Béreau est intéressant dans la mesure où il s'inspire des *Antiquitez de Rome* pour parler de la mort du poète angevin et lui rendre hommage dans le sonnet 15 de son recueil :

Mort et le tens voyant qu'en despit d'eux,
Par le moyen de ta brave faconde,
Tu te vantois d'eternizer au monde,
Et de tirer hors du tumbeau cendreux

Les os, l'orgueil, les ouvrages poudreux
De cette ville à nulle autre seconde,
Qui fait jadis trembler la terre et l'onde,
Dont ilz pensoyent ja triumpher tous deux,

Esmeuz, Bellay, d'une depite envie,
Sur tes beaux jours ilz t'on coupé la vie,
Et au tumbeau mis toy-mesme ilz ont.

³⁶⁴ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 106.

³⁶⁵ Richard Crescenzo, « Jacques Grévin, poète du rien. Lecture des *Sonnets Romains* », *Riens et autres petits riens. Hommage à Martine Courtois*. Textes rassemblés par Jacques Poirier, Dijon, ABELL, 2008, p. 37.

³⁶⁶ *ibid.*, p. 39.

Mais tes vers non, ton renom ny ta gloire,
Et oncq' perir ne pourra la memoire
De toy sinon perissant ce grand rond.

Ce sonnet sur le temps qui passe, sur la mort et sur la vanité en général reprend plusieurs éléments aux *Antiquitez de Rome*. D'abord, le sonnet est en décasyllabes, comme les sonnets qui sont chargés d'émouvoir, et qui sont adressés à un allocataire, le poète invoque Du Bellay mort. Dans le premier quatrain, les vers 3 et 4 font référence aux vers 7 et 8 du poème « Au Roy » qui ouvre le recueil des *Antiquitez* : « Se pourra bien vanter d'avoir hors du tombeau / Tiré des vieux Romains les poudreuses reliques ». De plus, la périphrase « cette ville à nulle autre seconde » désigne Rome et les vers suivants le confirment. On note également l'emploi des adjectifs « cendieux » et « poudreux », qui renvoient à ce lexique des ruines caractéristique des *Antiquitez de Rome* et qui sont placés ici à la rime. En outre, les rimes en *-onde* - « faconde » / « monde » et « seconde » / « onde » - sont également fréquentes dans les *Antiquitez* et dans les recueils des auteurs qui s'en inspirent. Les tercets évoquent plus explicitement la mort du poète et le vers 11, par la mention du tombeau, rappelle le tombeau que s'est constitué Rome. Le dernier tercet introduit une rupture, comme l'indique la conjonction de coordination « Mais », Béreau achève ce sonnet encomiastique sur une lueur d'espoir et affirme la pérennité des œuvres poétiques, le triomphe de la poésie sur la mort et sur le temps qui passe, la rime « gloire / mémoire » en rend bien compte. Ce sonnet épitaphe tranche avec le reste du recueil de Béreau, par ce thème de la mort du poète, par cette tonalité encomiastique et par l'influence des *Antiquitez de Rome*. Béreau emprunte au poète angevin certains de ses traits poétiques dans le but de lui rendre hommage et de rendre hommage à sa poésie. Il entend également composer ce sonnet sur la mort de Du Bellay dans le même esprit que le faisait du Bellay sur les ruines de Rome dans les *Antiquitez*.

Les poètes relevant de ce versant satirique de la poésie anti-mondaine prennent essentiellement modèle sur le massif des sonnets satiriques de Du Bellay. Ils soulignent la contradiction entre leur idéal et la réalité en recourant également au lexique de la mélancolie, ils dénoncent les vices présents dans la société ainsi que les faux-semblants et le jeu des apparences dont chacun peut être victime. Les poèmes des *Regrets* constituent bel et bien un modèle pour ces poètes satiriques anti-mondains qui reprennent cette forme poétique, l'intention satirique, les principaux thèmes satiriques des *Regrets* et qui vont également puiser

dans le répertoire d'images mythologiques que le poète angevin crée. Enfin, les poètes n'établissent pas de réelle distinction entre les différents recueils romains, ils prennent également modèle sur les *Antiquitez de Rome*, pour dénoncer la vanité des choses et du monde. Certains d'entre eux vont même jusqu'à pratiquer une conversion des *Antiquitez de Rome*, comme nous allons le voir dans l'étude sur le versant dévotionnel de la poésie anti-mondaine.

II. La conversion de la poésie bellayenne (au-delà du monde) : le versant dévotionnel

Le second aspect de la poésie anti-mondaine correspond au versant dévotionnel et à la poésie d'inspiration religieuse. Les auteurs auxquels nous nous intéressons en particulier sont Gabrielle de Coignard, François Perrin, Simon Goulart, Pierre Poupo, Jean de La Gessée et Antoine de La Roche-Chandieu. Ces auteurs utilisent la même forme poétique³⁶⁷, le sonnet, un certain nombre d'entre eux exercent une fonction religieuse : Perrin est chanoine à Autun, Jérôme Hennequin évêque à Soissons, Simon Goulart et Antoine de La Roche-Chandieu sont quant à eux pasteurs. Pour eux, le vers est utilisé « comme instrument de la dévotion »³⁶⁸, pour reprendre l'expression de Terence Cave et Michel Jeanneret.

Certains parmi eux pratiquent la poésie religieuse au sein de recueils catégorisés comme satiriques. La Gessée compose en effet une séquence de sonnets intitulés « sonnetz chrestiens » dans Livre III des *Jeunesses*. De même, Grévin, dans *La Gélodacrye*, compose quelques sonnets inspirés des Psaumes, comme les sonnets 3 et 4 du second livre. Jérôme Hennequin est évêque de Soissons et un certain nombre de ses poèmes comportent une dimension religieuse et apologétique, plusieurs sont même adressés à Dieu, comme le sonnet 11 ou encore la « Prière à Dieu » sur laquelle s'achève le recueil. Il est également question de voir comment *Les Regrets* de Du Bellay inspirent ces poètes religieux, comment ceux-ci reprennent des traits de la poésie bellayenne et les transposent dans un contexte chrétien.

1. La poésie du refus et l'opposition muse païenne / muse chrétienne

Ces poètes pratiquent une poésie d'inspiration dévotionnelle et, en cela, ils rejettent la poésie et la muse païennes. Pour exprimer ce refus, les poètes recourent à l'anaphore de tournures négatives, sur le modèle du poète des *Regrets*. On en relève notamment au début du recueil de la poétesse toulousaine Gabrielle de Coignard :

³⁶⁷ À l'exception de Chandieu qui utilise la forme de l'octonaire, c'est-à-dire du huitain.

³⁶⁸ Terence Cave et Michel Jeanneret, *La Muse sacrée*, Paris, J. Corti, 2007, p. 15.

<p>Je ne veulx point fouiller au sein de la nature, Je ne veulx point chercher l'esprit de l'univers, Je ne veulx point sonder les abysmes couvers, Ni desseigner du ciel la belle architecture.</p> <p>Je ne peins mes tableaux de si riche peinture, Et si haults arguments ne recherche à mes vers : (<i>Regrets</i>, s. 1, v. 1-6)</p> <p>Aussi veulx-je (Paschal) que ce que je compose Soit une prose en ryme, ou une ryme en prose, Et ne veulx pour cela le laurier mériter. (s. 2, v. 9-11)</p>	<p>Je n'ay jamais gousté de l'eau de la fontaine, Que le cheval aeslé fit sortir du rocher. A ses payennes eaux je ne veulx point toucher, Je cherche autre liqueur pour soulager ma peine. [...] Je ne veulx point porter le glorieux laurier, La couronne de myrte ou celle d'olivier, (<i>Sonnets spirituels</i>, s. 1, v. 1-4, v. 9-10)</p> <p>Je n'ay nul art, grace, ny eloquence, Pour ton saint nom entonner dignement, Mais ton clair feu de mon entendement Escartera les ombres d'ignorance.</p> <p>Je ne veulx point la Muse des payens, Qu'elle s'en voise aux esprits qui sont siens, Je suis Chrestienne et bruslant de ta flamme. (<i>Sonnets spirituels</i>, s. 2, v. 5-11)</p>
--	--

Gabrielle de Coignard emploie les mêmes tournures négatives que Du Bellay et exprime le même refus d'une poésie élevée, de la muse païenne et de la fureur poétique. À la différence du poète des *Regrets*, on ne peut pas vraiment dire qu'elle revendique la pratique d'un style bas. En effet, en affirmant « nul art, grace, ny eloquence », elle va jusqu'à rejeter tout artifice de style ; en cela, sa position apparaît comme plus radicale. Les motivations de ce refus également sont différentes de celles exprimées par le poète angevin : si elle refuse de porter le « glorieux laurier », c'est, d'une part, pour rejeter un symbole païen – le laurier d'Apollon – et d'autre part pour respecter un principe d'humilité. Arborer la couronne de laurier constitue une « [marque] d'orgueil » : « M'irois-je couronnant de ces marques d'orgueil, / Puis que mon Sauveur mesme est couronné d'espines ? » (s. 1, v. 13-14). Dès le premier sonnet, l'*ethos* de la poétesse catholique apparaît et se confirme dans les autres poèmes, en particulier dans le sonnet 2, où elle affirme : « Je suis Chrestienne » (v. 11). Dans le sonnet 69 sur la croix, elle reprend de nouveau des éléments aux sonnets des *Regrets* :

Je ne sçaurois escrire d'autre chose
Que de la croix, où j'ay le cœur fiché,
En cest object, mon amour est niché,
Autre chanson ma muse ne compose.

Soit que j'escrive ou en vers ou en prose,
J'ay mon discours à la croix attaché.
(*Sonnets spirituels*, s. 69, v. 1-6)

Le vers 4 rappelle les tournures négatives déjà évoquées précédemment et le vers 5 rappelle la formule « une prose en ryme, ou une ryme en prose » (s. 2, v. 10). Sans jamais mentionner le

nom de Du Bellay, il apparaît clairement que Gabrielle de Coignard prend modèle sur la poésie bellayenne des *Regrets*.

Le début du recueil de Simon Goulart est également marqué par la revendication d'une poésie d'inspiration religieuse :

L'insensé chantera de l'amour folle & fainte
Un plaisir execrable, & du pouce leger
Pincera quelque luth, afin de louer
La vertu d'un mortel n'ayant de Dieu la crainte.

L'affamé va prestant sa plume par contrainte,
Brouillant l'honneur des bons pour avoir à manger :
L'ambitieux courant chez les grands se loger,
Voudra que verité gise du tout estainte.

Pendant qu'à vanité chacun s'adonnera,
Et en proye à malheur son ame donnera ;
A Dieu je veux chanter, de cœur, de main & bouche.

Sublime est mon desir : mais ce seroit forfait
D'oublier le Seigneur, qui homme & sien m'a fait,
Pour flatter un mondain, qui en rien ne m'attouche.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-1)

Au contraire du poète des *Regrets* qui utilise des tournures négatives, ce poète utilise des tournures affirmatives pour s'opposer à un certain type de poésie, en particulier à la poésie amoureuse pétrarquiste qui célèbre un amour profane, pour se consacrer à la poésie religieuse et chanter son amour pour Dieu. Ce jugement moral traduit la condamnation par le poète de la poésie amoureuse profane et païenne, celui-ci refuse ainsi de pratiquer cette poésie. La formule « A Dieu je veux chanter » (v. 11) rappelle l'affirmation de Du Bellay : « Je veulx chanter de Dieu »³⁶⁹. Goulart semble se donner pour mission de réaliser ce que Du Bellay avait annoncé et qu'il n'a pas eu le temps de faire. D'autre part, Marguerite Soulié note que Goulart « reprend ces énumérations de catégories d'hommes dont il veut se démarquer pour réaliser sa vocation de poète chrétien »³⁷⁰. L'énumération des différentes catégories d'hommes se trouve en particulier dans le sonnet 12 des *Regrets*³⁷¹ et ce sonnet de Goulart reprend très nettement l'opposition les autres / moi. On peut également penser au sonnet 5 des *Regrets*, structuré sur une anaphore en « Ceux qui », et en particulier au premier vers : « Ceulx qui sont amoureux, leurs amours chanteront ». Le poète de la *Suite des Imitations chrestiennes* donne ainsi

³⁶⁹ *Regrets*, s. 186, v. 9.

³⁷⁰ Marguerite Soulié, « L'imitation des sonnets de Du Bellay chez deux poètes protestants du XVI^e siècle voulant témoigner de leur foi », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, op. cit., p. 187.

³⁷¹ En particulier dans les tercets : « Ainsi chante l'ouvrier », « Ainsi le laboureur », « Ainsi le pelerin » (s. 9-11).

d'emblée le ton : il refuse de composer de la poésie amoureuse profane et païenne et son recueil se rattache à la poésie chrétienne.

La structure du *Vray pourtraict de l'homme* de François Perrin, en trois centuries, rend compte des diverses tonalités du recueil : satirique, élégiaque et encomiastique³⁷². Chanoine d'Autun, François Perrin pratique aussi la poésie religieuse, comme l'indique clairement l'ouverture de la troisième centurie :

Tousjours ne fault chasser en un mesme taillis :
Tousjours ne faut toucher sur une mesme corde :
[...]
Tousjours ne sont des Grecz les Troyens assaillis :
[...]
Quand l'hiver herissé, & la neige menue
Ont de son riche honneur la terre devestue,
L'amy de flore vient expres, la revestir :

Ainsi quand le malheur sur l'homme se depite,
Du ciel vient le bon-heur qui luy donne la fuite
Et fait le mal poignant en grand bien convertir.
(Troisième centurie, s. 1, v. 1-2, 5, 9-14)

L'opposition entre le bonheur et le malheur et le fait que le bonheur vienne du ciel, c'est-à-dire de Dieu, rendent compte de l'inspiration chrétienne du recueil. Dans ce premier sonnet qui repose sur l'anaphore de l'adverbe « Tousjours », le vers 5 apparaît comme une réminiscence du vers bellayen « Et que tousjours Phoebus ne sagette les Grecs »³⁷³. En outre, le sonnet 5 expose la nouvelle « veine » du poète :

Muse qui as versé un monde de malheurs,
Quand tu changeois mes yeux en jumelle fontaine,
Et de souspirs cuisans poinçonnois mon haleine
Pour remplir l'air de cris & la terre de pleurs :

Ne faisons plus tonner l'effroy de ces douleurs,
Changeon (Muse) d'accords : fendon une autre veine,
Dison ores le bien qui surmonte la peine,
Et pamy les buissons cuillon les belles fleurs.
[...]
Lesson ces ris poignans au reveur Democrite,
Lesson ce dueil cuisant, & ces larmes aussy
Fondre pour le plaisir du pleurard Heraclite.
(v. 1-8, 12-14)

³⁷² Cette structure tripartite peut faire penser aux *Regrets* même si l'ordre des parties est différent.

³⁷³ *Regrets*, s. 77, v. 8. Ce vers fait référence à l'épidémie de peste que le dieu Apollon déclenche contre les Grecs lors de la guerre de Troie.

Le poète rappelle les deux tonalités qui caractérisent les deux premières centuries, satirique et élégiaque. La référence à Démocrite et à Héraclite³⁷⁴ y fait d'ailleurs allusion. La tournure négative « ne faisons plus » évoque l'idée d'un refus qui rappelle l'art poétique négatif des *Regrets* et signifie également une rupture avec une ancienne pratique. Le poète revendique alors une poésie de l'éloge des beautés du monde et de Dieu dans cette dernière centurie.

L'opposition entre la muse païenne et la muse chrétienne apparaît aussi chez Poupou, en particulier dans le sonnet qui ouvre le livre II de *La Muse Chrestienne* :

Des Poetes anciens, l'amour ambitieux
Du sexe féminin consacroit les merites
Sous le nom des vertus, des muses, des charites :
Et des astres dorez qui reluisent aux cieux :

Quant à l'affection je ne suis moindre qu'eux
Pour immortalizer vos louanges descrites :
Et si mes rymes sont trop basses & petites,
Mon sujet est honneste, & le leur vitieux.

Mais reservant l'honneur, la gloire, & la couronne,
A celui qui par grace à qui lui plaist les donne,
(*La Muse Chrestienne*, s. II-1, v. 1-10)

Ce sonnet est dédié à son épouse. Les quatrains sont marqués par une opposition entre les poètes anciens qui composent de la poésie amoureuse profane, comme la poésie pétrarquiste, et la poésie religieuse que Poupou pratique. Celle-ci rappelle l'opposition les autres / moi que Du Bellay utilise abondamment dans *Les Regrets* ainsi que la revendication d'une poésie différente, écrite en style bas³⁷⁵ et consacrée à un autre sujet : l'amour du poète pour Dieu. Cette opposition entre les deux types de poésie recoupe une opposition sur le plan moral chez Poupou : la poésie amoureuse profane est à relier au vice (v. 8) tandis que la poésie religieuse relève de la vertu. Pour exposer sa propre conception de la poésie et sa pratique poétique, Poupou n'utilise pas la formule bellayenne exprimant le refus « Je ne veux ». Toutefois, cette formule est bien présente dans le recueil mais elle est utilisée dans d'autres contextes. On la rencontre d'abord dans le sonnet 54 du premier livre qui est adressé à son ami protestant Denis Le Bey :

Je ne souhaite point, le Rameau precieux,
Où creut le riche fruit conquesteur d'Atalante :
Ny l'arbre tant fameux pour sa pomme luisante,
Que veilloit un dragon chez le Roy porte-cieux.

³⁷⁴ Les noms de ces deux philosophes sont également mentionnés par Grévin, *Gélodacrye*, s. II-8, v. 14. Le nom de Héraclite se trouve dans le sonnet 26 du recueil de Béreau, au vers 1.

³⁷⁵ Dans le sonnet 64 du Livre II, Poupou évoque également sa « basse musette » (v. 9) dans un sonnet qui fait allusion à l'épopée du Tasse, *La Jérusalem délivrée* et souligne ainsi l'opposition entre sa poésie religieuse en style bas et la poésie épique, en style élevé, du poète italien.

Mais le franc cour-pendu au goust delieieux,
 Le barroy plein d'espice, & la prune de fente³⁷⁶ :
 C'est dont je veux peupler le verger que je plante :
 Non tant pour contenter mon ventre que mes yeux.
 [...]
 Ainsi comme à l'envy, par la bonté divine,
 Ton amitié, le Bey, en mon cœur s'enracine,
 Tes greffes en mon clos, & ton nom dans mes vers.
 (*La Muse Chrestienne*, s. I-54, v. 1-8, 12-14)

Le début du sonnet rappelle le vers sur lequel s'ouvre, non pas le recueil des *Regrets*, mais l'*Olive* : « Je ne quiers pas la fameuse couronne » ; le « rameau » figure au vers 6 de ce premier sonnet. Les quatrains sont marqués par une opposition introduite par la conjonction de coordination « Mais » au vers 5. Le poète refuse l'arbre mythologique que représente le pommier du Jardin des Hespérides, et donc, par la même, la muse païenne. Comme l'indique Yvonne Bellenger qui, après avoir cité le premier quatrain de ce sonnet, poursuit ainsi : « écrit-il dans un sonnet où, lecteur de Du Bellay, il se souvient de l'attaque du premier sonnet de l'*Olive* – sinon que, contre toute attente, il évoque des prunes ou des raisins au lieu de vertigineuses allégories platoniciennes »³⁷⁷. En effet, la suite du poème, à partir du second quatrain, évoque différentes variétés d'arbres fruitiers greffés, en recourant au style bas revendiqué par Poupo. Le poète file ensuite la métaphore de la greffe pour illustrer son amitié avec Le Bey. La référence à Du Bellay apparaît comme une réminiscence mais Poupo l'utilise de manière détournée, pour souligner l'inspiration chrétienne de son recueil.

La seconde occurrence de cette formule apparaît dans le sonnet 75 du même livre, il s'agit d'un « Tombeau » en hommage à son frère Nicolas ; voici le premier quatrain :

Je ne veux point pour le dernier accueil,
 Charger tes os d'une tombe massive,
 Frere trescher ! mon cœur tant que je vive
 Sera ton marbre, & ta pompe, & ton dueil.

Le poète exprime dès le premier vers un refus mais l'expression bellayenne se trouve de nouveau employée d'une manière complètement différente puisqu'il est question de la mort de son frère et de ses funérailles, la formule se trouve ainsi employée dans un sonnet appartenant à la tradition encomiastique.

³⁷⁶ L'« arbre » représente le pommier du jardin des Hespérides, le « cour-pendu » est une variété de pomme, le « barroy » une variété de poire et la « prune de fente » une variété de prunier greffé ; nous reprenons ici les explications fournies par Anne Mantero dans son édition de *La Muse chrestienne*, *op. cit.*, p. 69.

³⁷⁷ Yvonne Bellenger, « Les personnages de *La Muse chrestienne* », dans *Pierre Poupo (1552-1590) : un poète protestant en Champagne*, Acte des sixièmes journées rémoises et troyennes des 25-27 janvier 1991, Paris, Klincksieck, 1992, p. 47.

Chez ces poètes religieux, la volonté de pratiquer la poésie d'inspiration dévotionnelle et de consacrer les vers à la louange et à l'amour de Dieu se fait souvent en termes d'opposition : une opposition à un autre type de poésie, en l'occurrence la poésie profane, et une opposition entre la muse païenne et la muse chrétienne. Il convient enfin de préciser que cette notion de muse chrétienne ne va pas de soi. En effet, la muse – ou les Muses - est associée à la mythologie païenne et les poètes d'inspiration chrétienne et sacrée, rejettent, par exemple, le paganisme de la poésie de la Pléiade. Parler de « muse » pour évoquer son inspiration religieuse et plus précisément de « muse chrétienne » peut sembler audacieux et provocateur. Pour autant, et on le voit, malgré les déclarations d'intention, cette poésie anti-mondaine et spirituelle du dernier tiers du XVI^e siècle continue à prendre modèle sur la poésie de la Pléiade, comme le rappelle Jean Vignes : « la lyre chrétienne n'interdit pas les fleurs poétiques, y compris les ornements profanes empruntés à l'antiquité gréco-romaine. Ainsi, tourner le dos au paganisme n'oblige pas à renoncer pour autant à l'apport de la culture classique »³⁷⁸. Néanmoins si la forme est inspirée par la poésie de la Pléiade mais surtout par la poésie bellayenne, le fond est quant à lui caractérisé par des sujets religieux et particulièrement bibliques.

2. L'inspiration biblique

La poésie d'inspiration dévotionnelle trouve essentiellement sa matière dans les textes bibliques, qu'il s'agisse de l'Ancien Testament³⁷⁹ ou des Évangiles pour ne citer que ces textes et plus concrètement, Gabrielle de Coignard compose des sonnets en l'honneur de saints, de la croix³⁸⁰, Poupo compose des sonnets sur la Genèse. L'allocutaire principal du poète est Dieu ; on relève la présence abondante d'apostrophes telles que « Seigneur », « Dieu », et des formules équivalentes :

Je chanteray, ô Dieu de mon salut ;
(Gabrielle de Coignard, *Sonnets spirituels*, s. 7, v. 9)

Monarque des hauts cieux, à ton honneur et gloire ;
(*Sonnets spirituels*, s. 8, v. 1)

Seigneur, s'il te plaisoit amollir & changer
Mon cœur plus dur que roche [...]
(Goulart, *Suite des Imitations Chrestiennes*, s. I-6, v. 1-2)

³⁷⁸ Jean Vignes, « Poésie et religion au XVI^e siècle en France », dans *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, ouvrage publié sous la direction de Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 267.

³⁷⁹ Comme les Psaumes ou l'Éclésiaste.

³⁸⁰ Voir par exemple *Sonnets spirituels*, s. 37, 38 ; s. 22 et 23 ; *La Muse chrestienne*, Livre I, s. 15 à 22.

Même chez des poètes considérés plutôt comme satiriques, l'inspiration biblique demeure présente, comme le prouvent ces vers extraits de *La Gélodacrye* de Jacques Grévin :

Souffle dans moy, Seigneur, souffle dedans mon ame ;
(*Gélodacrye*, s. II-3, v. 1)

Delivre moy Seigneur, de ceste mer profonde
Où je vogue incertain, tire moy dans ton port :
(*Gélodacrye*, s. II-4, v. 1-2)

Le poète s'inspire des Psaumes dans ces deux sonnets, ce qui montre que la satire et la dévotion ne sont pas deux pratiques exclusives l'une de l'autre. On peut également citer les *Jeunesses* de Jean de La Gessée, dont le troisième livre comporte une séquence de sonnets intitulée « Sonnetz chrestiens » ; citons par exemple ces vers du sonnet III-37 :

J'ay donc failly contre ta bonté sainte,
O Père, ô Dieu, mon Maistre, et cher Seigneur !
(*Jeunesses*, s. III-37, v. 5-6)

Le recueil de Jérôme Hennequin, les *Regrets sur les misères advenues à la France par les guerres civiles*, est suivi de deux prières à Dieu. En outre, dans les sonnets du recueil, on retrouve les mentions du nom de Dieu et les invocations au Seigneur :

Là (mon frere) joyeux d'avoir trouvé tel lieu,
D'un cœur qui n'est point saint, faisans service à Dieu,
Sans nous en chagriner nous vivrons à nostre aise.
(*Regrets sur les misères*, s. 10, v. 12-14)

Ha ! mon Dieu, quelle horreur, que tant de bons soudars
Nez de mesme païs d'une force assurée,
Se perçent l'estomac de la pointe asserée
De leurs glaives tranchans, & homicides dars.
(*Regrets sur les misères*, s. 11, v. 5-8)

De fait, on se rend compte qu'il n'est pas possible de classer de manière définitive et exclusive des poètes dans un des versants de la poésie anti-mondaine. En effet, ces deux versants identifiés ne sont pas hermétiques et ils se rejoignent notamment dans la dénonciation des vanités mondaines et, en l'occurrence, dans le choix de l'inspiration biblique.

D'autre part, Dieu est souvent invoqué au sein de supplications, de formules évoquant la prière, le poète lui-même, homme mortel et pécheur, se place en position d'humilité. Il revendique notamment la pratique d'une poésie basse. Perrin recourt pour cela à la « poésie du refus », comme Du Bellay, dans le sonnet qui ouvre la première centurie :

Je ne veux point chercher une divine Idée,
[...]
Je ne veux point chanter la race outrecuidee

Des Titans outrageux, qui vindrent depiter
Eschellans les hauts cieux, le père Jupiter :
[...]
Ma plume qui en bas se traîne lentement,
N'a garde de choisir un si brave argument,
(Première centurie, s. 1, v. 1, 5-7, 9-10)

Ou bien un refus de l'orgueil : « Je ne veux rien sçavoir, pour sçavante paraître », affirme la poétesse des *Sonnets spirituels* au début du sonnet 124. C'est aussi un refus de l'orgueil que le poète de *La Muse Chrestienne* revendique dans les vers suivants :

M'oseray-je Seigneur presenter à ta table,
Souillé comme je suis, & toucher à ton pain ?
Helas ! non, mais plustost je veux mourir de faim
Que d'en manger indigne, & m'en rendre coupable.
(*La Muse Chrestienne*, s. I-31, v. 1-4)

Le poète, homme pécheur, revendique l'humilité et la soumission envers Dieu. Il va même parfois jusqu'à affirmer l'impossibilité de chanter son Seigneur :

Car je ne puis tes merveilles chanter,
Ny louer la moindre de tes œuvres.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-95, v. 13-14).

Le poète revendique une forme de poésie basse et présente au lecteur une *persona* de poète chrétien et humble ; ce choix du style bas est à la fois esthétique et éthique.

3. L'expression de la souffrance et du regret

D'autre part, la poésie religieuse est davantage marquée par l'expression de la souffrance et du regret. En fait, c'est surtout le lexique élégiaque que ces poètes empruntent à Du Bellay. On retrouve dans leurs poèmes la thématique de l'exil et de la souffrance. En effet, dans le sonnet 5 du premier livre de *La Muse Chrestienne*, le poète utilise la métaphore de la navigation et se trouve menacé d'un naufrage, ce qui n'est pas sans rappeler la situation du poète des *Regrets* dans le sonnet 34³⁸¹ :

Chetif, que deviendray-je entre tant de malheurs !
Qui me garantira de l'horrible naufrage !
(*La Muse Chrestienne*, s. I-5, v. 5-6)

³⁸¹ *Regrets*, s. 34 : « Ainsi (mon cher Morel) sur le port arrêté / Tu regardes la mer » (v. 9-10), « Et vois ton Dubellay à la merci du vent / Assis au gouvernail dans une nef percee » (v. 13-14).

L'adjectif « chetif » est souvent employé dans *Les Regrets*³⁸², toutefois, à la différence du poète des *Regrets* qui s'adresse à un ami dans le sonnet 34 - Morel en l'occurrence -, le poète s'adresse à Dieu et l'implore de le sauver :

Toy seul me peux sauver, qui seul me peux détruire :
Si l'erreur tout le jour n'a cessé de me nuire,
Fay qu'au moins sur le soir je regagne le port.
(*La Muse Chrestienne*, s. I-5, v. 9-11)

On retrouve cette même image et le même adjectif sous la plume de La Gessée :

J'erre agité, comme un chetif Nocher :
Mais si je puis de ta grace aprocher,
J'aborde au Phare où tend mon navigage !
(*Les Jeunesses*, s. III-29, v. 12-14)

Comme dans le poème précédent, le poète se trouve en situation de détresse et en appelle à Dieu pour le sauver. La métaphore maritime est également utilisée par Gabrielle de Coignard³⁸³, nous développerons ce point un peu plus loin.

Cette souffrance chez les poètes religieux va plus loin encore et il est fréquent de noter l'emploi d'hyperboles en lien avec le lexique de la maladie et de la mort. Poupo évoque en effet sa maladie, qu'il appelle « rume », dans les sonnets 7 à 10 du premier livre :

Un rume violent mon cerveau tempestoit,
Et me perçoit le front d'une dague enflammee :
(*La Muse Chrestienne*, s. I-7, v. 1-2)

Je suis depuis un mois sus un lict attaché,
[...]
Quand une douleur cesse, une autre recommence :
(s. 8, v. 2, 5)

Et qui pis est encor tout ce qui remedie
Aux humaines langueurs, nuit à ma guerison :
Las ! seray-je tousjours reclus à la maison,
Sepulchre des vivans, sejour de maladie.
(s. 9, v. 5-8)

Que feray-je (le Bey) à ceste humeur glacee
Qui me cause au cerveau de si cruels tourments,
Veu que le bon regime, & les medicaments,
Au lieu de l'adoucir, la font plus courroucee ?
(s. 10, v. 1-4)

³⁸² Voir notamment s. 24, v. 9 ; s. 33, v. 14 ou encore s. 42, v. 2.

³⁸³ Nous établissons un rapprochement entre le sonnet 34 des *Regrets* et le sonnet 99 du recueil de Gabrielle de Coignard.

Le poème exprime ainsi cette douleur incessante. De plus, la situation dans laquelle il se trouve l'oblige à rester chez lui ; sa maison devient un lieu hostile, à la fois une prison et un tombeau. Dans le dernier extrait, Poupo emprunte vraisemblablement à Du Bellay le procédé de l'interrogation à un ami pour lui demander conseil, comme au début du sonnet 33 des *Regrets* : « Que feray-je (Morel) dy moi, si tu l'entends ». Gabrielle de Coignard se trouve dans une situation similaire à celle de Poupo :

Cependant que l'ardeur d'une fièvre bruslante,
De sa forte douleur tient mon cœur tout enclos,
Et qu'un rheume picquant me consomme les os,
Me tenant attachée en ma couche dolente,

Je dresse au Tout Puissant l'espoir de mon attente,
En réclamant ainsi sa grace à tout propos :
Vous estes ma santé, ma vie et mon repos,
Secoures, s'il vous plaist, vostre pauvre servante.
(*Sonnets spirituels*, s. 31, v. 1-8)

La poétesse évoque également l'inefficacité des traitements médicamenteux pour guérir son mal dans le sonnet 103 :

J'ay cent fois esprouvé mille herbes salutaires,
Et les drogues aussi qu'apporte le Levant,
[...]
L'on m'a tiré le sang et seiché les arteres,
Me faisant avaller d'un breuvage puant,
Mais avec tout cela je suis pis que devant,
Endurant tous les jours des douleurs tres-ameres.

Je veux ores quitter tous ces medicaments,
Portant patiemment mes peines et torments,
Sans plus me soucier de mourir ou de vivre,
(*Sonnets spirituels*, s. 103, v. 1-2, 5-11)

Chez ces poètes, la douleur n'est plus seulement morale mais également physique, le corps est décrit dans ses aspects les plus « matériels », sans pudeur et de manière visuelle :

N'aymant point ce vil corps subject à pourriture,
(*Sonnets spirituels*, s. 33, v. 4)

Mon corps est tout fondu, comme un monceau de glace,
Je sers de passetemps à tous mes ennemis,
Nuict et jour je me plains, je lamente et gemis,
Envoyez le pardon qui mes pechez efface.
[...]
Regardez que mes os se tiennent à ma peau,
Mon ame est toute preste à descendre au tombeau,
He ! destournes voz yeux de ma faute mortelle.
(s. 50, v. 5-8, 12-14)

Le mépris pour le corps et la chair est caractéristique de la poésie pénitentielle. Dans ces exemples, le lexique de la douleur renvoie à la souffrance causée par la maladie mais aussi à la conscience d'être pécheresse et à la pénitence. La maladie apparaît comme une conséquence du péché, la mort est présentée comme une issue inéluctable. Comme l'affirme Michel Jeanneret, « le malade s'assimile à un pénitent », « les maux physiques tendent à se confondre avec les maux du pécheur »³⁸⁴. Jeanneret tient ce propos sur la poésie de Poupo mais il nous semble possible de l'appliquer aussi à la poésie de Gabrielle de Coignard et à la poésie pénitentielle en général. Le péché entraîne nécessairement un état de mélancolie, comme l'affirme la poétesse au début du sonnet 51 :

Le peché rend tousjours celui-là qui le porte,
Triste, morne et pensif, chagrin et malcontent,
(*Sonnets spirituels*, s. 51, v. 1-2)

Les termes employés dans le second vers, surtout ceux qui se trouvent dans le premier hémistiche, se trouvent sous la plume du poète des *Regrets*³⁸⁵, tout comme chez le poète de la *Suite des Imitations Chrestiennes* qui affirme qu'il a « le cœur plain de souci »³⁸⁶. Cette souffrance se matérialise également par les larmes. Rappelons que Du Bellay reprend cette expression à la poésie de Pétrarque, ce lexique était au départ utilisé dans la poésie amoureuse pour traduire la mélancolie du poète amoureux. Du Bellay le transpose dans une poésie de l'exil, Gabrielle de Coignard y a recours dans une poésie de dévotion, le même lexique est donc repris avec des intentions et dans des contextes différents. Si le poète des *Regrets* exprime en outre sa tristesse en évoquant ses larmes et pleurs³⁸⁷, les poètes religieux vont encore plus loin en recourant aux hyperboles qui assimilent, par exemple, les larmes à différents cours d'eau :

Accompagnez à ce coup mes regrets,
Regrets heraux de la misere humaine.

Venez de moy toute joye bannir,
Et (si je puis tant de bien obtenir)
Que mes deux yeux ne soyent qu'une fontaine.
(*Seconde centurie*, s. 2, v. 10-14)

Mille sanglots vers le ciel j'ay poussé,
[...]
J'ay submergé mon courage lassé,

³⁸⁴ Michel Jeanneret, « Pierre Poupo, recherches sur le sacré et le profane dans la poésie religieuse du XVI^e siècle », *Bulletin annuel de la Fondation suisse*, 1965, n° 14, p. 17.

³⁸⁵ Hennequin emploie les mêmes adjectifs au début du sonnet 31, qui cependant évoquent plutôt le regret de la France d'avant les guerres civiles : « Morne triste, & pensif, & banny d'esperance » (v. 1), « Ces regrets souspirois tesmoings de ma souffrance » (v. 4).

³⁸⁶ *Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-45, v. 10.

³⁸⁷ Par exemple dans le fameux sonnet 12 adressé à Magny, le sonnet 41, mais également dans la dédicace à M. d'Avanson (v. 83).

Non pas des eaux d'une claire fontaine,
Mais du torrent des larmes de ma peine,
(*Sonnets spirituels*, s. 24, v. 5, 11-13)

Au rocher de nos cœurs si vivement atteint
Qu'il en sourde une mer, afin de rendre esteinct
Le feu de ton courroux, qui ton peuple pourchasse.
(*La Muse Chrestienne*, s. II-41, v. 2-4)

Quand du monde les maux en moy je considere,
Je desire mes yeux en fontaine muez,
Pour pleurer tant d'humains que le vice a tuez,
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-5, v. 1-3)

Cette métaphore hyperbolique est très fréquente dans la poésie religieuse, aussi bien catholique que protestante et provient directement de la poésie pétrarquiste.

D'autre part, Gabrielle de Coignard reprend à Du Bellay le terme « regret » qu'elle transpose dans le contexte chrétien, ce lexique parcourt le recueil. Comparons d'abord le sonnet 19 des *Regrets* avec le sonnet 30 des *Sonnets spirituels* :

Je me pourmene seul sur la rive Latine, La France regrettant, et regrettant encor Mes antiques amis, mon plus riche tresor, Et le plaisant sejour de ma terre Angevine.	Tousjours au cœur le souvenir me ronge, Du temps heureux que je vay regrettant, Où je vivois ayant l'esprit content, Sans les ennus où mon ame se plonge.
Je regrete les bois, et les champs blondissans, Les vignes, les jardins et les prez verdissans, (<i>Regrets</i> , s. 19, v. 5-10)	Tout le passé ne me semble qu'un songe, Et le present s'eschappe en un instant, (<i>Sonnets spirituels</i> , s. 30, v. 1-6)

Les deux poètes expriment leur nostalgie d'une époque passée heureuse mais révolue : l'époque où Du Bellay vivait encore en France avant son « exil » à Rome et le temps où Gabrielle de Coignard vivait entourée de ses enfants et de son époux, avant la mort de ce dernier. Le présent devient alors source de mélancolie, de malheur et d'« ennus », ce dernier terme étant par ailleurs souvent associé à celui de celui de « regrets » dans l'œuvre de Du Bellay³⁸⁸. De plus, dans le sonnet de Du Bellay, le poète se révèle nostalgique mais également pessimiste dans la mesure où le sonnet s'achève sur l'expression d'un présent malheureux, aucun espoir à venir n'est envisagé ou, lorsque c'est le cas, il s'agit d'une « esperance vaine »³⁸⁹. Or, dans le sonnet de notre poétesse chrétienne, la perspective d'un avenir meilleur vient clore le sonnet :

Mets en oubly, ô pauvre cœur lassé,
Tous les destros ausquels tu as passé,

³⁸⁸ Comme dans le sonnet 42 des *Regrets* : « O que je suis comblé de regrets, et d'ennus ! » (v. 7).

³⁸⁹ Voir en particulier *Regrets*, s. 24, v. 13, s. 33, v. 9 ; avec des variantes comme la « flatteuse esperance » (s. 25, v. 2), ou encore l'« ingrate esperance » s. 28, v. 12).

Et les plaisirs de ceste vie humaine.

Marche tout droit, de rien ne t'esbahis,
Voyant de loin le celeste pays
Qui t'est promis pour loyer de ta peine.
(*Sonnets spirituels*, s. 30, v. 9-14)

En tant que fervente catholique et conformément à la vertu théologique de l'espérance, Gabrielle de Coignard a foi en l'avenir et précisément en un avenir meilleur qui se situe hors du monde terrestre. La poétesse dépasse ainsi l'opposition entre un passé heureux et un présent malheureux en ajoutant une temporalité future ainsi qu'une opposition entre la terre et le ciel. D'autre part, le lexique du regret n'a pas tout à fait le même sens chez les deux poètes, une nuance est perceptible. En effet, pour Du Bellay, le regret est associé à une erreur et découle d'une mauvaise décision, celle d'avoir quitté la France³⁹⁰. En revanche, dans les *Sonnets spirituels*, le regret est fréquemment employé dans un sens religieux et moral, celui de ses propres péchés ; citons à titre d'exemple : « J'avois mille regrets de mes fautes commises » (s. 17, v. 9), « Je sens un vrai regret de ma faute cogue » (s. 90, v. 8), ou encore la fin du sonnet 79, la poétesse s'adresse à Dieu, à son « Seigneur » (v. 10) :

Mais qui sera tesmoin de l'ennuy que je sens ?
[...]
Tu daigneras secher les larmes de mes yeux,
Appaisant de mon cœur les regrets soucieux,
(s. 79, v. 9, v. 12-13)

Du Bellay emploie le terme « regret » dans un sens « laïc » tandis que Gabrielle de Coignard lui ajoute une dimension religieuse. On constate ainsi qu'un détournement de sens s'opère entre les *Regrets* et les *Sonnets spirituels*, le terme se trouve alors transposé dans un contexte chrétien.

On note également l'emploi du terme « regrets » dans le recueil de Chandieu, au sein d'un poème qui dénonce deux vices, l'avarice et l'ambition :

J'ai de l'Avare et de l'Ambitieux
Les grands regrets et la plainte entendue :
Las ! j'ai perdu mon thresor precieux ;
Et moi, (helas !) j'ai ma grandeur perdue.
A quel propos ces regrets tant extremes ?
A quel propos ces extremes douleurs ?
Pleurez plustots de ce que vos grandeurs
Et vos thresors vous ont perdus vous-mesmes.
(o. 21)

³⁹⁰ Voir par exemple la fin du sonnet 28 des *Regrets*, dans lequel le poète se « [repent] » (v. 9) d'avoir quitté la France : « M'a fait (sot que je suis) abandonner la France » (v. 14).

Le premier quatrain relate les malheurs de l'avare et de l'ambitieux en recourant au registre élégiaque : la perte y est évoquée, les interjections « las ! » et « hélas » en sont caractéristiques – elles sont d'ailleurs présentes dans la partie élégiaque des *Regrets* – et sont à mettre en lien avec l'expression de la souffrance. Le regret et la plainte sont des éléments caractéristiques de l'élégie et Du Bellay, on l'a vu, recourt beaucoup à ces termes. Toutefois, la manière dont Chandieu les utilise est complètement différente. En effet, ils se trouvent au sein de formules hyperboliques, telles que « grands regrets » et « regrets tant extremes ». En outre, le poète dénonce les vices que sont l'avarice et l'ambition, autrement dit deux formes d'attachement excessives aux choses du monde. Là où Du Bellay employait ces mots au sein de poèmes élégiaques et avec une tonalité pathétique, Chandieu les utilise d'une manière satirique et les condamne. Enfin, remarquons que les deux derniers vers créent une rupture avec le reste du poème, ils servent à énoncer la leçon à retenir, cette pratique est courante dans les *Octonaires*. En cela, cette dernière partie s'apparente au second tercet des sonnets et possède la même fonction.

4. L'exil et la quête de la mort

Le lien avec la mort est nettement exprimé, nous avons pu le constater avec les exemples précédents. On relève dans certains sonnets un désir de mort, celle-ci est en effet décrite comme salutaire pour le poète pécheur :

Le cœur plain de regret, les yeux chargés de pleurs,
 Je passe ainsi les nuicts longues et solitaires,
 [...]

 Mes amis estonnez ont crainte de ma vie,
 Voyant mon pasle teint et ma face ternie,
 Non, la peur de la mort ne m'espouvante pas :
 (*Sonnets spirituels*, s. 119, v. 1-2, 9-11)

La quête de la mort constitue un thème fréquent dans la poésie religieuse, on la retrouve chez les autres poètes de notre corpus, comme Goulart :

En sentant le malheur qui mon ame retire
 Du service de Dieu, je desire la mort.
 [...]

 Le peché qui me mord, fait que haut je souspire.
 La grace de mon Dieu me donne reconfort.
 (*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-56, v. 1-2, 5-6)

Dans le sonnet 30 de la première centurie de Perrin, la mort est associée très nettement au thème de la vanité, elle est présentée comme inéluctable mais également comme un bienfait :

De l'univers l'honneur presque effacé,
 Ira au vent ainsi qu'une ombre vaine,
 Ou l'eau qui chet dedans la blonde areine,
 Et bienheureux qui ja est trespasé.
 [...]
 Puis quand aura la flamme qui transperce
 Mis peu à peu le monde à la renverse,
 Suivra le but general de noz jours.
 (s. 30, v. 5-8, 12-14)

La mort libère l'homme de ce monde instable et fugace. Poupo affirme également, en utilisant la première personne du pluriel : « La mort nous sera grace »³⁹¹, ce qui corrobore l'idée d'une mort salutaire pour le chrétien.

Le désir de la mort est à associer à celui de rejoindre le royaume céleste, le royaume de Dieu. L'homme se trouve en exil sur terre, dans le monde d'ici-bas, ce qui suscite en lui malheur et mélancolie. Dans *Les Regrets*, Du Bellay éprouve un sentiment d'exil et de nostalgie qu'il exprime en recourant à l'antithèse France / Italie, par exemple. Cela explique que l'on relève chez ces poètes l'emploi d'antithèses telles que le ciel / la terre, le corps / l'esprit (ou l'âme) ou encore la mort / la vie, qui sont souvent associées au sein d'un même sonnet :

Si l'esprit veut marcher, la chair fait la retive :
 Je voy ce qui est bon, & n'en puis approcher :
 Helas ! moy malheureux, qui viendra destacher
 Du corps de ceste mort ma povre ame captive !
 (*La Muse Chrestienne*, s. I-71, v. 5-8)

On relève l'antithèse l'esprit / la chair, le vers 6 rappelle les antithèses que l'on trouve notamment dans la poésie pétrarquiste et que Poupo transpose dans le contexte chrétien. La formule « Helas ! moy malheureux » rappelle certaines formules des *Regrets* : « Nous autres malheureux », « me trouvant malheureux », « Moy, qui suis malheureux »³⁹². Citons également cet extrait de l'œuvre de Gabrielle de Coignard :

Que je n'aye jamais en ce monde liesse,
 Que nuit et jour les pleurs descoulent de mes yeux,
 Que le regret m'assaille et me suive en tous lieux,
 Et que ce corps mortel soit affligé sans cesse.
 [...]
 Ce n'est rien d'endurer en la vie mortelle,
 Pour avoir le repos de la gloire eternelle,
 Et combattant en terre, au ciel avoir le pris.
 (*Sonnets spirituels*, s. 32, v. 5-8, 9-12)

³⁹¹ *La Muse Chrestienne*, s. I-4, v. 3.

³⁹² *Regrets*, s. 57, v. 5 ; s. 79, v. 5 ; s. 5, v. 14.

On retrouve les antithèses bonheur / malheur, terre / ciel, vie / mort ou encore joie / peine. Elles rendent compte de la dimension religieuse de ce sonnet et également du projet apologétique de la poétesse. En effet, la poétesse commence par exprimer des souhaits avant de formuler des leçons générales qui tiennent lieu de préceptes en conformité avec la religion chrétienne. On peut, semble-t-il, observer ce même phénomène à propos de l'antithèse moi / les autres que l'on trouve à plusieurs reprises dans les *Regrets*. Nous comparons le sonnet 34 des *Regrets* adressé à Morel avec le sonnet 99 du recueil de Gabrielle de Coignard :

<p>Comme le marinier que le cruel orage A long temps agité dessus la haulte mer, Aiant finalement à force de ramer Garanty son vaisseau du danger du naufrage,</p> <p>Regarde sur le port sans plus craindre la rage Des vagues ny des vents, les ondes escumer : Et quelqu'autre bien loing au danger d'abysmer En vain tendre les mains vers le front du rivage :</p> <p>Ainsi (mon cher Morel) sur le port arrêté, Tu regardes la mer, et vois en seureté De mille tourbillons son onde renversee :</p> <p>Tu la vois jusqu'au ciel s'eslever bien souvent, Et vois ton Dubellay à la mercy du vent Assis au gouvernail dans une nef percee. (<i>Regrets</i>, s. 34)</p>	<p>O Saints qui possédez le celeste heritage, Ayant contre Sathan hardiment bataillé, L'un a esté bruslé et l'autre tenaillé, Souffrant mille tourments d'un genereux courage.</p> <p>Vous regardez du port nostre mondain orage, Et ce pauvre bateau des vagues travaillé, Secourez le bien tost puis qu'il vous est baillé L'aviron en la main pour surgir au rivage.</p> <p>Chacun soit le patron de son pais aymé, Ou vous avez si bien l'Evangile semé, Ouvrez cest encensoir embasmé de prieres,</p> <p>Impetrez du Seigneur qu'en sa sainte maison, Nous puissions en tout temps faire nostre oraison, Gardant sa sainte foy parmy tant de miseres. (<i>Sonnets spirituels</i>, s. 99)</p>
---	---

Outre la similitude des rimes en *-age* qui figurent dans les quatrains, un autre point de comparaison concerne le premier tercet du sonnet des *Regrets* et le second quatrain du sonnet de Gabrielle de Coignard. L'opposition entre Morel et le poète des *Regrets* (toi / moi) devient dans le sonnet de la poétesse une opposition entre les saints, qui se trouvent au ciel, et les hommes mortels, dans le monde terrestre. L'image de l'eau est utilisée dans les deux sonnets et l'énonciateur - le poète dans les *Regrets* et le pronom personnel *nous* qui désigne les hommes dans le sonnet de Gabrielle de Coignard - se trouve en danger, il risque en particulier de s'échouer ou de faire naufrage. L'allocutaire, quant à lui, se trouve « en seureté » sur le port et observe son ami en situation de détresse³⁹³. Dans le sonnet de Gabrielle de Coignard, on observe également une transposition des éléments des *Regrets* dans un contexte religieux. Les

³⁹³ Ce topos trouve son origine dans la poésie de Lucrèce et dans le fameux *De rerum natura*, II, v. 1-2 : « *Suave mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem* » (« Il est doux, quand les vents tourmentent de leurs trombes la mer aux vastes flots, de se trouver à terre et d'observer de là la grand malheur d'autrui »). Nous utilisons l'édition suivante : Lucrèce, *De la nature des choses*, introduction, bibliographie et notes par Alain Gigandet ; traduction par Bernard Pautrat, Paris, Librairie générale française, 2002, p. 170-171.

interlocuteurs des hommes, d'abord, sont des saints. De plus, les hommes, par l'intermédiaire de la poétesse, implorent les saints de les secourir. Comme dans les exemples précédents, le sonnet de Du Bellay se clôt sur une image plutôt pessimiste et négative. L'image finale du poète dans sa « nef percee » suggère le naufrage du poète et laisse le lecteur imaginer une suite regrettable. Or, dans le sonnet de Gabrielle de Coignard, l'imploration aux saints, par l'emploi de l'impératif, laisse penser qu'un sauvetage – le salut – est possible. Le sonnet se clôt sur une fin heureuse, en lien avec l'espérance ; cette dimension de l'espérance religieuse, bien présente dans les *Sonnets spirituels*, est en revanche absente des *Regrets*. Si la métaphore de la mer n'est pas propre à Du Bellay, il semble que Gabrielle de Coignard reprenne à Du Bellay cette opposition et ce jeu de regards entre les deux êtres, l'un en danger, l'autre en sécurité.

Perrin aussi mentionne l'aspiration au ciel, mais d'une manière plus favorable et empreinte d'espérance :

Si bien ne sçait tenir l'esprit emprisonné
De noz membres charnus la massive closture,
[...]
Puis comme par mépris de ce qui est mortel
Il vole dans les cieux, & y va reconnoistre
Ce qui est tout parfaict, tout vif & immortel.
(Troisième centurie, s. 41, v. 1-2, 12-14)

Nostre ame ainsi son voyage apareille,
Laisant jouir nostre chair & noz os
Du doux sommeil quand il tient noz yeux clos,
Et des hauts cieux va revoir la merveille.
(Troisième centurie, s. 42, v. 5-8)

Dans le recueil de Simon Goulart, le poète protestant, en exil sur terre, ne peut réussir à rendre grâces à son Seigneur :

Tu veux encor que je sonne ta grace.
Je le veux bien : mais donne moy les doigts,
Le cœur, l'esprit, & cette sainte voix
De ceux qui ont es lieux celestes place.

Estant hélas ! eslongné de ta face,
Que chanteroy-je ? auroy-je à ceste fois
Peu contenter le Roy de tous les Roys ?
J'oy mon peché qui mon pouvoir efface.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-96, v. 1-8)

Le poète, par l'opposition entre la terre et le royaume céleste, affirme l'humilité et la vulnérabilité de l'homme sur terre, de l'homme pécheur, et, par là même, souligne l'opposition entre la petitesse de l'homme et la grandeur de Dieu. Le sentiment d'exil et la conscience du péché sont liés à un sentiment de mélancolie qui va de pair avec l'impossibilité pour le poète

de chanter les louanges de Dieu. Marguerite Soulié explique que les « antithèses imitées de Du Bellay ont servi à exprimer ces conflits, ces angoisses et parfois, dans un mouvement qui s'inverse, la ferme espérance de celui qui peut dire : "Père" car il a été réconcilié en Jésus-Christ »³⁹⁴. Ce propos nous paraît tout à fait pertinent pour expliquer la manière dont les poètes religieux utilisent les antithèses reprises à Du Bellay.

5. La mythologie

Les références mythologiques renvoient à l'inspiration païenne mais les poètes d'inspiration dévotionnelle, qui pourtant refusent la muse païenne, en font aussi usage dans leurs sonnets. L'un des personnages mythologiques le plus mentionné par ces poètes est celui de la magicienne Circé qui transforme les compagnons d'Ulysse, dans le chant X de l'*Odyssée*, en pourceaux et qui devient ensuite le symbole de la luxure. Nous en avons parlé au sujet de la poésie des poètes satiriques mais on retrouve ce même personnage chez les poètes d'inspiration dévotionnelle, il est utilisé dans un but quelque peu différent. Du Bellay, rappelons-le, mentionne ce personnage pour désigner les prostituées romaines, d'abord dans le sonnet 88 : « Et qui me gardera de tomber au danger, / Qu'une Circe en pourceau ne me puisse changer » (v. 2-3), puis dans le sonnet 130 qui relate la désillusion du poète « encor' Romain » (v. 12) : « Je me resjouissois d'estre eschappé au vice, / Aux Circe d'Italie, aux Sirenes d'amour » (v. 5-6). On retrouve la présence de ce personnage chez plusieurs de nos auteurs, à commencer par Poupo. Dans *La Muse Chrestienne*, Circé reste une figure associée à Rome :

Pauvres gens, le troupeau de la Circe Romaine,
Qui vous travaillez tant apres je ne say quoy,
Pour meriter salut (le loyer de la foy)
Cerchans un pur breuvage, en une orde fontaine :
(s. I- 27, v. 1-4)

Poupo reprend le personnage mythologique de Circé, la magicienne trompeuse et maléfique, mais en changeant légèrement de cible puisqu'il ne s'agit plus de s'attaquer aux prostituées romaines mais à l'Église romaine, elle-même grande prostituée pour les protestants et dans l'*Apocalypse* de Saint-Jean. Poupo, poète protestant et anti-papiste, compare l'Église de Rome à ce personnage de l'*Odyssée* et conserve de la poésie des *Regrets* la dimension satirique et plus particulièrement la satire contre l'Église romaine. On retrouve la mention de Circé dans les sonnets d'autres auteurs de notre corpus³⁹⁵. Circé, devenue un symbole de la luxure, incarne ce

³⁹⁴ Soulié, art. cit., p. 194.

³⁹⁵ Même si l'on ne peut affirmer catégoriquement que les sonnets des *Regrets* constituent le modèle principal, on observe néanmoins une convergence dans l'utilisation de cette figure mythologique.

péché capital, lui donne une forme, un visage en quelque sorte. Dans le recueil de Goulart³⁹⁶, Circé est rattachée à la chair, donc au corps, et plus généralement aux vanités mondaines :

Honneur, profit, plaisir, buttes de nostre vie,
En la terre ne sont enfermez nullement.
Ne les y cherche donc, tu ferois follement :
Rien sinon que bonheur, le monde ne nous nie.
Toy la fausse Circé, la chair nostre ennemie,
(*Suite des Imitations Chrestiennes*, s. I-72, v. 1-5)

De nouveau, c'est l'image de la manipulation et du mensonge qui émane du sonnet. Cette même image du personnage associé à la luxure et au vice apparaît dans le recueil de Perrin³⁹⁷ :

Tant eut Circé par son charme pouvoir,
Que des humains elle faisoit eschanges
[...]
Ce qu'elle fit aux Ithaciens sçavoir
Muez en porcz, qui emplissoyent ses granges :
[...]
Circé n'est rien qu'une vaine figure,
Representant l'impudique luxure,
Qui nous transforme en divers animaux :
(Première centurie, s. 52, v. 1-2, 5-6, 9-11)

Perrin rappelle le récit figurant dans l'*Odyssee* avant de présenter cette figure comme le symbole de la luxure. La leçon du premier tercet s'adresse à tous les hommes, comme l'indique l'emploi du pronom personnel *nous*.

Dans la seconde centurie, Perrin reprend le mythe mais selon la version qu'en donne Plutarque dans ses *Moralia* :

Lors que Circé, impudique sorciere,
Eut en pourceau son Grille transformé,
Il refusa, tant il estoit charmé,
De revestir sa figure premiere.
[...]
Ah monstre sale ! est-ce si peu de cas
Du genre humain, que tu ne voudrois pas,
D'un vilain porc à l'homme faire échange ?
(Seconde centurie, s. 18, v. 1-4, 12-14)

Après avoir rappelé l'épisode dans lequel Gryllus, transformé en porc, avoue à Ulysse qu'il préfère rester un porc et non retrouver son état d'être humain, le poète blâme l'homme. La seconde centurie du *Vray pourtraict*, qui comporte une dimension élégiaque, est également

³⁹⁶ Le nom de Circé est également mentionné dans le sonnet 90 du premier livre qui s'inspire très fortement du sonnet 88 des *Regrets*. Nous traiterons cet exemple dans la partie consacrée à Goulart.

³⁹⁷ Nous avons également évoqué dans la partie sur la veine satirique le sonnet 47 de la seconde centurie, dans lequel le poète compare les courtisans aux pourceaux qui suivent la magicienne Circé.

consacrée à illustrer la *miseria hominis*. Ce sonnet participe de cette thématique : il illustre un aspect de la *miseria hominis*, l'homme revendiquant ici sa préférence pour des plaisirs vains et pour sa vile condition. Comme pour le sonnet de Poupo, la dimension satirique dans les poèmes de Perrin reste présente, notamment à travers la condamnation des vices. On ne peut donc pas « enfermer » un poète dans une catégorie, les courants de la poésie anti-mondaine que nous avons distingués ne sont pas hermétiques et peuvent se rejoindre voire se mêler.

Mentionnons un dernier exemple extrait d'un sonnet de Gabrielle de Coignard, destiné à dénoncer les vanités mondaines :

Bien-heureux donc celui qui n'est point engeollé
En sa douce prison et n'est point affollé
Des Circeans appas dont plusieurs elle trompe.

Fuyez, humbles d'esprit, ses vaines passions,
La croix soit le subject de vos affections,
Car c'est un traict volant, que le monde et sa pompe.
(*Sonnets spirituels*, s. 18, v. 9-14)

Le personnage de Circé représente le type de la magicienne manipulatrice et se trouve associé aux plaisirs illusoire qui détournent l'homme de Dieu. Circé peut s'appliquer à différents objets mais elle est toujours perçue négativement, comme nous l'avons vu également avec les exemples précédents. Cela montre bien que la poésie de Du Bellay contribue à forger un répertoire de figures mythologiques dans lequel les poètes anti-mondains vont puiser.

Ainsi on voit comment les poètes s'approprient certains traits de la poésie de Du Bellay et quels éléments ils privilégient pour leur propre poésie. Loin de prohiber la poésie païenne, les poètes dévotionnels n'hésitent toutefois pas à s'en inspirer et à la prendre pour modèle ; Stéphanie Aubert-Gillet souligne ce paradoxe en affirmant : « malgré la volonté affichée de prendre une certaine distance avec la poésie profane et de mettre en œuvre un style nouveau, la poésie protestante reste fortement influencée par la Pléiade »³⁹⁸. Ce propos ne nous semble pas propre à la poésie protestante, il peut en réalité s'appliquer à la poésie religieuse en général. De même, Michel Jeanneret affirme qu'un certain nombre de poètes se retrouvent face à un dilemme : le poète « assume, inévitablement, un engagement religieux, mais ne peut s'affranchir du code littéraire, d'origine essentiellement profane », cela explique que la plupart des poètes « s'efforcent de concilier ces exigences contradictoires »³⁹⁹, à l'instar de Poupo, mais nous constatons que c'est également le cas pour les autres poètes de notre corpus.

³⁹⁸ Stéphanie Aubert-Gillet, « L'influence de la Pléiade sur la poésie réformée. Les *Imitations chrestiennes* de Simon Goulart », *Versants*, 33, 1998, p. 134.

³⁹⁹ Michel Jeanneret, art. cit., p. 29.

Goulart réécrit le sonnet 88 des *Regrets*, un sonnet qui a également inspiré Grévin, nous en parlerons plus loin. Ce sonnet des *Regrets* reprend l'épisode du moly dans l'*Odyssee*. Mercure donne à Ulysse le moly, cette « racine » qui lui permet d'éviter les enchantements de la magicienne Circé. Nous mettons en regard les deux poèmes, le poème original des *Regrets* ainsi que le sonnet de Goulart :

<p>Qui choisira pour moy la racine d'Ulysse ? Et qui me gardera de tomber au danger Qu'une Circe en pourceau ne me puisse changer, Pour estre à tout jamais fait esclave du vice ?</p>	<p>Pour ne tomber dans les pattes du vice, Pour eschaper du monde le danger, Pour ne me voir d'homme en pourceau changer, Je ne veux pas la racine d'Ulysse :</p>
<p>Qui m'estreindra le doy de l'anneau de Melisse, Pour me desenchanter comme un autre Roger ? Et quel Mercure encor' me fera desloger, Pour ne perdre mon temps en l'amoureux service ?</p>	<p>Ains, o mon Dieu, ceste faveur propice Faisant mon cœur à ta crainte ranger. S'ainsi advient, je veux lors saccager, Qui m'empeschoit d'entendre à ton service.</p>
<p>Qui me fera passer sans escouter la voix Et la feinte douceur des monstres d'Achelois ? Qui chassera de moy ces Harpyes friandes ?</p>	<p>Ta parole est comme un bras trespuissant Pour m'arracher au peché detestable. C'est un remede à mon cœur languissant,</p>
<p>Qui volera pour moy encor' un coup aux cieux, Pour rapporter mon sens, et me rendre mes yeux ? Et qui fera qu'en paix je mange mes viandes ? (<i>Regrets</i>, s. 88)</p>	<p>Contre l'effort de la poison damnable De ma Circé. Donne moy donc, o Dieu, Ceste racine, en tout temps & tout lieu. (<i>Suite des Imitations Chrestiennes</i>, s. I- 90)</p>

Le sonnet de Du Bellay reprend l'épisode de l'*Odyssee* ainsi qu'un passage du *Roland furieux* de l'Arioste, dans le second quatrain. La référence à la femme enchanteresse et en particulier à Circé, symbole de la luxure, est à relier au contexte romain dans lequel Du Bellay écrit ce sonnet et plus précisément aux prostituées romaines.

Le sonnet de Goulart est composé de décasyllabes et non d'alexandrins. Le nom de Circé n'apparaît qu'à la fin mais l'allusion à ce personnage mythologique, qui se trouve au vers 3 comme dans le sonnet de Du Bellay, est assez évidente. De même, on retrouve dans les deux poèmes la rime « danger » / « changer » aux vers 2 et 3. La similitude des rimes est révélatrice d'une démarche de réécriture des poèmes bellayens. Toutefois, Du Bellay emploie le terme « danger » au sein de l'expression « tomber au danger » alors que le danger chez Goulart est associé au « monde », c'est-à-dire au monde dans lequel les humains vivent, caractérisé par les tentations et vanités ; on peut donc bien parler de poésie anti-mondaine en ce sens chez Goulart. D'autre part, dans le premier quatrain, Goulart emploie la même rime « Ulysse » / « vice », en inversant l'ordre des termes et il convient de remarquer que Goulart s'inspire du modèle bellayen mais pour s'opposer au poète des *Regrets*. En effet, dans les *Regrets*, le poète recherche le moly, « la racine d'Ulysse », comme en témoigne l'emploi de la tournure interrogative. Or,

au vers 4, Goulart exprime son refus en recourant à la fameuse tournure bellayenne « Je ne veux pas ». Ce refus s'explique par la présence d'un allocutaire dans le sonnet de Goulart. En effet, le sonnet de Du Bellay est majoritairement interrogatif et ne s'adresse pas *a priori* à un destinataire précis. Au contraire, le sonnet de Goulart est adressé à Dieu, dont le nom surgit au vers 5, et le seul à pouvoir sauver le poète des dangers du monde. Le poète l'implore à la fin et affirme que c'est de lui seul qu'il attend la fameuse « racine » et non d'Ulysse. De plus, ce refus du moly renvoie au refus du poète d'utiliser un répertoire païen au profit d'une poétique spécifiquement chrétienne. La réécriture du sonnet de Du Bellay par Goulart révèle un véritable passage de la Muse païenne à la Muse chrétienne. En outre, le terme « service », qui figure à la fin au vers 8, est repris à Du Bellay mais à nouveau dans un sens différent : le poète des *Regrets* évoque l'« amoureux service », ce qui rappelle très nettement la poésie d'inspiration pétrarquiste et courtoise, dans laquelle l'homme se met au « service » de sa dame, tandis que dans le sonnet de Goulart, le « service » désigne le service divin, l'ensemble des devoirs et des rites à respecter pour honorer et louer Dieu. En outre, ce substantif rime avec l'expression « faveur propice », le poète fait part de sa volonté de fuir les vanités mondaines, qui l'éloignent de Dieu et de son « service » envers lui, et d'amorcer un changement d'attitude, puisqu'il désire désormais se comporter en bon chrétien et éviter les dangers. Goulart réécrit donc le sonnet de Du Bellay en détournant le sens de certains termes et en les transposant dans un contexte chrétien ; nous pouvons véritablement parler de *contrafactum*⁴⁰⁰, ce procédé qui consiste à reprendre un texte initial profane dans un sens chrétien.

6. Le lexique de la vue et l'éloge des beautés du monde

Nous relevons chez ces poètes un emploi fréquent du lexique de la vision, avec des verbes tels que « voir » et des synonymes ainsi que la tournure « quand je vois »⁴⁰¹. Ce lexique est abondant dans *Les Antiquitez de Rome* et le *Songe*, nous avons déjà évoqué cet aspect précédemment. On le rencontre également dans les sonnets des *Regrets* et particulièrement dans la partie satirique dévolue à dénoncer le théâtre qu'est Rome, comme dans le sonnet 82. Dans la poésie dévotionnelle, le lexique de la vue est utilisé parfois pour décrire des visions

⁴⁰⁰ On emploie d'abord ce terme dans la musique, puis en littérature. François Rigolot le définit de la manière suivante : « En poésie ce sera la pratique du *contrafactum* : des paroles édifiantes seront greffées sur les mélodies du répertoire profane », dans *Poésie et Renaissance, op. cit.*, p. 209.

⁴⁰¹ En particulier dans l'attaque des 112 et 118 : « Quand je voy ces Seigneurs », « Quand je voy ces Messieurs ».

mystiques⁴⁰² mais aussi pour évoquer le spectacle de la beauté du monde, de la *dignitas hominis* et, partant, faire l'éloge de Dieu Créateur⁴⁰³.

On en relève la présence dans le recueil de Poupou, par exemple dans le sonnet 70 du premier livre :

Quand je voy du matin les cieux estinceler
Sous les premiers rayons du beau jour qui s'esveille,
Et les pleurs cristalins dont l'aurore vermeille
Vient en ces plus doux mois les herbes emperler :

Quand j'oy de toutes parts les boix rossignoler,
Et l'argent des ruisseaux tinter à mon oreille :
Quand je voy mille fleurs de senteur noppareille,
Tapisser les chemins par où je dois aller.

Bref, quand je voy l'espoir de la vie annuelle
Que la terre nourrit d'une pleine mammelle,
Bleds, vins, fruicts, & troupeaux prosperer à souhait,

Pour donner aux humains plaisir, & nourriture :
Ne serois-je pas bien d'une ingrante nature,
Si je n'aimois celui qui tant de biens nous fait ?

La formule « quand je vois », qui figure dans *Les Regrets*, est reprise de manière anaphorique. Elle varie parfois avec « quand j'oy », que l'on relève dans le vers 1 du sonnet 100 des *Regrets*⁴⁰⁴. Le poète fait l'éloge des éléments de la nature qu'il perçoit par la vue et par l'ouïe. La fin du sonnet et en particulier les deux derniers vers montrent bien que l'éloge de la nature permet de faire l'éloge de celui qui l'a créée, c'est-à-dire Dieu, désigné par une périphrase dans le dernier vers. D'autre part, l'énumération au vers 11 rappelle celle que l'on trouve dans le sonnet 104 des *Regrets* : « Si fruicts, raisins, et bledz, et autres telles choses » (v. 1), « Ny fruicts, raisins, ny bledz, ni fleurettes descloses » (v. 5). Chez Du Bellay, cette énumération figure au sein d'un sonnet satirique, qui parodie le genre de l'épithaphe et qui se raille du personnage de Jules III, comme en témoigne cette autre énumération au vers 7 : « Aulx, oignons, et porreaux ». Poupou reprend à Du Bellay à la fois la formule « Quand je voy » et « Quand j'oy » ainsi que l'énumération des aliments non pas dans un but satirique mais bien dans un but encomiastique ; le poète célèbre les beautés de la nature, des créatures divines et rend grâce à leur Créateur. Le sonnet présente donc à la fois une dimension encomiastique et apologétique.

⁴⁰² Voir par exemple le sonnet 73 des *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard.

⁴⁰³ On peut se rappeler les paroles du poète des *Regrets* dans le sonnet 178 qui fait l'éloge de la princesse Marguerite : « Il n'est pas pour cela idolatre ou flateur, / Car en donnant de tout la gloire au Createur, / Il loüe l'ouvrier mesme, en loüant son ouvrage » (v. 12-14).

⁴⁰⁴ *Regrets*, s. 100, v. 1 : « Ursin, quand j'oy nommer de ces vieux noms Romains ».

Dans l'œuvre de Goulart, on retrouve le même lien qui existe entre ce que le poète voit et la réflexion que le spectacle suscite en lui⁴⁰⁵, par exemple dans les sonnets 97, 112 et 118 des *Regrets* :

Quand je voy les presens que l'esté nous envoie,
Et je sens le soleil sur moy resplendissant,
Je conois que c'est toy, qui vas eslargissant
A tes eleus honneur, repos, faveur & joye
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-55, v. 5-8)

Quand je voy le soleil qui de mesme lumiere,
Par le milieu du ciel esclaire l'univers :
Il me souvient, o Christ, de tes rayons divers,
Desquels, sans changement, ta vertu nous esclere.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-64, v. 1-4)

En admirant le spectacle de la nature, le poète se souvient du Créateur et en fait l'éloge. Il reprend ainsi le procédé à Du Bellay mais il l'utilise au sein d'un sonnet encomiastique et d'inspiration religieuse.

Perrin fait de la troisième centurie de son recueil une partie dévotionnelle et encomiastique dans laquelle le poète chante les beautés du monde. L'exemple du sonnet 37 s'avère probant :

Quand je voy l'elephant, le taureau, le cheval,
Qui jusque sous mon pié craintif se viennent prendre,
Combien plus excellent (di-je alors) me peut rendre
La raison, que les nerfs de ce lourd animal ?

Si la nature veut ou le destin fatal
Que pour vivre, au labeur la main je vienne tendre,
Combien en doivent moins ces animaux attendre
Qui travaillent pour eux, & pour moy ont du mal ?

Pour moy le bœuf tardif traine au champ la charrue,
Le cheval sous le faix pour mon service sue
Et pour moy la brebis porte laict & toison :

Pour moy tous ses troupeaux le vague flot enferme,
Pour moy encor les siens la campagne deferme,
Et pour moy la forest nourrit sa venaison.

Le poète énumère les différents animaux qui participent au travail et à la vie de l'homme. Le vers 6 évoque le travail de l'homme, conséquence du péché originel et de la Chute. Néanmoins dans le poème, l'homme ne se présente pas uniquement comme homme pécheur et misérable

⁴⁰⁵ Voir les formules telles que « Et quand le blanc des yeux renverser je leur voy, / Tout le poil me herisse, et ne sçay plus que dire » (s. 97, v. 10-11), « Et quand je voy l'orgueil d'un Camerier hautain, / [...] Il me souvient alors de ces lieux enchantez » (s. 112, v. 7, 9), « Quand je voy ces Messieurs », « O combien (dis-je alors) la grandeur que je voy / Est miserable au pris de la grandeur d'un Roy ! » (s. 118, v. 1, 9-10).

mais il exprime sa gratitude envers les animaux et envers les autres êtres vivants qui partagent le même environnement que lui, l'aident dans son travail et lui permettent de bien vivre, comme l'indique l'anaphore de « Pour moy » dans les tercets. Concernant la structure du sonnet, celui-ci se répartit entre des quatrains interrogatifs et des tercets composés de tournures anaphoriques et affirmatives ; ce type de structure peut rappeler le sonnet 6 des *Regrets* qui comprend des quatrains interrogatifs et des tercets affirmatifs ; l'anaphore dans les tercets rappelle celle du sonnet 12 des *Regrets*, une anaphore en « Ainsi ».

L'éloge de la nature se prolonge dans l'éloge du lieu isolé et retiré. En effet, le poète anti-mondain et dévotionnel s'éloigne du monde et de la ville. Il recherche des lieux où il peut s'isoler pour se recueillir et prier ; ces lieux se trouvent souvent dans la nature ou dans le milieu rural. On relève cette aspiration à la solitude dans l'œuvre de Gabrielle de Coignard :

Lors que je suis aux champs loing des tourbes mondaines,
Quand le fleury printemps déploie ses thresors,
[...]
J'escoute le doux bruit des coulantes fontaines,
Et des doux oyseletz les differents accords,
Voyant tant de beautez je considere lors
De ce Dieu eternel les graces souveraines.
[...]
Laissez tout vostre orgueil, il n'est rien si plaisant
Que mener en repos la vie d'un paysant,
Ayant l'affection du monde delivrée.
(*Sonnets spirituels*, s. 96, v. 1-2, 5-8, 12-14)

Les jours me sont si doux en ce beau lieu champestre,
Voyant d'un fer tranchant fendre le long gueret,
Et enterrer le bled jaunissant pur et net,
Puis le veoir tost apres tout verdoyant renaistre.

Mon Dieu, le grand plaisir de veoir sur l'herbe paistre
La frisée brebis portant son aignelet,
[...]
L'on n'oyt point la rumeur d'un vulgaire babil,
Sinon des oyselets le ramage gentil,
Loué soit l'Eternel qui tous ces biens nous donne.
(*Sonnets spirituels*, s. 126, v. 1-6, 12-14)

Les deux sonnets opposent la vie urbaine, bruyante et associée aux vanités mondaines, et la vie paisible rustique ; la vie mondaine est donc rejetée. La poétesse fait l'éloge des éléments de la nature qu'elle voit et entend et rend grâce au Créateur.

D'autre part, chez la poétesse catholique, le lexique de la vue est parfois associé à l'expérience mystique, à la vision religieuse, comme dans le sonnet 73 :

Je voy le Saint des Saints sur la terre eslever,
Je voy son sang bouillant, où je me veux laver,
Je voy son corps divin, chargé de cicatrices.

Je voy ses bras cloués qu'il tend aux esgarez,
Je voy son cœur ouvert aux pauvres alterez,
Je le voy trespasser pour l'amour de nos vices.
(s. 73, v. 9-14)

L'objet du regard est le Christ, l'anaphore « Je voy » est bien sûr à associer à la vision mystique de la poétesse. Le lexique de la vue ne sert pas seulement à faire l'éloge des créatures divines, des beautés du monde, mais aussi à évoquer et louer l'objet de la vision du poète pénitent.

7. La conversion des *Antiquitez de Rome*

Nous avons déjà évoqué ce recueil romain dans la partie précédente, et plus particulièrement dans le point concernant la déploration sur les ruines. Nous le traitons ici sous l'angle apologétique. En effet, les poètes mentionnés précédemment, qui relèvent plutôt du versant satirique, se présentent parfois à travers une *persona* de poète chrétien qui concorde avec le contexte des guerres de Religion dans lequel s'inscrivent leurs écrits. Ce constat prouve bien que les versants satirique et dévotionnel ne sont pas hermétiques, ils peuvent se rejoindre et on ne peut classer les poètes dans une catégorie figée. Cet aspect concerne en particulier Grévin, Goulart et Hennequin. La réflexion sur l'histoire, l'aspect démonstratif des sonnets en alexandrins, la tonalité didactique des sonnets des *Antiquitez de Rome* sont repris par ces poètes et la dimension religieuse, déjà en germe dans certains sonnets de Du Bellay – dans le *Songe* notamment – se trouve nettement amplifiée, en particulier par Goulart et Hennequin. On relève également un exemple chez Grévin dans les *Vingt-quatre sonnets romains*, le dernier vers du sonnet 15 rappelle le premier sonnet du *Songe* :

Voy comme tout n'est rien que vanité. Lors cognoissant la mondaine inconstance, Puis que Dieu seul au temps fait resistance, N'espere rien qu'en la divinité. (<i>Songe</i> , s. I, v. 11-14)	Le monde est son theatre et Rome est au milieu, Qui crie, en declarant sa ruine publique, Que rien n'est eternal que la grandeur de Dieu. (<i>Vingt-quatre sonnets romains</i> , s. 15, v. 12-14)
--	---

Dans les sonnets de Goulart, la posture du poète est bien celle du chrétien et du pasteur. On relève par exemple la mention de « Rome desbauchée » (s. 13, v. 6), Rome comme nouvelle Babylone. De plus, son message prend une valeur universelle et s'adresse à tous les êtres humains. Goulart emploie une fois le pronom « Nous », ce qui montre qu'il s'inclut dans son discours, dans le sonnet 14 :

Vererables pourtraits, en vos ruines peintes,
Nous voyons aujourd'huy tresvivement empraintes,
Du monde la grandeur, la pompe et la beauté.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-14, v. 12-14)

Le poète s'adresse aux autres êtres humains, comme l'indiquent les expressions « à toute creature » (s. 13) et « Aux humains » (s. 16, v. 12).

D'autre part, les ruines romaines chez Goulart illustrent la vanité de la vie humaine et du monde, ce qui rejoint d'une certaine manière le message de Du Bellay, mais l'évocation des ruines ne sert pas à louer un passé glorieux. Si gloire il y a dans les sonnets de Goulart, c'est celle de Dieu, à qui le poète rend grâce, comme en témoigne la fin du sonnet II-13 :

Quelques traits excellens de son premier ouvrage.
Ouvrage demonstrant à toute creature,
Les merveilles du ciel, de l'art, & de nature »
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-13, v. 12-14).

La créature désigne les êtres humains, le « ciel » peut être associé à Dieu, tout comme la « brave main » du vers 2 dans le sonnet II-13. En outre, le nom de Dieu est employé au vers 12 du sonnet II-15 : « O Dieu » ; on note que le terme est employé au singulier, ce qui montre bien que le poète fait référence au Dieu des chrétiens alors que Du Bellay mentionne les « Dieux »⁴⁰⁶ dans les *Antiquitez de Rome*, désignant ainsi les dieux païens de l'Antiquité.

Pour Hennequin, les guerres civiles sont considérées comme un châtimeut divin, le poète l'affirme, par exemple, à la fin du sonnet 8 :

Le Seigneur courroucé se vange maintenant
Par ce cruel discord qui si fort les enflamme.
(*Regrets sur les misères*, s. 8, v. 13-14)

Craignez l'ire de Dieu, qui nous a ordonné
Un Roy, à qui ça bas sa justice a donné
Reconnoissez-le tous, honorez sa puissance
(*Regrets sur les misères*, s. 25, v. 9-11)

Cette même idée figure dans le sonnet 12 du recueil de Turnèbe :
Icy voit on les vengeances de Dieu,
Qui rue à bas, par le fer & le feu,
Ce fort chasteau qui n'eust vieilli pour l'âge.
(*Sonnets sur les Ruines de Luzignan*, v. 12-14)

Si le nom de Dieu n'apparaît pas dans le livre V des *Jeunesses*, on relève toutefois une opposition entre les chrétiens et les païens dans le sonnet 8, avec une nette condamnation de ces derniers :

⁴⁰⁶ Voir en particulier les sonnets IX, XII, XIII, XXIV.

Ha France, que n'as-tu l'heur, l'audace, et l'adresse,
De ces grandz Conquereurs, de ton Roy les Ayeus !
[...]
De tant de serfz Chrestiens les chaines tu romprois,
Grand' maistresse d'Asie : et plus forte vaincrois
Les Ottomans deffaitz, à ta Loy tributaires.

Helas ! j'enten au lieu que tu vas sacageant
Tes pays, et Citez : cruelle t'outrageant
Au sceu, voire au souhait, de ces Payens sectaires.
(*Jeunesses*, s. V-8, v. 1-2, v. 9-14)

Ces poètes se montrent finalement plus désolés, plus désespérés, semble-t-il, que le poète des *Antiquitez de Rome*. Ce dernier affirme en effet, dans la dédicace « Au Roy », qu'il a « hors du tombeau / Tiré des vieux Romains les poudreuses reliques » (v. 7-8). Il a pour projet, à travers le spectacle des ruines, de faire renaître la grandeur de Rome, de faire ressusciter par la poésie sa gloire passée ; quand bien même le sol de la ville serait jonché de ruines, ces ruines portent en elles ce passé glorieux, en sont le témoin et la trace. À l'inverse, les poètes qui écrivent sur les ruines de la France, soit sur les dégâts qui ont eu lieu, comme Turnèbe déplorant la ruine du château de Lusignan, soit sur ceux qui sont en cours, comme Grévin et La Gessée, se montrent nettement plus pessimistes. Ils se focalisent davantage sur le présent, emploient fréquemment un ton accusateur et empreint de reproches envers leurs semblables, regrettant le passé et déplorant l'état actuel du pays et, à l'exception peut-être de Hennequin, font preuve d'un certain pessimisme quant à l'avenir de leur pays.

Ce recueil romain de Du Bellay inspire également Perrin qui, dans le même esprit que ses pairs, n'a pas pour but d'évoquer uniquement des bâtiments en ruines, il reprend en réalité les éléments bellayens au sein de sonnets apologétiques. Dans la deuxième centurie du *Vray pourtraict*, on relève en effet à trois reprises la présence d'apostrophes qui semblent très nettement empruntées au recueil de Du Bellay :

Vous éternelles nuicts, si encores au jour
Ce qui est enfermé là-bas vous pouvez rendre,
[...]
Lors le sort mal-heureux de ce mortel sejour,
Vous pourrez de là-bas (Palles esprits) entendre,
(Seconde centurie, s. 3, v. 1-2, 5-6)

Palles esprits dont les corps décharnez
Sont ja poudreux, par decret ordonnez
Que l'un de vous revienne sur la terre :
(Seconde centurie, s. 20, v. 9-11)

Dans ces deux extraits, l'adjectif utilisé pour qualifier les esprits est le même, « palles », il figure dans le sonnet XV des *Antiquitez*⁴⁰⁷ et il est utilisé également par Hennequin dans le sonnet 28 de son recueil. Les esprits sont ceux des morts, comme le contexte l'indique. L'adjectifs « poudreux » rappelle, bien sûr, le lexique des *Antiquitez*. En outre, cette apostrophe aux esprits est également présente dans le sonnet 32 de la seconde centurie, qui juxtapose plusieurs emprunts aux *Antiquitez*:

Tristes esprits un jour vous fistes fendre
 Le plain de l'air, quand vous aliez puisants
 Dans l'estomac mille soupirs cuisants,
 Et regrettiez de vos citez la cendre :

Ne pleurez plus le stupre d'Alexandre,
 Ne pleurez plus le siege de dix ans,
 Ny les clairons & fifres conduisans
 Ceux qui alloient en affrique descendre.

Ne pleurez plus l'honneur Beotien,
 Le double port jadis Corintien,
 Ny les hauts murs de la brave Bellone.

Mais bien venez accompagner mes pleurs
 Et des mortelz regrettons les malheurs
 Tant que du cry le ciel mesme s'étone.

Ce sonnet s'ouvre sur une interpellation aux « Tristes esprits », dans le sonnet VII des *Antiquitez*, l'adjectif « tristes » qualifie, non pas les esprits, mais les « desirs » (v. 12). Cet adjectif est par ailleurs abondamment utilisé dans *Les Regrets*⁴⁰⁸, ce qui montre que les auteurs qui s'inspirent de la poésie bellayenne ne font pas de distinction entre ces deux recueils. On note également à la rime les termes « cendre » (v. 4) et « descendre » (v. 8), qui rappelle la rime présente dans le *Songe*⁴⁰⁹. Si Perrin ajoute des références historiques que l'on ne retrouve pas dans les *Antiquitez*, comme Alexandre (v. 5) ou « l'honneur Beotien », on remarque cependant que l'adjectif « Corintien » apparaît dans sa forme au féminin dans le s. XXIX des *Antiquitez* et que la rime « Beotien » / « Corintien » rappelle les rimes riches de Du Bellay. De plus, les « hauts murs » du vers 11 rappellent ceux qui figurent dans le premier vers du sonnet II. Si Perrin semble en partie imiter Du Bellay ou, tout du moins, s'en inspirer, certaines différences sont majeures. D'abord, le lexique des larmes parcourt le poème, il n'est pas aussi présent dans les *Antiquitez* ; en outre, l'anaphore « Ne pleurez plus », qui exprime une injonction et invite le lecteur à se détourner des ruines, peut apparaître comme une contradiction avec la plupart des

⁴⁰⁷ *Antiquitez de Rome*, s. XV, v. 1 : « Palles Esprits, et vous Umbres pouldreuses ».

⁴⁰⁸ Rappelons que Du Bellay prend modèle sur les *Tristes* d'Ovide.

⁴⁰⁹ Dans les sonnets III et VII du *Songe*.

recueils évoquant les ruines, et notamment les *Antiquitez*. En effet, le poète invite le lecteur à se détourner de ces éléments qui appartiennent à un passé révolu et à s'inscrire dans le temps présent, et à méditer, non pas sur les événements passés ni sur les monuments, mais sur l'homme (« les mortels »). Le dernier tercet s'oppose au reste du poème et propose au lecteur, sur un mode injonctif, de pleurer sur les malheurs des hommes pécheurs ; il s'agit à la fin de ce poème de considérer la *miseria hominis*. Perrin transforme en quelque sorte cette méditation sur les ruines, qui entraînerait l'homme à se détourner de sa condition et de Dieu, en une méditation sur les malheurs de la condition humaine, invitant l'homme à se détourner également des vanités du monde. Ce thème de la *miseria hominis* est caractéristique de la poésie religieuse et, plus largement, de la poésie qui dénonce les vanités mondaines. Dans la troisième centurie, l'influence des *Antiquitez de Rome* est manifeste dans le sonnet 8 :

Ne cherche plus Jupiter Olympique,
Ny les hauts murs du Babilonien,
Ny ses vergers : ny le temple ancien
Faict pour la sœur du prophete Delphique.

Ne cherche plus la pointe magnifique,
Orgueil jadis du peuple Egyptien,
Ne cherche plus de l'honneur Carien
(Si tu me crois) la superbe fabrique.

Ne cherche plus le Colosse massif,
Ny la hauteur de ce Phare excessif,
Qui ne craignoit les menasses de l'onde.

Arreste toy sur l'homme, & tu diras
(L'ayant congnu que vrayment tu verras
Ce qui est seul la merveille du monde.

Ce sonnet reprend plusieurs éléments du sonnet XIII : le décasyllabe, les tournures négatives anaphoriques, la fin du sonnet et particulièrement la rime « onde » / « monde », ainsi que des éléments du sonnet II, en particulier les rimes riches et un certain nombre de termes relatifs aux monuments, ainsi que la référence aux merveilles du monde dans le dernier vers. Toutefois, tout en reprenant le lexique des *Antiquitez* à Du Bellay, le propos est tout autre : le poète n'invite pas le passant à « cherch[er] » les vestiges d'un passé prestigieux mais révolu, il l'exhorte plutôt, dans le temps présent, à contempler l'homme. Celui-ci prend la place des monuments qui constituaient les merveilles du monde et est érigé à ce statut. Perrin, en faisant l'éloge de l'homme et en vantant sa grandeur, loue Dieu le Créateur.

On retrouve également l'influence des *Antiquitez de Rome* dans le sonnet 51 de la troisième centurie qui est fondé sur une structure interrogative :

Qui établit jadis le royaume Assirien ?
Qui fit chez les Médois flamboyer le beau sceptre ?
Qui rangea les Persans sous sa puissante dextre ?
Qui haulsa le non Grec & Macedonien ?

Qui fit tant eslargir l'Empire Italien
Que lon ne scavoit plus ou son but devoit estre ?
Qui a peu les Germains & la France soubsmettre
Aux bras victorieux du germe Phrigien ?

Qui honore les Dieux par hymnes & cantiques ?
Qui maintient soubs ses lois les grandes republicques ?
Qui se fait heritier d'un siecle bien heureux ?

Qui est tout l'ornement de ce monde ou nous sommes ?
Qui le tient en honneur ? ne sont ce point les hommes,
Les hommes que lon dict estre si malheureux ?

Le sonnet cumule une structure anaphorique sur un plan vertical et interrogative sur le plan horizontal. Les quatrains sont inspirés des *Antiquitez de Rome*, les tercets rendent compte d'un *ethos* de poète chrétien et moralisateur. Les tournures interrogatives et, de surcroît, l'interrogative négative finale, possèdent en réalité une fonction oratoire. En effet, le poète n'attend pas de réponses à ses questions et la formule finale traduit, sinon une certaine forme d'ironie, tout du moins un jugement moral sur le comportement des hommes et en dénonce la vanité.

On relève également deux sonnets qui mêlent des emprunts aux *Antiquitez* et aux *Regrets*, citons d'abord le sonnet 24 de la troisième centurie :

Le laboureur se courbe à la charrue
Bien volontiers, esperant la moisson,
Et pour le lait, & la cresse toison
L'actif berger apres son troupeau sue.

Le voyageur par la sente bossue
Ne craint le froid, ny la chaude saison,
Et tant desire à revoir sa maison,
Que pour tel heur, à peu qu'il ne se tue.

Quel bien vois tu en ce monde aussi cher,
Que le repos qu'il faut aller chercher
Là où vertu seule te peut conduire ?

De quel desir dois tu estre incité,
Puisque rien ferme icy ne se peut dire,
A rechercher ta premiere cité ?

Les quatrains comprennent une énumération de différents types d'hommes, à l'instar de celle qui figure dans le sonnet 12 des *Regrets*. Le voyageur qui veut rentrer chez lui rappelle bien évidemment le poète des *Regrets* qui désire revoir « [s]on petit Liré » (s. 31, v. 13). De même,

la rime « saison » / « maison » figure également dans le sonnet 31. Dans les tercets, le poète s'adresse à son lecteur en le tutoyant, sur un ton accusateur, dans le but de l'encourager à se détourner du monde vain dans lequel il vit et vers lequel il se tourne. La formule gnomique au vers 13 rappelle certains vers des *Antiquitez de Rome*, comme le vers 13 du sonnet III : « Ce qui est ferme, est par le temps détruit ». L'influence du recueil bellayen est perceptible également dans le sonnet 92 de la troisième centurie :

Plus aise n'est la Berecintienne
 Vers ses enfants qui trompent és cieux
 Plus n'est d'honneur en ces jours glorieux
 De ses cent Bruz Hecube Phrigienne.

Que de plaisir voit dans la maison sienne
 L'homme qui a desja devant ses yeux
 Ses beaux enfans & ses petits neveux
 Suport futur de sa vie ancienne.

Heureux qui voit sa femme en sa maison
 Feconde ainsi comme est en sa saison
 Le sep bruny du fruit qui nous recree.
 (Troisième centurie, s. 92, v. 1-11)

Le premier quatrain est inspiré du sonnet VI des *Antiquitez*, les mêmes rimes riches sont employées⁴¹⁰. On retrouve également le thème de la fécondité, avec la mention des déesses Cybèle et Hécube, la première est la déesse de la fécondité et la seconde aurait eu plus de cinquante enfants. La suite du poème correspond à une succession de tournures gnomiques qui louent les joies et bienfaits de la famille et de la descendance, mais cette fois-ci à l'échelle de l'humain. On retrouve également des éléments inspirés du sonnet 31 des *Regrets* comme le bonheur d'être dans son foyer (v. 5) ainsi que la rime « maison / saison ».

Il nous semble pertinent d'évoquer également *Les Octonaires sur la Vanité et Inconstance du Monde* (1583) d'Antoine Laroche-Chandieu. En effet, même si ses poèmes prennent la forme d'un octonaire et non d'un sonnet, nous y trouvons une influence très nette des *Antiquitez de Rome*. Le recueil compte cinquante octonaires parmi lesquels deux apparaissent comme des réécritures des *Antiquitez*, d'abord l'octonaire 32 :

L'estranger estonné regarde, et se pourmeine
 Par les antiquitez de la gloire Romaine :
 Il void les arcs rompus et les marbres luisans
 Mutilez, massacrés par la fureur des ans ;
 Il void pendante en l'air une moussuë pierre
 Qui arme ses costez des longs bras du lierre.
 Et qui est-ce, dit-il, qui ici-bas se fonde,

⁴¹⁰ Dans le sonnet VI des *Antiquitez*, le nom « Berecintienne » (v. 1) rime avec l'adjectif « ancienne » (v. 4). Quant au nom « Phrygienne », il se trouve au vers 5.

Puis que le temps vainqueur triomphe de ce Monde ?

Le modèle utilisé pour cet octonaire est le sonnet III des *Antiquitez de Rome*. On y retrouve en effet la mention de l'étranger arrivé à Rome qui découvre le spectacle des ruines romaines ; l'expression « antiquitez de la gloire Romaine » est significative. Le poète accumule les participes passés à valeur résultative pour décrire l'état des divers monuments après le passage du temps et insister ainsi sur leur destruction. Contrairement au sonnet bellayen, le poète ne s'adresse pas au visiteur à la deuxième personne mais il le décrit à la troisième personne avant de rapporter ses paroles au discours direct dans les deux derniers vers, rendant ainsi compte de la réflexion à laquelle le visiteur aboutit après avoir exploré la ville. La tournure interrogative relève davantage de la question rhétorique et souligne en creux la folie dont ferait preuve celui qui « se fond[er]ait » sur le monde, qui le considérerait comme une base robuste et infaillible. La dernière formule se présente comme une vérité valable de tout temps qui vient appuyer l'avis du visiteur. Le lecteur est donc invité à adhérer à l'opinion de cet « étranger » et, par là même, du poète anti-mondain ; il s'agit d'un procédé de persuasion relativement efficace.

L'octonaire 38 prend également modèle sur les *Antiquitez* :

Le Babylonien a rengé sous ses loix
L'une des plus grands parts du Monde que tu vois.
Le Perse l'a vaincu, luy-mesme par apres
Rangea son col hautain sous la bride des Grecs ;
Puis Romme a commandé à la machine ronde,
Et Romme ne s'est peu à la fin endurer.
Qui es-tu maintenant, qui oses esperer,
(Les monarches tombez) demeurer ferme au monde ?

La mention du Babylonien dans le premier vers rappelle le sonnet II des *Antiquitez*. Il est ensuite question plus loin, comme dans le recueil de Du Bellay, de la domination de Rome sur le monde. Le poète s'adresse au lecteur en lui rappelant, de manière chronologique, les divers territoires et villes qui ont dominé le monde, selon le principe de la *translatio imperii*. Une différence avec les *Antiquitez de Rome* est à noter : là où le poète des recueils romains imaginait un nouvel empire possible⁴¹¹, chez Chandieu, l'existence même d'un tel empire est d'emblée écartée. Cette accumulation a pour but de montrer que chaque élément du monde ici-bas est amené à être anéanti, même ce qui semble le plus robuste et le plus puissant. Ces destructions sont

⁴¹¹ Rappelons ces vers du poème « Au Roy » qui précèdent les *Antiquitez de Rome* et le *Songe* : « Et peult estre, qu'à lors vostre grand' Majesté / Repensant à mes vers, diroit qu'ilz ont esté / De vostre Monarchie un bienheureux presage » (v. 12-14). Même si le poète modalise son propos (« peult estre »), l'espoir reste permis. Josiane Rieu précise cette idée : « pour Du Bellay, les choses ne sont pas encore jouées ; la conversion des civilisations pourrait encore avoir lieu dans ce monde, sur la scène historique », « Le poète accomplit sa mission, qui consiste à guider le roi et le peuple, en révélant le sens spirituel de l'histoire », *L'Esthétique de Du Bellay, op. cit.*, p. 99-100.

présentées comme inévitables. Comme dans l’octonaire précédent, les deux derniers vers utilisent le présent de l’indicatif alors que le passé composé était utilisé dans les vers précédents. Le poète s’adresse au lecteur, homme mortel, en lui posant, comme dans le poème précédent, une question rhétorique qui contient en réalité une condamnation. En outre, le verbe « ose[r] » souligne une forme d’audace de la part de l’homme, qui passe ici pour une forme d’orgueil qui peut faire penser à une certaine forme d’*hybris*. L’homme se voit également humilié au sens premier du terme. Le poète l’invite en effet à considérer sa petitesse, par rapport aux empires et aux rois, qui eux-mêmes ont péri et été anéantis, et à lui rappeler qu’il est lui aussi soumis à la vanité et à la destruction. Sur ce point il nous semble que l’entreprise de Grévin dans les *Vingt-quatre sonnets romains* est assez proche de celle de Chandieu. En effet, les deux poètes insistent sur la ruine et la destruction, à l’inverse de Du Bellay qui entendait faire en quelque sorte revivre grâce à la poésie l’« esprit » de Rome.

Le versant dévotionnel de la poésie anti-mondaine inclut des poètes religieux qui reprennent surtout aux *Regrets* le lexique de la mélancolie et de la souffrance. Ils peuvent ainsi davantage mettre en valeur la misère de l’homme et faire montre d’un *ethos* de poète pécheur et pénitent. Ils dénoncent également les vices et la vanité de l’homme et du monde, comme le font les satiriques, mais ils sont davantage préoccupés par le projet de détourner l’homme du monde pour le ramener vers Dieu. Cela montre bien que les deux versants de la poésie anti-mondaine ne sont pas hermétiques, plusieurs poètes de notre corpus pratiquent aussi bien de la poésie satirique que dévotionnelle. Chez les poètes dévotionnels, un certain nombre de thèmes ou encore l’utilisation de la mythologie, par exemple, sont transposés dans un contexte religieux. On observe une conversion et même une christianisation de certains éléments repris. Cet aspect est à relier au contexte historique et politique dans lequel les poètes écrivent, celui de la France du dernier tiers du XVI^e siècle, une France déchirée par les guerres de Religion.

III. Éthique et poétique

Nous avons étudié précédemment les deux versants de la poésie anti-mondaine, le versant satirique et le versant dévotionnel, et mis en évidence les principaux traits que ces poètes reprennent à la poésie du poète angevin.

Dans cette partie, nous analysons différents éléments que les poètes anti-mondains empruntent à la poésie des *Regrets* plus spécifiquement sur les plans stylistique, formel et

éthique. Quand cela est opportun, nous distinguons ce qui relève davantage de l'un ou de l'autre versant, mais notre intention est de mettre en valeur les principaux éléments repris aux *Regrets* et, plus largement, aux recueils romains de Du Bellay.

1. Les schèmes formels du sonnet

a. L'alternance de décasyllabes et d'alexandrins

Les *Sonets sur les Ruines de Luzignan* d'Odet de Turnèbe reprennent aux *Antiquitez de Rome* le thème de la poésie des ruines et l'alternance métrique entre les décasyllabes et les alexandrins. Le recueil comporte au total treize sonnets, plus précisément onze poèmes qui alternent entre des sonnets en décasyllabes situés en haut de pages et en alexandrins en bas de pages ; ceux-ci sont encadrés par deux sonnets en alexandrins : le premier, qui indique les circonstances de la méditation du poète, et le dernier, le sonnet de dédicace « A Madame des Roches ». En outre, Marie-Madeleine Fontaine note que Turnèbe reprend à Du Bellay cette alternance métrique en conservant le même esprit : les sonnets en décasyllabes sont davantage tournés vers l'invocation et ont pour finalité d'émouvoir tandis que ceux en alexandrins sont plutôt porteurs d'une réflexion. Cependant le sonnet de dédicace à Madame des Roches vient clore le recueil tandis que Du Bellay situe son sonnet « Au Roy » à l'ouverture du recueil⁴¹². Ce recueil est également influencé par le *Songe* : on y retrouve le thème du songe et du sommeil, la présence de la nymphe et de son discours, les verbes de vision dans des tournures similaires à celles du *Songe* ainsi qu'un nombre de sonnets assez proche. En somme, Turnèbe suit d'assez près son modèle, en tout cas sur le plan métrique et en ce qui concerne la disposition.

D'autre part, le recueil de Perrin est composé de trois centuries et respecte aussi l'alternance métrique entre les décasyllabes et les alexandrins. Cependant, les décasyllabes se trouvent dans les sonnets pairs et les alexandrins dans les sonnets impairs, c'est-à-dire l'inverse des *Antiquitez de Rome*. Le recueil ne comporte pas non plus de disposition particulière comme pouvait le faire Du Bellay dans son recueil, mais l'alternance métrique est régulière dans le recueil de Perrin.

Les *Jeunesses* de Jean de La Gessée comprennent également une alternance entre les sonnets impairs en alexandrins et les sonnets pairs en décasyllabes. Cette alternance s'avère régulière dans les livres II et IV, qui comprennent chacun 70 sonnets, mais elle n'est pas systématique dans les autres livres dont le nombre de sonnets, par ailleurs, diffère. En tout cas,

⁴¹² Marie-Madeleine Fontaine, « Les *Antiquitez* chez les dames des Roches : les *Sonets sur les ruines de Luzignan* d'Odet de Turnèbe (1579) », art. cit., p. 197-208.

elle permet de confirmer la structure symétrique des *Jeunesses* sur laquelle Guy Demerson insiste⁴¹³.

Le recueil de Jérôme Hennequin, *Regrets sur les misères advenues à la France par les Guerres Civiles*, contient trente-deux poèmes, ce qui rappelle *Les Antiquitez de Rome*. De plus, dans ces deux recueils, la fin dissonne avec le reste de l'œuvre dans la mesure où elle rompt avec une pratique d'écriture qui était en vigueur jusqu'alors. En effet, Du Bellay achève son recueil en inversant le système de l'alternance métrique entre des sonnets impairs en décasyllabes et des sonnets pairs en alexandrins : les sonnets XXXI et XXXII sont respectivement en alexandrins et en décasyllabes. Dans le recueil de Jérôme Hennequin, le trente-deuxième et dernier poème n'est pas un sonnet mais une « Prière à Dieu », ce qui rompt avec les trente-et-un poèmes précédents. Hennequin recourt à ces deux mètres, le décasyllabe et l'alexandrin, mais de manière moins systématique que ne le fait Du Bellay : la majorité des sonnets sont en alexandrins, seuls les sonnets 15, 19 et 27 sont en décasyllabes. Nous ne saisissons pas le sens de ce changement métrique, même si nous observons que ce sont des sonnets impairs et que Du Bellay recourt au décasyllabe dans les sonnets impairs⁴¹⁴. Le sonnet 15 est adressé aux reîtres allemands⁴¹⁵ engagés aux côtés des protestants, comme semble l'indiquer la périphrase : « Peuple guerrier, ainçois vraye Harpye / Qui habitez le rivage du Rhin » (v. 1-2), le ton est celui du reproche ; les tercets, dans lesquels le poète utilise le futur, jouent en quelque sorte le rôle d'une malédiction. Il ne s'agit pas véritablement d'une invocation dans la mesure où le poète, qui ne fait aucune demande ni prière, se contente de constater et de dénoncer les faits commis, et d'annoncer les malheurs à venir. Quant aux sonnets 19 et 27, ce sont des sonnets comparatifs introduits par « Comme », qui prennent essentiellement modèle sur les sonnets XIV, XVI et XXX des *Antiquitez de Rome*, c'est-à-dire des sonnets pairs en alexandrins dans le recueil de Du Bellay. Le sonnet 19, plus encore que le sonnet 27, se rapproche de la fonction des sonnets en alexandrins, une fonction de démonstration et de réflexion, on remarque par exemple l'emploi de tournures gnomiques dans les tercets :

L'estranger croist, ce pendant prenant l'heure,
Et trop hardy se prepare, & assure
De butiner encor' nostre pays,

Ha ! quel mal-heur ! celui que nostre France
Avoit vaincu, & mis en sa puissance

⁴¹³ Voir l'introduction aux *Jeunesses*, en particulier p. XXX à XXXV : « Le choix du mètre dans les L. II et IV révèle cette volonté de symétrie » (p. 30).

⁴¹⁴ À l'exception du dernier sonnet des *Antiquitez de Rome*. Néanmoins il semble que Du Bellay constitue bien un modèle pour nos poètes anti-mondains dans ce choix d'adopter l'alternance métrique au sein du recueil.

⁴¹⁵ Ces mercenaires allemands étaient venus renforcer les troupes françaises durant les guerres de Religion, ils servaient d'ailleurs aussi bien les catholiques que les protestants.

Hauntain triumphe entre ses ennemis.

Dans les deux sonnets comparatifs 19 et 27, il s'agit pour le poète de constater et de mettre en avant la défaite et la ruine de la France, telle une leçon à retenir. Cela n'exclut pas le fait d'intégrer des éléments qui relèvent plutôt d'une poésie lyrique, comme les exclamations du sonnet 19, ou encore, dans le sonnet 15, l'interpellation à une entité et l'usage des interrogatives, procédés que l'on retrouve dans les sonnets en décasyllabes des *Antiquitez de Rome*. Hennequin mêle les deux usages dans ces sonnets, il nous semble donc assez difficile de dégager un usage spécifique du décasyllabe dans ce recueil, d'autant plus que ces trois poèmes ne diffèrent guère, par le ton et par les procédés utilisés, des sonnets en alexandrins. En outre, le titre du recueil indique que le poète écrit dans le contexte des guerres civiles donc dans un cadre contemporain. Ce titre peut bien sûr rappeler l'autre recueil romain de Du Bellay mais Hennequin s'inspire essentiellement des *Antiquitez de Rome* ; cela montre bien que les poètes n'établissent pas de réelle distinction entre ces recueils.

On relève également d'autres recueils dans lesquels les sonnets sont tantôt en alexandrins, tantôt en décasyllabes, et ce, de manière irrégulière, comme ceux de Simon Goulart, Jacques Grévin, Jacques Béreau et Gabrielle de Coignard. Quant à Nicolas Ellain, celui-ci fait le choix de composer le premier livre de ses *Sonnets* en décasyllabes tandis que les cinquante sonnets du second livre sont en alexandrins. Il nous paraît difficile d'expliquer ce choix. En effet, les deux recueils comportent à la fois des sonnets amoureux d'inspiration pétrarquistes, des sonnets satiriques, des sonnets adressés à divers personnages (Ronsard, Jacques Charpentier, Belleau, Du Bellay, Paschal, Barrier). Néanmoins le premier recueil en décasyllabes est adressé à l'évêque Eustache Du Bellay est comporte numériquement plus de sonnets d'inspiration pétrarquiste adressés à Pandore⁴¹⁶, le style élevé est davantage présent, les rimes riches sont assez fréquentes⁴¹⁷. Le second livre adressé à Jacques Du Bellay, comte de Tonnerre, est écrit en alexandrins, les sonnets amoureux sont moins nombreux et, au contraire, on relève plus de sonnets satiriques, souvent adressés à un allocutaire, et à visée morale. En outre, les réécritures des *Regrets* sont plus nombreuses. Nous ne pouvons cependant pas en faire une règle générale et nous tenons à rappeler que les différents types de sonnets (amoureux, satiriques) sont présents dans les deux livres, tout comme le style bas et le style

⁴¹⁶ Six sonnets sont adressés à Pandore dans le premier livre – d'autres sonnets amoureux sont présents, même s'ils ne mentionnent pas son prénom – et trois dans le second.

⁴¹⁷ Par exemple « dieux » / « mélodieux » (s. I-23), ainsi que des rimes antithétiques « malheureux » / « heureux » (s. I-38), « mortelle » / « immortelle ». On relève également des formules directement empruntées aux poèmes de Pétrarque, comme « Heureux fust l'an, heureuse la journée » (s. I-11, v. 1), « Je maudis l'an & l'heure infortunée » (s. I-21, v. 5).

élevé⁴¹⁸. Nous n'avons pas identifié de signification probante, si ce n'est la cohérence de ce choix et les effets de variation de rythmes et de tons. Pour tous ces recueils dans lesquels le décasyllabe alterne avec l'alexandrin, de manière régulière ou non, nous n'avons pas trouvé d'explication particulière. Enfin, dans le recueil de Pierre Poupo, les sonnets sont écrits en alexandrins, à l'exception du sonnet 75 du premier livre, écrit en décasyllabes, le premier d'une série de Tombeaux, celui-ci est écrit en hommage à son frère, Nicolas Poupo, l'influence de Du Bellay y est manifeste :

Je ne veux point pour le dernier accueil,
Charger tes os d'une tombe massive,
Frere trescher ! mon cœur tant que je vive
Sera ton marbre, & ta pompe, & ton dueil.

Mais quand la Parque & le celeste vueil,
Ordonneront que pouldre je te suyve :
Il me suffit pour tous deux qu'on escrive
Ces tristes vers sur un commun cercueil.
(*La Muse Chrestienne*, s. I-75, v. 1-8)

Nous avons précédemment mentionné le début de ce sonnet à propos de l'emploi de la tournure négative qui évoque la « poésie du refus ». L'emploi du vers décasyllabique et le champ lexical de la mort avec les termes « pouldre » et « cercueil » rappellent les *Antiquitez de Rome*. Le poète de *La Muse Chrestienne* s'éloigne néanmoins de son modèle en utilisant cette forme poétique et les éléments empruntés à Du Bellay pour faire du sonnet une sorte d'épithèque⁴¹⁹.

b. Le sonnet en antithèses

La structure du sonnet en antithèses est reprise à Pétrarque⁴²⁰ et est principalement utilisée dans la poésie amoureuse. Elle exprime souvent l'écart entre les désirs de l'amant et la froideur de la femme aimée, le déchirement intérieur et les souffrances de l'amant poète. Avec *Les Regrets*, l'emploi de cette structure formelle change de contexte, elle est transférée dans une poésie de l'exil et du malheur qui traduit le déchirement intérieur du poète et participe à la dimension élégiaque. Du Bellay utilise ce schème rhétorique, qui combine une structure anaphorique sur le plan vertical et antithétique sur le plan horizontal, en particulier dans les

⁴¹⁸ Le second livre, qui comporte davantage de sonnets en style bas, comprend aussi des sonnets encomiastiques adressés à ses protecteurs, le sonnet 16 comporte des réminiscences des *Antiquitez de Rome* : « O vous astres cruelz, vous Parques inhumaines » (v. 1).

⁴¹⁹ Ce qui rappelle la proximité du sonnet avec les formes brèves comme l'épigramme.

⁴²⁰ Voir notamment le sonnet 134 du *Canzoniere*, « *Pace non trovo, e non ho da far guerra* ». Nous pouvons également penser au sonnet 26 de l'*Olive* : « La nuit m'est courte, et le jour trop me dure, / Je fuy l'amour, et le suy à la trace » (v. 1-2), « Je voy' mon bien, et mon mal je procure, / Desir m'enflamme, et crainte me rend glace » (v. 5-6).

sonnets 39 et 79. Les poètes qui prennent modèle sur les recueils bellayens recourent également à cette structure. Le sonnet I-74 des *Jeunesses* de La Gessée s’inspire particulièrement du sonnet 39 des *Regrets*, nous mettons les deux poèmes en regard :

<p>J’ayme la liberté, et languis en service, Je n’ayme point la Court, et me fault courtiser, Je n’ayme la feintise, et me fault desguiser, J’ayme simplicité, et n’apprens que malice :</p> <p>Je n’adore les biens, et sers à l’avarice, Je n’ayme les honneurs, et me les fault priser, Je veulx garder ma foy, et me la fault briser, Je cherche la vertu et ne trouve que vice :</p> <p>Je cherche le repos, et trouver ne le puis, J’embrasse le plaisir, et n’esprouve qu’ennuis, Je n’ayme à discourir, en raison je me fonde :</p> <p>J’ay le corps maladif, et me fault voyager, Je suis né pour la Muse, on me fait mesnager : Ne suis-je pas (Morel) le plus chetif du monde ? (<i>Regrets</i>, s. 39)</p>	<p>J’ayme le doux repos, et suis tousjours en peine, Je cherche allegement, et trouve la douleur, J’évite un soing ouvert, et sens un soing voleur, Je dechasse la crainte, et mon ame en est pleine.</p> <p>J’erre sans deplaçer où le Sort me pourmeine, Je tache à m’esjouyr, et triste est ma paleur, J’espie le bonheur, et ne voy que malheur, Je veus suivre la paix, et la guerre m’emmeine.</p> <p>J’aspire à la franchise, et captif on me tient, J’abhorre mon hayneus, et ma grace il obtient, Je suis trop clair-oyant, et r’entre en ma sourdesse.</p> <p>Plus j’esvente mon mal, plus grand devient l’es moy, Plus je flate l’orgueil, plus accroist la rudesse : Est-il homme en ce monde aussi chetif que moy ? (<i>Jeunesses</i>, s. I-74)</p>
---	---

Le sonnet cumule une structure anaphorique – « cumulative » pour reprendre l’expression de Jean Vignes⁴²¹ - puisque les mêmes tournures syntaxiques sont utilisées d’un vers à l’autre, excepté dans le dernier vers chez Du Bellay et dans le dernier tercet chez La Gessée, et une structure antithétique qui se répartit à l’intérieur des vers, les hémistiches s’opposent. L’interrogation finale est quasiment identique, elle possède une dimension rhétorique et l’adjectif « chetif » qualifie le poète. Peu de différences les séparent : l’emploi d’une phrase interro-négative chez Du Bellay et la mention d’un allocataire, Morel, à qui la question est adressée. Chez La Gessée, la question présente une dimension plus universelle et s’adresse au lecteur. On peut véritablement parler de pastiche⁴²² à propos de ce sonnet de La Gessée, il

⁴²¹ Nous renvoyons à l’article de Jean Vignes, « Deux études sur la structure des *Regrets* », art. cit.

⁴²² L’emploi du terme « pastiche », surtout au XVI^e siècle, ne va pas de soi et la définition de ce terme pose problème. Le terme désigne en général une « œuvre artistique ou littéraire dans laquelle l’auteur imite en partie ou totalement l’œuvre d’un maître ou d’un artiste en renom par exercice, par jeu ou dans une intention parodique », comme l’indique le *TLFi*, consultable sur le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pastiche> [Consulté le 29 janvier 2022]. De fait, le pastiche peut, dans certains cas, être proche - voire considéré comme un synonyme - de la parodie ou de la caricature. Ce n’est pas en ce sens que nous entendons le terme lorsque nous l’employons au cours de notre étude. En outre, « [i]l n’y a pas de véritable pastiche au XVI^e siècle, parce que l’imitation y est une participation profonde à l’univers créé par autrui, dans laquelle on vient loger sa propre variante non comme une réflexion distanciée, voire ironique, encore moins comme un dépassement, mais comme un enrichissement auquel tous participent », comme le précise Marie-Madeleine Fontaine dans « Les *Antiquitez* chez les dames des Roches : les *Sonets sur les ruines de Luzignan* d’Odet de Turnèbe (1579) », art. cit., p. 200. Ce terme est employé par Guy Demerson à propos du sonnet IV-37 des *Jeunesses* considéré comme « un pastiche des pièces de ton élégiaque des *Regrets* », p. 205, par Jean Vignes, dans son article sur « Les pastiches des *Regrets* dans *Les Jeunesses* de Jean de La Gessée », art. cit., ou encore par Michèle Clément à propos du dernier sonnet des *Vingt-quatre sonnets romains*, elle affirme que ce sonnet 24 « est calqué sur le sonnet 7 des *Antiquitez* : il en est le

reprend en effet la même forme, la même structure, le même lexique et la même tonalité élégiaque.

La structure en antithèses du sonnet 39 des *Regrets* inspire également Simon Goulart, en particulier pour composer le sonnet 73 du premier livre :

Je cours, & n'en puis plus : j'escoute, & je suis sourd :
Je voy, je ne voy rien : je parle & mot ne sonne :
Je tiens, & ne tien rien : j'aime trop ma personne,
Et si ne l'aime point : je suis discret & lourd.

Je cours apres le monde, & demeure tout court
En suivant Jesus Christ : quand volupté raisonne
Je l'entens ; & n'oy point le soulas que me donne
La douce voix de Christ, qui apres moy acourt.

Les biens de Dieu je voy, mais des yeux de la chair :
Propos vains je profere, & ne fay que chercher
La vie dans la mort, verité dans un songe.

M'aimant sans aimer Dieu, je me haïs à mort.
Estant sage sans Christ, je suis serf de mensonge :
Las Seigneur leve toy, & brise ce discord.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-73)

Le premier vers peut rappeler le sonnet 15 des *Regrets* : « Je vays, je viens, je cours, je ne perds point le temps » (v. 5). Dans les deux sonnets, le poète expose des actions contradictoires et surtout des attitudes et actions vaines. Le sonnet en antithèses chez les deux poètes permet d'exprimer les oppositions entre l'idéal et le réel. En effet, le sonnet de Du Bellay énumère les désirs et actions du poète à Rome et insiste sur ses attentes et sur la réalité décevante qui s'offre à lui ; le décalage entre son idéal et la réalité à laquelle il se heurte effectivement le rend mélancolique. Dans le sonnet de Goulart, les oppositions mises en avant relèvent du domaine religieux et traduisent la vanité du comportement de l'homme mondain et les actions illusoire qu'il effectue. Elles expriment également l'opposition entre Dieu et l'homme, entre la chair et l'esprit, entre la vérité et le mensonge. D'autre part, Goulart reprend à Du Bellay la rupture de la structure anaphorique au vers 14 – Jean Vignes, dans son article sur la structure des sonnets des *Regrets*, parle d'« anaphore interrompue »⁴²³. Si Du Bellay s'adresse à son ami Morel dans le dernier vers et espère son assentiment, Goulart a pour allocutaire Dieu, il s'adresse à lui en

pastiche presque parfait », p. 134. Par conséquent, le terme « pastiche » s'applique dans notre étude lorsqu'un sonnet de Du Bellay est imité et réécrit, entièrement ou presque, par les auteurs de notre corpus. Contrairement à une allusion ou à une réminiscence qui concernerait simplement une expression bellayenne, ou un vers bellayen entièrement réécrit, nous entendons par « pastiche » un sonnet entièrement réécrit ou, sinon, au moins un ensemble de vers assez long. Nous aurons l'occasion d'employer à nouveau ce terme dans le point sur « les sonnets bellayens entièrement réécrits ».

⁴²³ Jean Vignes, art. cit., p. 94 : « anaphore interrompue (seul le dernier vers échappe à l'anaphore) ».

utilisant l'impératif qui possède ici une valeur de supplication. Le poète a besoin d'être sauvé par Dieu pour sortir de cette situation et échapper aux dangers du monde dans lequel le poète – et l'homme en général – risque de s'engouffrer. Goulart emprunte au sonnet de Du Bellay cette structure à la fois anaphorique et antithétique en la transposant dans le domaine religieux⁴²⁴. Cela nous permet d'ailleurs, par comparaison avec le sonnet de La Gessée, de voir les différents usages que les poètes anti-mondains font des sonnets de Du Bellay.

Dans la même veine, nous pouvons comparer les sonnets 33 des *Regrets* et 90 du second livre de la *Suite des Imitations chrestiennes*. Tous deux reposent sur une antithèse au sein des vers et l'usage de tournures injonctives :

<p>Que feray-je, Morel ? dy moy, si tu l'entends, Feray-je encor icy plus longue demeurance, Ou si j'iray reveoir les campagnes de France, Quand les neiges fondront au soleil du printemps ?</p> <p>Si je demeure icy, hélas je perds mon temps À me repaistre en vain d'une longue esperance, Et si je veulx ailleurs fonder mon assurance, Je fraude mon labeur du loyer que j'attens.</p> <p>Mais fault-il vivre ainsi d'une esperance vaine ? Mais fault-il perdre ainsi bien trois ans de ma peine ? Je ne bougeray donc. Non, non, je m'en iray.</p> <p>Je demourray pourtant, si tu me le conseilles. Hélas (mon cher Morel) dy moy que je feray, Car je tiens, comme on dit, le loup par les oreilles. (<i>Regrets</i>, s. 33)</p>	<p>Laisse moy mon Seigneur : non, ne me laisse pas, Ains parle à mon esprit qui desire te suivre. Non ne me sonne mot, ains ta main me delivre, Et jusques au tombeau guide tousjours mes pas.</p> <p>Non, ne me guide point ; ains m'empoigne en tes bras Pour m'eslever à toy, de la terre delivre. Non, ne m'esleve point, car je desire vivre, Et t'honorer encor : differe mon trespas.</p> <p>Non ne differe point ; previen moy de bonne heure. Et soit que mort je vive, ou que vivant je meure ; Assiste, enseigne, guide, empoigne ton servant,</p> <p>Pour l'eslever du monde en ta gloire celeste. Afin que ce discord plus mon cœur ne moleste, Ains de son bien les fruits il aille recevant. (<i>Suite des Imitations chrestiennes</i>, s. II-90)</p>
--	---

⁴²⁴ On retrouve aussi une influence de la poésie pétrarquiste avec le vocabulaire de l'amour et la structure du sonnet en infinitifs. Toutefois, il s'agit d'un amour sacré et non profane. Gabrielle de Coignard utilise l'antithèse pour évoquer les effets de la passion amoureuse sur son corps :

Ha ! que je suis extreme en ma condition,
 Je ne garde jamais le milieu de ma voye :
 [...]
 Je suis ores trop douce, or' sans compassion,
 Ores j'ay trop de pleurs, ores j'ay trop de joye,
 [...]
 Delivre moy, Seigneur, de l'orage et tempeste,
 Qui pour me submerger s'eslance sur ma teste :
 Car tu es mon espoir, ma nef, et mon nocher.
 (*Sonnets spirituels*, s. 41, v. 1-2, 5-6, 12-14)

Les antithèses sont bien reprises à la poésie pétrarquiste mais elles sont converties dans la poésie religieuse et pénitentielle, comme le révèle le dernier tercet. Évelyne Berriot-Salvadore, qui montre que Gabrielle de Coignard s'inspire de la poésie de Louise Labé, affirme : « la poésie de Gabrielle de Coignard illustre seulement une poétique féminine que le lyrisme propre à la Belle Cordière a peut-être nourri mais pour une tout autre signification. [...] Elle écrit, pleine d'un "chaut désir" de louer "son Seigneur" de qui elle attend apaisement de ses sens, plénitude et salvation de son âme », dans « Les héritières de Louise Labé », *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Editions du CNRS, 1990, p. 99. Le vers 6 rappelle d'ailleurs le sonnet 7 de Louise Labé et particulièrement le vers 4 : « J'ai grands ennuis entremêlés de joie ».

Dans les deux sonnets en alexandrins, le poète s'adresse à un allocataire qu'il tutoie : il s'agit de Morel pour Du Bellay et de Dieu pour Goulart. Dans le sonnet des *Regrets*, le poète s'interroge sur une décision à prendre, quitter Rome ou y rester. Les antithèses énoncent les alternatives qui s'offrent à lui et traduisent les hésitations auxquelles il doit faire face. Les interrogations sont adressées à Morel, le poète attend une réponse de sa part et surtout, un conseil, comme il le mentionne au vers 12. Le second poème est en apparence similaire, on retrouve plusieurs antithèses, comme « guide toujours mes pas » / « Non ne me guide point ». Néanmoins, il en va tout à fait autrement pour le poète protestant qui s'adresse à Dieu en recourant au mode impératif et qui n'attend pas de lui un conseil, mais plutôt une action. Il s'agit plutôt d'une imploration à Dieu. De plus, si le poète semble revenir sur ses propos, en réalité, il n'exprime pas une hésitation ni une alternative entre deux solutions qui s'offrent à lui. Il s'agit plutôt d'une correction de ses propos précédents (« non, ne me laisse pas, / Ains parle à mon esprit ») qui permet d'insister sur l'injonction formulée de manière affirmative dans la seconde partie de son propos, autrement dit d'exprimer la volonté du poète. Le poète ne recherche pas un conseil mais demande à Dieu de réaliser sa demande, de « l'eslever du monde en [s]a gloire celeste ». Le poète n'a pas besoin de demander de conseil car, en tant que chrétien, il sait que son sort réside dans les mains de Dieu et que c'est lui qui détient le pouvoir sur sa vie, ce qui est tout à fait différent de la situation du poète des *Regrets*.

Les sonnets antithétiques permettent aussi de mettre en opposition deux émotions contradictoires comme dans *La Gélodacrye*, dont le nom lui-même est antithétique. Le sonnet II-8 de ce recueil est structuré sur une antithèse entre les rires et les larmes ; nous le citons intégralement :

Je me ris de ce monde, et n'y trouve que rire,
 Je le plore, et si rien ne doit estre ploré,
 J'y espere, et si rien ne doit estre esperé,
 Je voy tout estre entier, et rien n'est qui n'empire.

J'y repren toute chose, et ny voy que redire,
 Je me plains de ce temps, et rien n'est empiré,
 Je redoute un desastre, et tout est assuré,
 Je voy la paix partout, et tout bouillonne d'ire.

Je deplore mes ris, je me ris de mes pleurs,
 Je ris mon passe-temps, je plore mes douleurs,
 Tout me tire à plourer, tout à rire m'excite.

Dont vient cela, MOURET ? c'est pourtant que je veux
 Entreprenre tout seul les ouvrages de deux,
 Ore de Democrite, et ore d'Heraclite.

Le mélange de rire et de larmes est caractéristique de la satire. Ce sonnet présente aussi l'opposition entre la réalité et l'idéal du poète et définit l'entreprise du poète qui « gélodacryse »⁴²⁵. Ainsi la structure du sonnet en antithèses participe aussi bien à la dimension élégiaque que satirique ; d'ailleurs, comme le précise Yvonne Bellenger, ce sont finalement deux réactions similaires⁴²⁶.

c. Le sonnet anaphorique

Le sonnet anaphorique est fréquemment employé dans la poésie pétrarquiste. L'anaphore participe à l'éloge de l'être aimé lorsque le poète énumère les différentes parties du corps de la femme aimée⁴²⁷, tel un blason, ou bien à renchérir sur les souffrances de l'amant poète⁴²⁸. Du Bellay en détourne l'usage étant donné que dans les recueils romains il ne s'agit plus de poésie amoureuse⁴²⁹.

À l'instar de Du Bellay qui détourne la poésie pétrarquiste dans *Les Regrets*, La Gessée reprend l'anaphore en « O » dans le livre V consacré aux ruines de la France :

O Paix fuytive, ô guerre abominée, O vain espoir, ô debatz malheureus, O Ciel peu dous, ô joug trop rigoureux, [...] O traistre cœur, ô bon droit perverti, O beau Royaume en desertz converti : Las ! qui mettra quelque fin à mes peines. (<i>Jeunesses</i> , s. V-21, v. 1-3, v. 12-14)	O fresle espoir, ô malheur poursuivy, O vain acord, ô dous aise ravy, O durs François, ô miserable terres. O cautz forains, ô vous droitz violez, O mes Citez, ô sugetz desolez : Verray-je point la fin de tant de guerres ? (<i>Jeunesses</i> , s. V-33, v. 9-14)
--	--

La Gessée procède de même en appliquant les procédés de la poésie pétrarquiste à la poésie des ruines et de la guerre. Toutefois le dernier vers du sonnet – surtout dans le sonnet 21, mais on peut appliquer cette remarque aux deux sonnets cités –, qui rompt l'anaphore, peut tout à fait

⁴²⁵ Ce verbe apparaît au vers 14 du sonnet II-18 de *La Gélodacrye*.

⁴²⁶ Yvonne Bellenger, *Du Bellay : ses "Regrets" qu'il fit dans Rome...*, op. cit., p. 109 : « Pile et face : la plainte et le rire, le regret et le sarcasme, la lamentation et l'indignation, l'élégie et la satire, ne sont que les deux manifestations d'une même réaction, d'un même sentiment [...], de l'*estrangement* décidément insupportable ».

⁴²⁷ Citons à titre d'exemple ces quelques vers de Ronsard :

O dous parler, dont l'apât doucereus
Nourrit encor la faim de ma memoire,
O front, d'Amour le Trofée & la gloire,
O ris sucrés, o baisers savoureux :
(*Amours*, s. 55, v. 1-4)

⁴²⁸ Par exemple dans le sonnet 2 de Louise Labé :

Ô tristes plaints, ô désirs obstinés,
Ô temps perdu, ô peines dépendues,
Ô mille morts en mille rets tendues,
Ô pires maux contre moi destinés.
(*Sonnets*, s. 2, v. 5-8)

⁴²⁹ Nous avons déjà abordé ce point dans la première partie consacrée à la poésie du poète angevin.

être rapproché de celui qui clôt le sonnet VII des *Antiquitez de Rome* : « Il finira la peine que j’endure ». Le contexte est quelque peu différent mais l’emploi de la première personne dans le sonnet de Du Bellay est tout à fait propice à l’expression de la souffrance de la France et à l’utilisation de la prosopopée. Dans le sonnet V-33, qui se situe à la fin du recueil, le poète utilise une tournure interrogative qui rend la perspective de la paix et du retour au calme encore plus hypothétique voire illusoire. D’autre part, dans *Les Antiquitez de Rome*, les sonnets XIII et XIX sont structurés respectivement sur une anaphore en « Ny » et en « Tout ». Du Bellay a également recours à cette structure dans *Les Regrets*, notamment dans le sonnet 44 des *Regrets*, que l’on peut rapprocher du sonnet I-13 des *Jeunesses* par sa structure reposant sur une anaphore en « Si pour » :

<p>Si pour avoir passé sans crime sa jeunesse, Si pour n’avoir d’usure enrichi sa maison, Si pour n’avoir commis homicide ou traison, Si pour n’avoir usé de mauvaise finesse,</p> <p>Si pour n’avoir jamais violé sa promesse, On se doit resjouir en l’arriere saison, Je dois à l’advenir, si j’ay quelque raison, D’un grand contentement consoler ma vieillesse.</p> <p>Je me console donc en mon adversité, Ne requerant aux Dieux plus grand’ felicité, Que de pouvoir durer en ceste patience.</p> <p>O Dieux, si vous avez quelque souci de nous, Ottroyez moy ce don, que j’espere de vous, Et pour vostre pitié, et pour mon innocence. (<i>Regrets</i>, s. 44)</p>	<p>Si pour estre poussé de vaine ambition, Si pour bien s’affubler du masque de feintise, Si pour sentir le feu d’humaine convoitise, Et couvrir d’un beau fard sa superstition.</p> <p>Si pour aymer le cours d’une sedition, Si pour taxer les bons de simplesse, ou sottise, Si pour couver au cœur l’orgueil, et neantise, On s’avance en credit : j’en perdz l’affection.</p> <p>Mais si pour estre sobre à l’esbat, à la table, Si pour estre loyal, entier, et veritable, Si pour hayr le vice, on se met en avant :</p> <p>J’espere estre quelcun, et veus suivre ma route : Mais las ! ce qui m’estonne, et qui plus me degoute, C’est que pour un vray bien, je ne prens que du vent. (<i>Jeunesses</i>, s. I-12)</p>
--	---

Dans *Les Regrets*, le poète énumère les actions vertueuses qu’il a accomplies et souligne la contradiction entre son comportement exemplaire, qui mériterait une récompense, et le sort hostile et le malheur auxquels il se trouve confronté ; l’anaphore renforce l’idée d’une injustice subie par le poète et surtout sa mélancolie. La Gessée reprend l’anaphore en « Si pour » dans le but d’énumérer les vices des autres dans les quatrains ; on note au vers 8 l’opposition entre le pronoms personnels « On », qui renvoie à autrui, et « Je » qui désigne le poète, ce dernier affirmant sa réprobation face aux vices. Les tercets, qui s’ouvrent sur la conjonction de coordination « Mais » et qui reprennent l’anaphore en « Si pour », énoncent des attitudes vertueuses que le poète revendique, toutefois en soulignant d’une manière assez amère la vanité de ce comportement, « je ne prends que du vent ». Cette expression rappelle la fin du sonnet 46

des *Regrets* qui, par son thème sur les vices et par l'anaphore en « Si », est assez proche du sonnet 46 ; nous citons les tercets :

Mais si par larrecin avancé l'on doit estre,
Par mentir, par flater, par abuser son maistre,
Et pis que tout cela faire encor' bien souvent :

Je cognois que je seme au rivage infertile,
Que je veux cribler l'eau, et que je bas le vent,
Et que je suis (Vineus) serviteur inutile.

L'expression « je ne prends que du vent » au vers 14 du sonnet de La Gessée est proche de la formule bellayenne « je bas le vent ». Le sonnet VI-30 adressé au Seigneur de Bellegarde emprunte des éléments à plusieurs sonnets des *Regrets* :

O desir vehement ! ô simple honesteté !
As-tu donc esloigné notre terre Gasconne !
Donques ton naturel à pratiquer s'adonne
Le François, si constant en sa legereté ?

Icy l'orgueil, la pompe, et la variété,
Hausse, et maintient les uns, les autres abandonne :
Icy le Courtisan aus ruses se façonne,
Et n'y règne que feinte, ou hayne, ou malheurté.

Voy donques, voy Seigneur, l'infame Circe enorme,
Qui pires qu'en porceaus ses poursuivantz transforme !
Mais pour mieus te garder, tant avisé sois-tu,

Pren ce Moly puissant : et ne crains qu'elle eschange
Caute, fière, diverse, en fard, loy, vice estrange,
Ton bon cœur, ta foy pure, et ta propre vertu !

L'anaphore en « Icy » dans le second quatrain figure dans les sonnets 82 et 127 des *Regrets*, deux sonnets satiriques sur Rome, et participe également à dénoncer les vices qui règnent en France et particulièrement à la cour. Elle soutient ainsi l'intention satirique du poète. La référence à Circé apparaît dans le sonnet 88 des *Regrets*⁴³⁰ ; La Gessée la reprend pour mettre en garde le seigneur auquel il s'adresse et pour l'inviter à faire montre de prudence. Guy Demerson explique que le Moly désigne les vers du poète⁴³¹, ceux-ci ont donc une fonction protectrice pour celui à qui ils sont destinés. La Gessée utilise donc cette référence mythologique dans un sens encore différent.

⁴³⁰ Ce sonnet inspire également Jacques Grévin et Simon Goulart, nous en avons parlé précédemment.

⁴³¹ Voir la note qui se trouve en bas de la page 278 dans l'édition des *Jeunesses* de Guy Demerson.

Turnèbe recourt à ce schème formel dans le sonnet 10 des *Sonets sur les Ruines de Luzignan* : « Vois-tu » (v. 5, 9, 11), « Voy » (v. 10 et 13) ainsi que dans le sonnet 12 dont la structure repose sur une anaphore en « Icy », « Icy voit on » :

Icy voit on ce que peut la fortune,
Icy voit on son peu de fermeté,
Icy voit on la grand' legereté,
Qui or nous rit or nous est importune.

Icy voit on la sentence commune.
Avoir en soy certaine verité,
Quand elle dit que tout est vanité
Dessous le cercle & globe de la Lune.

Icy voit on combien peut le destin,
Quand il se sert du trouble & temps mutin,
Pour ruiner le plus superbe ouvrage.

Icy voit on les vengeances de Dieu,
Qui rue à bas, par le fer & le feu,
Ce fort chasteau qui n'eust vieilli pour l'âge.

Si Marie-Madeleine Fontaine considère que « les derniers sonnets de Turnèbe seraient en quelque sorte une reprise lointaine de l'organisation des poèmes voués à Marguerite de France à la fin des *Regrets* »⁴³², autrement dit que ces poèmes seraient inspirés par les sonnets encomiastiques des *Regrets*, il nous semble que Turnèbe s'inspire aussi des sonnets satiriques du recueil. En effet, l'anaphore en « Ici » apparaît dans le sonnet 82 des *Regrets*, où le poète fait de Rome un « publique eschafault » (v. 2), et dans le sonnet 127 qui énonce les différents vices qui y règnent, nous en avons déjà parlé. Le vers 1 du sonnet de Turnèbe peut rappeler le vers 5 du sonnet 82 des *Regrets* : « Icy se void le jeu de la Fortune » ; on y retrouve en effet la mention du verbe « voir » et de la fortune, c'est-à-dire de l'inconstance. En outre, dans ce poème et dans les sonnets 82 et 127 des *Regrets*, les poètes se donnent pour mission de révéler une vérité au lecteur. Le sonnet de Turnèbe mêle des éléments empruntés aux *Regrets* et aux *Antiquitez*. En effet le second quatrain de ce sonnet réécrit le premier tercet du sonnet IX des *Antiquitez* :

Je ne dy plus la sentence commune,
Que toute chose au dessous de la Lune
Est corrompable, et sugette à mourir :

Du Bellay emploie une tournure négative, « Je ne dy plus » tandis que Turnèbe reprend cette vérité générale à son compte au sein d'une tournure affirmative. Il prend ainsi en quelque sorte

⁴³² M.-M. Fontaine, art. cit., p. 200.

le contrepied du poète des *Antiquitez*, la rime « vanité » / « vérité » ainsi que les tercets de son sonnet ne font qu'illustrer et corroborer la véracité de ce propos. On note aussi une réminiscence de la rime « destin » / « mutin » qui se trouve dans le sonnet 24 du même recueil bellayen⁴³³ ; celle-ci renforce l'idée d'une fatalité et accroît la dimension tragique des propos du poète. Turnèbe s'inspire ainsi de plusieurs recueils romains de Du Bellay, essentiellement les *Antiquitez de Rome* mais il emprunte également des éléments au *Songe* et aux *Regrets*.

Le sonnet anaphorique est une structure que Gabrielle de Coignard affectionne particulièrement dans les *Sonnets spirituels*. On relève deux sonnets comportant une anaphore en « ni » :

<p>Ni les desirs d'une jeunesse tendre, Ny les appas des humaines grandeurs, Ny l'hameçon des superbes honneurs, Ny les plaisirs qu'au monde l'on peut prendre,</p> <p>Ne me pourroient contente jamais rendre, Ny m'arrester à ces songes trompeurs. Je veux fuyr ces ameres douceurs, Autre loyer mon ame veut attendre. (<i>Sonnets spirituels</i>, s. 6, v. 1-8)</p>	<p>Ni des vers prez les fleurettes riantes, Ny d'un ruisseau le doux flot argentin, Ny le long cours d'un fleuve serpentin, Ny les rameaux des forests verdoyantes,</p> <p>Ny de Ceres les pleines blondoyantes, Ny ce beau ciel d'où vient nostre destin, Ny la fraischeur du soir et du matin, Ny du printemps les beautez differentes,</p> <p>Las ! ne m'ont point le regret allenty De mes pechez [...] (<i>Sonnets spirituels</i>, s. 40, v. 1-10)</p>
---	---

Cette anaphore figure dans les sonnets XIII et XXXI des *Antiquitez de Rome*. La conjonction de coordination « ni » possède un sens négatif et les propos anaphoriques de la poétesse se rapprochent de la « poésie du refus » qui caractérise notamment le début des *Regrets*. La poétesse refuse de s'arrêter aux douceurs mondaines. Le sonnet 25 comporte une anaphore de « O » que l'on retrouve dans tous les vers :

O de tous mes labeurs, le repos desirable,
O de tous mes desirs, le désiré bon-heur,
O de tout mon espoir, et le comble et l'honneur,
O de tous mes plaisirs, la joye perdurable,

O de tout mon pouvoir, la force secourable,
O de tous mes biensfaits, le liberal donneur,
O de tous mes desseins, le sage gouverneur,
O de tous mes dangers, le Sauveur favorable.

O le tout de mon tout, ô ma fin et mon but,
O celuy qui conduis mon ame à son salut,
O pere liberal à qui je dois mon estre.

⁴³³ *Antiquitez*, s. XXIV, v. 9-11 : « Etoit-ce point (Romains) vostre cruel destin, / Ou quelque vieil peché qui d'un discord mutin / Exerçoit contre vous sa vengeance eternelle ? ».

O humain Redempteur qui as souffert pour nous,
O tres-haut Fils de Dieu qui t'es fait nostre espous,
O seul bien souverain, à toy seul je veux estre.

Cette structure correspond à ce que Jean Vignes appelle une « anaphore totale »⁴³⁴ et qui caractérise le sonnet 79 des *Regrets*. Cette anaphore en « O » peut rappeler le ô lyrique que l'on trouve dans la poésie amoureuse, notamment pétrarquiste, et qui sert à célébrer l'être aimé⁴³⁵ ; un transfert de la muse profane à la muse sacrée s'opère ainsi. Le sonnet prend alors la forme de litanies qui célèbrent l'amour de la poétesse pour Dieu.

D'autres anaphores figurent dans le sonnet 85 :

Vous le voulez, et je le veux aussi,
Vous le voulez, ô ma douce lumiere,
Vous le voulez, que je sois costumiere
A receler maint ennuyeux souci.
[...]
Je veux la Croix et puis elle me fache,
Je veux souffrir et puis apres je tache
Par tous moyens à recouvrer santé :
(s. 85, v. 1-4, 9-11)

Les anaphores se mêlent aux antithèses héritées notamment de la poésie pétrarquiste. Elles traduisent le déchirement intérieur de la poétesse. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'un amour profane, mais bien d'un amour sacré, celui de la poétesse pénitente pour Dieu, pour son Sauveur. Le procédé du sonnet anaphorique se trouve donc transposé dans un contexte religieux.

d. Le sonnet en infinitifs

Le sonnet en infinitifs chez Du Bellay est essentiellement utilisé dans les sonnets satiriques des *Regrets*⁴³⁶. Il constitue l'une des structures les plus reprises par les poètes ; nous en avons vu plusieurs exemples dans la partie sur le versant satirique, dans le cadre du blâme des courtisans, pour dénoncer les vices ou encore pour dresser la satire des femmes. Les poètes qui relèvent de la veine satirique reprennent ce schème formel avec la même intention. Nicolas Ellain utilise cette structure du sonnet en conservant l'esprit satirique des *Regrets* :

⁴³⁴ Jean Vignes, art. cit., p. 94.

⁴³⁵ Rappelons ces célèbres vers de Louise Labé :

Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés,
Ô chauds soupirs, ô larmes épanduës,
Ô noires nuits vainement attendues,
Ô jours luisants vainement retournés :

(*Sonnets*, s. 2, v. 1-4)

⁴³⁶ Du Bellay emprunte ce procédé à la poésie burlesque italienne, comme le rappelle Yvonne Hoggan-Niord dans « L'inspiration burlesque dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », art. cit., p. 361-385.

Estre au Palais à me rompre la teste
Pour courtiser, Deneux, un Conseiller,
Un Procureur, un Clerc, un Officier,
Et envers eux contrefaire l'honneste,

Faire dresser un extrait, une enquête,
Faire la court à un monsieur l'huissier,
Et à son Clerc, faire signifier
Or un Arrest, ores une Requeste,

Ne faire rien, sinon que tout de ranc
En ce Palais courant de banc en banc
Vivre chetif en ceste servitude,

Voyla, Deneux, voyla mon Galien,
Mon exercice Aristotelien,
Voyla mon livre, & toute mon estude.
(*Sonnets*, s. I-46)

Ce sonnet s'inspire du sonnet 85 des *Regrets* d'une part, par l'énumération des actions que le poète a à effectuer, comme « [c]ourtiser un banquier » (v. 2), et d'autre part, par la présence du terme « Voylà » qui figure à la fin des deux sonnets⁴³⁷. Au vers 4, le poète reprend au vers 6 du sonnet 86 des *Regrets* l'expression « contrefaire l'honneste » ; il est intéressant de souligner que contrairement au sonnet de Du Bellay qui caricature les courtisans, cette expression s'applique au poète lui-même. En outre, il emprunte au poète des *Regrets* la posture du poète « chetif » obligé de répondre à des obligations qui l'ennuient. Ce sonnet peut aussi faire penser au sonnet 15 des *Regrets* adressé à Panjas qui relate les « passetemps » (v. 1) du poète à Rome. Si le sonnet 15 des *Regrets* n'est pas en infinitifs, ces vers en particulier semblent toutefois inspirer Ellain : « Je vais, je viens, je cours » (v. 5) « Je courtise un banquier » (v. 6), « Et ne fais pas le quart de ce que je pretends » (v. 8), « Qui me rompt le cerveau » (v. 11), « Ne t'esbahis-tu point comment je fais des vers ? » (v. 14) ; le poète énumère ses tâches, ses fâcheuses rencontres et déplore le fait de ne pas avoir assez de temps pour s'adonner à des activités plus plaisantes et plus fécondes, comme la poésie. Nous remarquons que les deux poètes composent un poème pour dire qu'ils ne peuvent pas, paradoxalement, s'adonner à la poésie ; l'imitation du modèle bellayen est très nette. Enfin, les premiers vers du sonnet de Nicolas Ellain semblent s'inspirer du 122 des *Regrets* : « Cependant qu'au Palais de procez tu devises, / D'advocats, procureurs, presidents, conseillers, / D'ordonnances, d'arrestz, de nouveaux officiers » (v. 1-3). On y retrouve en effet l'énumération des différentes professions

⁴³⁷ Notons qu'il se trouve dans le premier livre des *Sonnets* et qu'il est donc écrit en décasyllabes.

juridiques, la mention du palais et des arrêts ainsi que la rime « conseiller » / « officier » aux mêmes vers.

Un autre sonnet en infinitifs remarquable se trouve dans le second livre du recueil de Nicolas Ellain, il s'agit du sonnet 36 qui emprunte un certain nombre de formules au sonnet 43 des *Regrets* :

<p>Je ne commis jamais fraude, ne malefice, Je ne doutay jamais des poincts de nostre foy, Je n'ai point violé l'ordonnance du Roy, Et n'ai point espruvé la rigueur de justice :</p> <p>J'ay fait à mon seigneur fidelement service, Je fais pour mes amis ce que je puis et doy, Et croy que jusqu'icy nul ne se pleint de moy, Que vers luy j'aye fait quelque mauvais office.</p> <p>Voila ce que je suis. Et toutefois, Vineus, Comme un qui est aux Dieux et aux hommes haineux, Le malheur me poursuit, et tousjours m'importune :</p> <p>Mais j'ay ce beau confort en mon adversité, C'est qu'on dit que je n'ay ce malheur merité, Et que digne je suis de meilleure fortune. (<i>Regrets</i>, s. 43)</p>	<p>Faire bien ce qu'on doit aux hommes, & aux Dieux, Ne commettre jamais fralude, ne malefice, Sa vie ne souiller de crime ne de vice, Vivre amy de chacun, à personne odieux,</p> <p>Vivre selon les loix ainsi que ses ayeulx, Ne doubter de la foy, faire bien son office, N'experimenter point la rigueur de justice, Estre envers ses amis courtoys & gracieux,</p> <p>N'enrichir sa maison, ny les siens par usure, Suivre en ses actions la trace de Nature, N'appeter rien d'autrui, vivre content du sien.</p> <p>Quand j'auray bien vescu ainsi en ma jeunesse, J'auray, Gourdry, de quoy consoler ma vieillesse, Car c'est un grand plaisir de vivre & vivre bien. (<i>Sonnets</i>, s. II-36)</p>
--	--

Outre la structure du sonnet en infinitifs, Ellain reprend plusieurs expressions au sonnet 43 : le premier vers rappelle à la fois le vers 6 (« ce que je puis et doy ») et le vers 10 (« aux Dieux et aux hommes »), le vers 2 est une réécriture du premier vers du sonnet bellayen, l'expression « rigueur de justice », au vers 7 chez Ellain, figure au vers 4 chez Du Bellay.

En outre, Ellain s'inspire également du sonnet suivant⁴³⁸ des *Regrets*, c'est-à-dire le sonnet 44 :

Si pour avoir passé sans crime sa jeunesse,
Si pour n'avoir d'usure enrichi sa maison,
[...]
Je dois à l'advenir, si j'ay quelque raison,
D'un grand contentement consoler ma vieillesse
(*Regrets*, s. 44, v. 1-2, 7-8)

Le premier vers du sonnet 44 est repris par Ellain au vers 3, le vers 2 se trouve disséminé au sein du vers 9 chez Ellain et l'expression « consoler ma vieillesse », au vers 8 chez Du Bellay, est reprise par Ellain au vers 13. Dans *Les Regrets*, le poète exprime sa souffrance et clame l'injustice qu'il subit : alors qu'il s'est comporté de la manière la plus convenable et vertueuse, il se retrouve le plus malheureux et le moins récompensé. Le propos chez Ellain est tout à fait

⁴³⁸ Dans la même veine, nous avons vu précédemment que N. Ellain reprend des éléments aux sonnets 85 et 86 des *Regrets*.

différent : le poète énumère dans les trois premières strophes certains principes et vertus à suivre pour mener sa vie, pour pouvoir « vivre bien » et être heureux. Il n'est plus question d'injustice ni de mélancolie mais plutôt d'espoir et de réjouissance, la tonalité est également didactique dans la mesure où le poète livre des leçons à son lecteur pour l'aider à conduire sa vie.

La Gessée, autre poète satirique de notre corpus, utilise cette structure pour dresser la satire du poltron (I-40) ou encore le théâtre du monde (I-37). On note en somme la présence de cette structure dans les livres satiriques du recueil, en particulier dans les livres I et IV. Dans le livre I, le sonnet 50 est composé presque exclusivement en infinitifs :

D'un ris, et baise-main, à chacun faire feste,
Se trouver au repas des Princes, et du Roy :
Ne rougir point de honte, et ne pallir d'effroy,
Pour un mauvais recueil, ou quelque embuche preste.

Mettre tel en haut prix, qui n'est qu'une grand'beste,
Pour les broquardz d'un sot n'entrer point en esmoy,
Ne faire cas de ceus qui n'en fairont de moy,
Envers les moins courtoys se montrer plus honeste.

Discourir sobrement des affaires d'Estat,
Voir souvent l'Atheïste avec l'Apostat,
Et sur tout se garder d'un traistre, et d'un Bizoigne⁴³⁹.

Voyla meshuy voyla ce qu'à la Cour j'aprens
Dès que jeune, et peu-caut, je quittay ma Gascoigne :
Pour reprendre ce fil que sans fin je reprens.

Ce sonnet est inspiré par le sonnet 86 des *Regrets*. Le modèle bellayen est reconnaissable, à la fois grâce à l'emploi de cette juxtaposition d'infinitifs et du présentatif « Voyla » au début du second tercet, et par les thèmes de la satire des courtisans et de l'exil. L'expression « a chacun faire feste » se trouve au vers 2 du sonnet de Du Bellay, la formule « se montrer plus honeste » au vers 8 rappelle « contrefaire l'honeste » qui se trouve au vers 6. Ce sonnet peut ainsi être considéré comme un pastiche du sonnet bellayen. Néanmoins, La Gessée ajoute une dimension religieuse qui n'existe pas dans le sonnet des *Regrets*, comme l'indique la mention de l'athéiste et de l'apostat au vers 10, le poète blâme ces deux types d'hommes qui se détournent de Dieu et de la religion. Même si ce sonnet fait davantage la satire de la cour et des courtisans, il intègre le thème des croyances religieuses et donc, plus généralement, celui de la religion.

Dans le livre IV, le sonnet 66 en décasyllabes repose également sur une juxtaposition d'infinitifs :

Estre premier en guerre, et en proüesse,
Conduire à chef maint haut, et noble fait,

⁴³⁹ « Bizoigne » signifie un « mauvais soldat ».

Tenir le rang d'un Orateur parfait,
Par bons moyens acquérir grand' richesse.

Vivre icy bas plein d'honneur, et sagesse,
Estre au Senat un Juge qu'on ne hait,
Laisser des filz eslevez à souhait,
Et s'illustrer dans sa Ville maistresse.

Luce Metel à ces points aspirait,
Voire et parvint à ce qu'il desiroit :
Moy je ne quiers, veu le sort qui m'acable,

Que fuyr ces lieux d'angoisse, et troublement :
Pour y entrer il ne faut seulement
Qu'un petit fil, pour sortir un gros cable !

Le poète reprend à Du Bellay ce schème formel et l'opposition entre deux personnes, « lui » / « moi ». Le poète décrit dans la première partie le parcours de l'homme politique romain Lucius Caecilius Metellus, consul puis dictateur romain. Ce personnage symbolise la réussite politique, l'ambition, le succès, le pouvoir et la puissance. Le poète utilise le pronom tonique « Moy » au vers 11 pour renforcer l'opposition entre Metellus et lui-même. Le poète se décrit plutôt comme infortuné au vers 11 et décrit son environnement comme angoissant, incertain et néfaste. Les deux situations sont ainsi opposées, celle du poète est la plus hostile et défavorable, ce qui corrobore l'influence des sonnets bellayens. Toutefois, il ne s'agit plus d'une intention satirique. En effet, La Gessée reprend la structure en infinitifs au sein d'un sonnet qui se caractérise davantage par une tonalité élégiaque. D'autre part, le vers choisi, le décasyllabe, et la référence au personnage romain puissant qu'est Metellus, ne sont pas sans rappeler l'autre recueil de Du Bellay, les *Antiquitez de Rome*. Même si l'influence de ce second recueil n'est pas majoritaire, il nous semble important de le signaler ; cela montre en outre que La Gessée s'inspire des différents recueils romains.

Grévin recourt aussi à cette structure en infinitifs, mais d'une manière quelque peu différente.

On la retrouve au début du sonnet I-6 de *La Gélodacrye* :

Courir les champs pour un bon benefice
Avant la mort de l'Abbé possesseur,
Bien espier un rampart defenseur,
Suyvre les bons et reprendre le vice :

Lequel des trois est le meilleur office ?
Lequel des trois te semble estre plus seur ?
Duquel des trois serois-tu pourchasseur ?
Respons, TALON, tu me feras service.

Le postillon est au danger du col,
Et l'espion au danger du licol,

Non sans espoir qu'un plus grand les contente.

Tous deux subjects au miserable sort,
Tous deux pouvans eschapper de la mort,
Le tiers, Talon, n'en perdra que l'attente.

Grévin conserve l'intention satirique des *Regrets*, ce qui est cohérent avec l'esprit de son recueil. Toutefois, dans le sonnet 12 des *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, le poète reprend cette structure mais dans un objectif quelque peu différent :

Avoir le parler bon et la langue faconde,
Sur ung propos divin discourir doctement,
A maintes questions respondre promptement,
Et desveler⁴⁴⁰ en brief les affaires du monde ;

En ces perfections la sagesse se fonde,
Et là chasque mortel pretend soigneusement ;
Mais l'homme toutefois n'en vit plus saintement,
Et moing pour tout cella en justice il abonde.

Toute ceste sagesse est dicte vanité,
S'elle n'a pour compagne et grace et charité,
Admirables effectz de toute sapience !

Car il vault beaucoup mieulx par œuvres et bienfaitz
D'un vray amendement ressentir les effectz,
Que savoir proprement parler de penitence.

Contrairement aux autres sonnets en infinitifs satiriques, il est ici moins question de vice, d'une part, et d'autre part, le domaine religieux est davantage présent (« propos divin », « grace », « charité », « penitence »). Le poète établit une distinction entre les paroles, qu'il range du côté de la vanité, et les actes. Grévin reprend cette structure en infinitifs seulement dans le premier quatrain et non dans tout le sonnet ; il place ainsi en premier les éléments et comportements qu'il dénonce. Le poète adopte davantage une posture didactique et énonce des comportements à adopter (« il vault beaucoup mieulx »), il recommande en l'occurrence d'accompagner les paroles sages d'actes concrets et cohérents. Le reste du poème est d'ailleurs marqué par l'emploi du présent gnominique et des formules exprimant une généralisation qui vont de pair avec ses propos didactiques. En outre le verbe « discourir » au vers 2 est présent au vers 8 du sonnet 86 des *Regrets*, mais aussi dans le sonnet I-50 des *Jeunesses* cité plus haut, deux autres sonnets en infinitifs ; ce verbe possède une connotation péjorative qui est en adéquation avec l'intention satirique des poètes. Le poète place ainsi en fin de sonnet les leçons qu'il tire, qu'il énonce et qu'il veut que le lecteur retienne.

⁴⁴⁰ La note figurant dans l'édition utilisée suggère de remplacer ce verbe par *desmeler*.

On retrouve également cette forme du sonnet en infinitifs chez les poètes d'inspiration dévotionnelle. Le deuxième sonnet de la *Suite des Imitations chrestiennes* de Goulart reprend en effet à Du Bellay le schéma du sonnet en infinitifs :

En Dieu tant seulement asseoir sa confiance :
 Sans cesse le servir selon sa volonté :
 Du cœur & de la bouche invoquer sa bonté,
 Puis en ses grands bienfaits prendre resjouissance.

A tous faire du bien, à nul porter nuisance,
 En paix manger son pain, ni trop de povreté,
 Ni trop de biens avoir, n'estre jamais donté
 D'appetis vicieux, vivre en sainte assurance :

Porter honneur aux grands, aux vieux, & supporter
 Les foibles & petis, avoir famille & femme
 Aimans le Tout-puissant : tellement se porter

Que des bons ou de Dieu on n'encoure en diffame :
 C'est l'heur (race du ciel) si le voulez savoir,
 Qui nous fait & fera divine vie avoir.
 (*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-2)

À la différence du sonnet bellayen, le poète n'entend pas dénoncer de manière satirique des comportements humains mais plutôt de proposer au lecteur une sorte de code du bon chrétien et d'énumérer les différents préceptes à respecter. Le poète emploie également des antithèses liées au domaine axiologique qui permettent d'indiquer au lecteur les comportements à suivre et ceux à éviter. Si les comportements décrits sont liés à un jugement moral, comme chez Du Bellay, ils sont ici liés au domaine religieux.

Goulart emploie également cette structure dans les sonnets 73 et 74 du livre II. On pourrait dire qu'ils forment un diptyque dans le sens où ils sont très similaires, leur structure est identiques mais ils sont antithétiques sur le plan thématique, nous les citons ensemble :

<p>Estre en peché conceu, sanglant, pleurant sortir, En beste vivre enfant, passer tout son jeune aage En folle vanité, faire l'apprentissage Et chef d'œuvre de mal, avant que le sentir ;</p>	<p>Estre en grace conceu, refait à la semblance Du Seigneur Eternel, sentir son saint pouvoir Fortifiant le cœur, pour luy faire vouloir Cheminer droitement avec perseverance :</p>
<p>N'avoir de ses forfaits onc entier repentir, N'estre autre qu'un Lyon furieux, plain de rage, Ne sentir que les feux d'enfer en son courage, Ne tirer à la mort que pour plus s'abrutir :</p>	<p>Fuir de tout forfait l'exécrable accointance, Soulas dedans l'esprit affligé recevoir, De terre jusqu'au ciel levé s'apercevoir, Et souvent comparoir du Seigneur en presence.</p>
<p>Avoir de faux objects la pensee troublee : Apres le vent & rien, de peine redoublée Abayer sans honneur, sans profit, sans plaisir :</p>	<p>Jouir paisiblement des biens de son esprit, Estre par foy conjoint au Sauveur Jesus Christ, Et par charité vive à son Eglise sainte.</p>
<p>Cassé, chetif, tomber en la fosse profonde, Ce sont les passetemps du miserable monde :</p>	<p>Trespasser au Seigneur, l'esprit par luy receu : Ce sont les vrais plaisirs de l'ame, qui sans faincte,</p>

Cesse mon ame, donc, d'y ficher ton desir. (<i>Suite des Imitations chrestiennes</i> , s. II-73)	A dans le verbe saint son salut apperceu. (<i>Suite des Imitations chrestiennes</i> , s. II-74)
--	---

Ces deux sonnets s'opposent sur le plan thématique, l'un décrivant le fait d'être conçu dans le péché et l'autre dans la grâce et, de fait, décrivent deux destins opposés de l'homme. Si Goulart ne reprend pas à Du Bellay l'adverbe « Voilà » pour conclure les sonnets, il recourt à la formule proche, « Ce sont », qui possède une valeur anaphorique et qui résume ce qui a été énoncé précédemment. En outre, Goulart reprend au sonnet 84 des *Regrets* l'emploi du terme « passetemps », ce sonnet 84 est également structuré sur une juxtaposition d'infinitifs et il se clôt sur le vers « Voilà, mes compagnons les passetemps de Rome ». La ville corrompue de Rome devient chez Goulart le « miserable monde », le poète décrit également les aspirations et le comportement des hommes du monde d'ici-bas. Goulart présente un *ethos* de poète chrétien, il endosse le rôle du poète moralisateur mais qui est conscient d'être un homme comme les autres et conscient d'appartenir au « monde » et d'être ainsi tenté par le péché ; le dernier vers du sonnet 73, qui est une imploration à son âme, fait part de la volonté du poète d'être éloigné du péché. Par ailleurs, on remarque que les deux poèmes se trouvent sur la même page, Goulart commence d'abord par le sonnet du péché, il annonce les comportements à éviter et les pièges dans lesquels l'homme peut tomber avant d'indiquer les comportements vertueux⁴⁴¹. On peut supposer, et l'imploration finale du sonnet 73 rejoint cette idée, que Goulart croit en une amélioration possible de l'homme.

Le sonnet en infinitifs est ainsi utilisé dans une perspective religieuse, à la fois didactique et apologétique. En tant que poète pasteur, Goulart recourt à ce type de sonnet pour énumérer les différents préceptes à respecter pour se comporter, si l'on peut dire, « chrestienement ».

Cet usage spécifique du sonnet en infinitifs se retrouve également dans le recueil de François Perrin qui, rappelons-le, est un poète catholique et un chanoine. Le poète entend guider et conseiller l'homme :

Pour entendre (mortel) de ton destin le sort
Il ne te faut chercher l'oracle ny l'augure
[...]
Aymer & craindre Dieu, ne faire à nul dommage
Honorer ses parents & avoir en partage
Sçavoir joint à vertu c'est un presage heureux.
(Troisième centurie, s. 73, v. 1-2, 9-11)

⁴⁴¹ Cette pratique de l'inversion d'une formule se retrouve souvent dans la poésie satirique qui inverse les formules pétrarquistes. Dans *Les Regrets*, on peut penser à l'ouverture du sonnet 25 : « Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure, et le point » (v. 1) – qui n'est pas un sonnet satirique à proprement parler – ou bien au sonnet 79, un sonnet anaphorique qui multiplie les antithèses vers à vers et qui inverse les motifs de l'éloge pétrarquiste (« Je n'escri point d'amour, n'estant point amoureux », v. 1).

Le premier tercet comprend une juxtaposition de verbes à l’infinitif qui énonce les bonnes attitudes à adopter et les préceptes à respecter pour devenir en bon chrétien et espérer obtenir le salut. Si Goulart et Perrin appartiennent à deux confessions différentes, ce trait de la poésie bellayenne qu’il reprennent est utilisé à des fins similaires, c’est-à-dire avec une visée apologétique et en même temps une portée morale.

Poupo emprunte aux *Regrets* le procédé des infinitifs juxtaposés dans le sonnet 59 du premier livre de *La Muse Chrestienne* :

Si des l’ongle mignard une pareille mouche
M’eust donné la mammelle au berceau scolastic,
Peut estre maintenant, que du langage Attic,
Le miel avec les mots me coulast de la bouche :

Ores que de la teste à sept lustres je touche,
De me remettre au laict, c’est comme un corps Etic,
Qu’on veut renouveler par l’art Hypocratic,
Et faire une jeune ente en une vieille souche.

Courir toute la Grece en trois ou quatre jours,
Apprendre le Breton, des Sophistiques tours,
Sont esbats, Cassegrain, d’un esprit souple & tendre.
(*La Muse Chrestienne*, s. I-59, v. 1-11)

Le poète évoque son ignorance de la langue grecque ainsi que le thème plus large de l’activité poétique. Les infinitifs du premier tercet énumèrent les caractéristiques du parfait helléniste que Poupo imagine et qui, en creux, définissent Théophile Cassegrain⁴⁴², pasteur et helléniste, auquel le poète s’adresse. La juxtaposition d’infinitifs n’est pas utilisée avec une intention satirique, au contraire, il s’agit plutôt, en énumérant les actions de cet érudit, de louer ses qualités.

On retrouve ce procédé dans le sonnet 57 du livre II, dans un emploi plus proche de celui qu’en fait Du Bellay :

Le souverain degré de la vertu Payenne
Se réduit au compas de mediocrité :
Mais celle du Chrestien gist en l’extremité,
Sortant hors des confins de la regle moyenne.

Quitter pour le futur le plus beau que l’on tienne
En’-arrer⁴⁴³ en herbage une felicité :

⁴⁴² Sur ce personnage, voir l’article de Jérémie Foa, « Don Quichotte controversiste. Les disputes de Théophile Cassegrain (fin XVI^e-début XVII^e siècle), dans *Prêtres et pasteurs : Les clergés à l’ère des divisions confessionnelles (XVI^e-XVII^e siècles)*, sous la direction de Julien Léonard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 115-141.

⁴⁴³ Sur le sens de ce verbe, Anne Mantero en donne la définition suivante : « donner des arrhes pour une félicité lointaine, qui n’est pas encore mûre (“en herbage”), *La Muse Chrestienne*, *op. cit.*, p. 296.

Faire pour estre riche amas de povreté,
C'est le propre subject de la vertu Chrestienne.

Quoi plus ? s'arracher l'œil de peur de fourvoyer :
Par le get de son ame au naufrage obvier :
Avoüer Jesus Christ & renoncer soi mesme.

Dedaigner le plaisir, suivre l'affliction,
Brief, puis qu'il faut aymer, voire en perfection,
S'ensuit-il pas assez que tout y est extreme ?

Ce sonnet oppose dans le premier quatrain le monde païen et le monde chrétien. Les trois strophes suivantes, par le biais des infinitifs, énumèrent le comportement du bon chrétien et définissent ce que Poupo appelle « la vertu Chrestienne ». Nous adhérons au propos de Josiane Rieu qui résume ce poème en affirmant : « Aimer parfaitement engage donc à l'extrémité de la passion lorsqu'il s'agit du sentiment de l'homme pour Dieu »⁴⁴⁴. Ce sonnet présente ainsi une visée didactique et apologétique et les infinitifs juxtaposés, repris aux sonnets bellayens, sont utilisés à cette fin, donc d'une manière différente de celle que l'on trouve dans *Les Regrets*⁴⁴⁵.

Enfin, si le recueil des *Octonaires* comprend une forme différente du sonnet⁴⁴⁶, certains traits formels rappellent *Les Regrets*, comme l'accumulation d'infinitifs : « Jamais n'avoir et toujours desirer / Sont les effects de qui aime le monde »⁴⁴⁷. La forme de l'octonaire est plus resserrée que le sonnet, les infinitifs y sont donc moins nombreux mais il nous semble pouvoir y déceler une réminiscence des sonnets en infinitifs bellayens, d'autant plus que la tonalité s'avère également satirique.

Ainsi les poètes reprennent pour la plupart le sonnet en infinitifs avec la même intention satirique que Du Bellay, les poètes d'inspiration dévotionnelle recourent plutôt à cette structure dans des sonnets qui dictent à l'homme le comportement à adopter et dont la visée est apologétique.

e. Les tournures bellayennes à l'attaque

Les auteurs de notre corpus reprennent à Du Bellay une formule placée à l'attaque du sonnet⁴⁴⁸. L'une des plus célèbres est la formule « Cependant que », qui ouvre les sonnets 7, 16

⁴⁴⁴ Josiane Rieu, « Les poèmes d'amour de Pierre Poupo », *Pierre Poupo (1552-1590) : un poète protestant en Champagne, op. cit.*, p. 63.

⁴⁴⁵ Remarquons par ailleurs les rimes riches en *-ienne* qui évoquent les sonnets des *Antiquitez de Rome*.

⁴⁴⁶ La forme du huitain peut faire penser aux deux quatrains du sonnet. En outre la brièveté de cette forme coïncide avec celle du sonnet et avec la concision de l'épigramme.

⁴⁴⁷ *Octonaires*, o. 35, v. 1-2.

⁴⁴⁸ À l'inverse, les tournures bellayennes sont parfois reprises à la fin du sonnet, comme dans le sonnet IV-44 des *Jeunesses*. Le vers « Je ne suis pas le pire des mauvais ! » (v. 14) rappelle très nettement le dernier vers du sonnet 9 des *Regrets* : « Si ne suis-je pourtant le pire du troppeau ». Néanmoins, ce cas de figure reste plus rare.

ou encore 122 des *Regrets*, pour ne citer que ces exemples. Dans *Les Regrets*, cette formule sert souvent à opposer le poète et son allocataire, à opposer les situations dans lesquelles ils se trouvent. Nous avons déjà mentionné plusieurs sonnets de ce type, nous les évoquerons donc plus brièvement, notre intention est de montrer que cette formule retient l'attention des auteurs anti-mondains. Cette formule ouvre le sonnet I-21 des *Jeunesses* de La Gessée :

Cependant que les uns à luxure adonnez,
Cà et là par la ville esbattent leur jeunesse :
[...]
Cependant que plusieurs au dol abandonnez,
Pratiquent les traisons, l'usure, et la finesse :
[...]
Bref pendant que le peuple en vices se déborde,
Que l'un cherche la paix, que l'autre ayme discorde :
Icy triste, et pensif, je chante en m'éplorant.
(v. 1-2, 5-6, 9-11)

Outre la formule « Cependant que », La Gessée reprend au poète des *Regrets* l'opposition les autres / moi, ainsi que le lexique de la mélancolie et l'image du poète malheureux. On relève cette formule également à l'attaque du sonnet I-107, dans lequel le poète s'adresse à son ami, le poète Guy du Faur de Pibrac :

Cependant que la France, et que ton Prince humain,
Dechargeoit sa grandeur sur ta vertu choisie :
[...]
Icy goustant les vers labourez de ta main,
[...]
J'en tournay quelques uns en vulgaire Romain,
Moins libre ce faisant (Pibrac) j'eus double peine,
Non qu'à toy je m'esgalle, ou mon stile à ta veine :
(v. 1-2, 5, 8-10)

Le sonnet permet d'opposer ces deux poètes. Le poète des *Jeunesses* se place dans une posture d'humilité et vante les talents poétiques de son ami. Comme Du Bellay, La Gessée emploie souvent cette formule dans des sonnets qui évoquent la mélancolie et l'humilité du poète⁴⁴⁹. Le sonnet I-13 de *La Gélodacrye* de Grévin se situe précisément dans cette veine⁴⁵⁰ :

Cependant, mon BEAUMAIS, que ce duel je souspire,
Tu vas à l'abandon, ensuyvant ton destin :
(v. 1-2)

Le poète s'adresse à Beaumais qui s'apprête à séjourner en Italie. L'opposition que le poète introduit dès le premier vers va se poursuivre tout au long du sonnet, le poète dresse en fait une

⁴⁴⁹ Cette formule se trouve en effet souvent dans la partie élégiaque des *Regrets* mais on la retrouve également dans la partie satirique, comme dans le sonnet 122.

⁴⁵⁰ Nous avons étudié cet exemple dans la partie sur la veine satirique, notre propos sera donc plus concis.

satire assez virulente de l'Italie et des Italiens. Dans le premier tercet, on rencontre une autre opposition :

Et d'aussi loing, Beaumais, que tu viendras vers moy
Pour joyeux m'embrasser, je m'enfuiray de toy :
(v. 9-10)

Les deux protagonistes effectuent des mouvements opposés : l'un se rapproche tandis que l'autre s'éloigne. Cet éloignement du poète est expliqué par la suite et va de pair avec la satire de l'Italien et de l'italianisme :

Car on dit qu'en Itale un François se desguise.

Aussi tu pourrois bien en feignant deviser,
Ainsi comme un Prothée me faire desguiser,
Tant un Italien finement poltronise.
(v. 11-14)

Cette formule introduit un autre type d'opposition dans le sonnet I-97 du recueil de Perrin :

Pendant que le Lion & Sanglier s'entrebattent,
L'affamé Vaultour est sur quelque arbre perché :
Et guette qui sera le premier depeché,
Attendant pour butin l'un des deux qui combattent.

Cependant que les Rois & les Princes debattent,
Le voleur qui estoit dans son antre caché,
Vient butiner, voyant l'un & l'autre empesché,
Et les uns qui meurdri, sur les autres s'abatent.
(v. 1-8)

Ce poème se trouve dans le livre satirique et le poète souligne le danger des conflits et surtout des personnes qui, dans l'ombre, espèrent en tirer profit. On peut évidemment y voir une allusion aux conflits religieux qui se déroulent dans la seconde moitié du siècle⁴⁵¹. Le thème des conflits et de la guerre peut aussi faire penser au sonnet de Poupo « A la France », qui clôt le livre II de *La Muse Chrestienne* :

Cependant que le ciel sur ses haineux esclance
Par le bras de HENRI son courroux foudroyant :
Oyant les coups de loin, je chante en larmoyant
Ces vers meslez de dueil & de resjouissance :
[...]
Quitte quitte moy donc tous ces remedes vains,
Et t'aproche de Christ seul salut des humains,
(v. 1-4, 9-10)

⁴⁵¹ Nous établissons un rapprochement avec le sonnet 16 des *Sonnets d'Angleterre et de Flandre* de Grévin. Le poète commence par présenter les différentes nations européennes en les qualifiant péjorativement et en révélant qu'elles entendent profiter du conflit français : « Miserables François qui sers de nourriture, / D'accroissance, de fable et de despoille seure / A l'avare, au ruzé, à l'oyisif et mutin ! » (v. 12-14).

La profonde affliction du poète rappelle la mélancolie du poète des *Regrets*. Toutefois, elle s'explique par les conflits religieux qui animent la France. L'inspiration dévotionnelle se trouve corroborée par la mention du salut et l'hommage rendu au roi Henri IV. Dès les débuts de son règne en 1589, il remporte la victoire lors des batailles d'Arques et d'Ivry face à la Ligue catholique. En outre, à l'époque de ces succès militaires et avant sa conversion au catholicisme en 1593, il était de confession protestante, ce qui peut expliquer cette volonté du poète de lui rendre hommage.

Grévin reprend d'autres expressions des *Regrets* qu'il place à l'initiale du sonnet et à partir desquelles il développe son propos, comme dans le sonnet 7 du premier livre de *La Gélodacrye* :

<p>Je vays, je viens, je cours, je ne perds point le temps, Je courtise un banquier, je prens argent d'avance, Quand j'ay desché l'un, un autre recommence, Et ne fais pas le quart de ce que je pretends. [...] Qui se plaint, qui se deult, qui murmure, qui crie, Aveques tout cela, dy (Panjas) je te prie, Ne t'esbahis-tu point comment je fais des vers ? (<i>Regrets</i>, s. 15, v. 5-8, 12-14).</p>	<p>Je vay je vien, je cours, et partout je tracasse, Je ne fay que jetter mes yeux vagues en l'air, Je cry' à haulte voix, et ne fay que parler, Et tout pour parvenir au but que je pourchasse. [...] Si je marche, l'on dit que je suis furieux, Quand je regarde un peu, que je suis curieux, Et si j'ouvre les dents, soudain on les rebouche. On m'enferme, on me bande, on damne mon sçavoir : Or pour me delivrer, je dy qu'il fault avoir Ronsard, bon pied, bon œil, et sur tout bonne bouche. (<i>Gélodacrye</i>, s. I-7, v. 1-4, 9-14)</p>
---	---

Dans le premier vers du sonnet de Grévin, on reconnaît le premier hémistiche du vers 5 du sonnet bellayen. Si l'expression est identique, le contexte est différent : Du Bellay relate à Panjas ses « passetemps » à Rome, Grévin énumère un certain nombre d'actions vaines⁴⁵² qui l'empêchent d'atteindre son but et souligne le fait qu'il se trouve sans cesse confronté à des obstacles, toute entreprise semble donc destinée à échouer. Grévin adapte ainsi la formule bellayenne à un contexte différent. Dans le sonnet I-12 de *La Gélodacrye*, le poète reprend la fameuse formule « Il fait bon voir » qui est reprise de manière anaphorique dans le sonnet 81 et 133 des *Regrets* :

Pensez qu'il fait bon voir de nuict en une porte
 Un poltron courtisan le Petrarque chanter,
 (*Gélodacrye*, s. I-12, v. 1-2)

⁴⁵² Cela apparaît encore plus nettement dans le second quatrain : « Je suis aussi certain que le veneur qui chasse, / Qu'un aveugle qui veult les couleurs contempler » (v. 5-6).

La formule « Il fait bon voir » évoque, notamment chez Du Bellay, le plaisir que prend le poète à observer ces scènes et à s'en moquer. Grévin ne la reprend pas en anaphore mais il s'en sert pour dresser la satire du poltron. Il conserve donc l'intention satirique des *Regrets*, le thème du poltron figurant par ailleurs dans les sonnets 68 et 105 du recueil bellayen.

En ce qui concerne Ellain, il reprend certaines formules des *Regrets*, soit à l'attaque, soit à un autre endroit du sonnet. En ce qui concerne les attaques, nous retenons en particulier le sonnet 28 du second livre :

Je hay comme poison un jeune audacieux,
Qui pensant tout sçavoir est la mesme ignorance,
[...]
En toute compagnie il faict de l'orgueilleux,
[...]
A estre envers chacun toujours injurieux.

Il faict bien du mignon, il se croyt estre brave :
Il faict du magnifique, il fait du grand, & grave,
Et il ne sceut jamais que c'est que de grandeur.

Il se croyt honneste homme, il se croyt admirable,
Il se croyt grand Monsieur, il se croyt honorable,
Et vous puis asseurer, qu'il ne scayt point d'honneur.
(*Sonnets*, s. II-28, v. 1-2, 5, 8-14)

Le premier vers apparaît comme une réminiscence du vers liminaire du sonnet 29 des *Regrets* : « Je hay plus que la mort un jeune casanier »⁴⁵³. Le début du sonnet est similaire et il s'agit aussi d'un sonnet satirique qui a pour but de dénoncer, sinon un vice, tout au moins un excès, celui de l'audace du jeune homme. Les tercets qui reposent sur les anaphores « Il se croyt » et « Il faict », montrent le ridicule et la vanité du personnage et révèlent la vérité cachée derrière cette façade. On peut rapprocher ce dernier passage du sonnet 71 des *Regrets* dans lequel le poète raille Carlo Caraffa qu'il nomme « Ce Brave ». En effet, le poète passe en revue les différents comportements du personnage afin de révéler le rôle qu'il joue et le « vice » qui le caractérise :

Ce Brave qui se croit, pour un jacque de maille
Estre un second Roland, ce dissimulateur,
[...]
Il ne parle jamais que des faveurs qu'il a,
Il desdaigne son maistre, et courtise ceulx la
Qui ne font cas de luy : il brusle d'avarice,

Il fait du bon Chrestien, et n'a ny foy ny loy :
Il fait de l'amoureux, mais c'est, comme je croy,
Pour couvrir le soupçon de quelque plus grand vice.

⁴⁵³ On peut aussi penser au sonnet 68 des *Regrets* dont la structure repose sur l'anaphore de « Je hay ».

(*Regrets*, s. 71, v. 1-2, 9-14)

Les tercets se caractérisent aussi par une énumération d'actions au sein de parallélismes et par l'anaphore « Il fait ». Le premier hémistiche est repris par Ellain au vers 9, « il se croyt estre brave », l'anaphore « Il fait » figure dans les deux poèmes et est utilisée avec le même dessein, à savoir montrer le rôle joué par le personnage qui est pointé du doigt. Dans *Les Regrets*, le poète dénonce le comportement d'un homme bien précis tandis que dans le poème de Nicolas Ellain, le personnage de l'audacieux prend une valeur générale. On peut également établir un rapprochement avec le sonnet 75 des *Regrets* ; le poète reprend les propos de son allocutaire, Gordes :

Tu dis : je ne puis voir un sot audacieux,
Qui un moindre que luy brave à son avantage,
Qui s'escoute parler, qui farde son langage,
Et fait croire de luy, qu'il est mignon des Dieux.
(s. 75, v. 5-8)

Dans ce sonnet, la satire est faite par l'ami du poète. De plus, ce passage a pour fonction d'illustrer les points sur lesquels le poète et son allocutaire divergent. Le poète des *Regrets* poursuit son propos et explique pourquoi il devient courtisan. Si le contexte est différent, il nous semble que l'on peut rapprocher ce quatrain satirique et le poème de Nicolas Ellain.

La formule « Je hay plus que la mort » ouvre également le sonnet 92 des *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard :

Je hay plus que la mort le bruit et les rumeurs
Des superbes citez abondamment peuplées,
[...]
Querelles et debats sont les plaisirs des villes,
Fureurs, seditions, paroles inutiles,
Estre conterollé mesmes jusqu'aux pensers.

J'aymerois plus aux champs manger du pain d'avoyne,
Et boire dans la main de l'eau d'une fontaine,
Qu'estre roine en la ville avec tant de dangers.
(v. 1-2, 9-14)

Cette formule hyperbolique rend la critique à l'égard des villes encore plus acerbe. Elle introduit une opposition entre le monde, symbolisé ici par la ville, et la retraite silencieuse que permet la campagne idéalisée⁴⁵⁴. Pour la poétesse catholique, la ville est synonyme d'apparence, de vanité et de corruption, comme en témoignent les exemples de Sodome et Gomorrhe, les villes détruites par Dieu dans la tradition biblique. Les tercets illustrent cette opposition et la formule

⁴⁵⁴ On retrouve l'influence de la poésie bucolique : tel un *locus amoenus*, la campagne est un lieu idéal où il fait bon vivre.

« J'aymerois plus [...] Qu' » atteste, de manière hyperbolique, la préférence de la poétesse pour la campagne et donc pour la solitude et la retraite, favorables à la prière et à la méditation religieuse, par exemple ; ce sonnet est clairement anti-mondain.

Des réminiscences de vers bellayens figurent aussi dans l'œuvre de François Perrin, non pas au début du sonnet mais au début du second quatrain :

Langue mere des arts, qui rapaises les cieux,
 Et dans l'ancre sacré fis la premiere entree,
 [...]
 (Langue qui peux du tout noz travaux enchanter)
 N'eust enseigné le Grec ny la phrase Latine.
 Facent les Dieux benins, face la trope sainte
 Qui boit au clair ruisseau du tertre à double pointe,
 Que je puisse une fois ton bel hymne chanter.
 (Troisième centurie, s. 49, v. 5-6, 10-14)

Le vers 5 semble réécrire le premier vers du sonnet 9 des *Regrets* : « France, mere des arts, des armes, et des loix ». Cette formule était à l'origine utilisée pour faire l'éloge de l'Italie, Du Bellay se l'approprie dans *Les Regrets* pour faire de la France le pays de la *translatio studii*. Perrin reprend cette formule à propos de la langue et en fait l'éloge⁴⁵⁵. La dernière partie du sonnet reprend le motif des Muses, très fréquent dans la poésie de la Pléiade. De plus, comme dans le sonnet 12 des *Regrets*, la poésie possède une fonction consolatrice et les verbes « enchanter » et « chanter » à l'infinitif sont les mêmes que ceux que Du Bellay emploie à la rime⁴⁵⁶ dans les vers 6 et 7.

On peut, pour citer un dernier exemple, penser au sonnet IV-41 des *Jeunesses* dont l'ouverture rappelle très clairement celle du sonnet 56 des *Regrets* :

<p>Baif, qui, comme moy, prouves l'adversité, Il n'est pas tousjours bon de combatre l'orage, Il faut caler la voile, et de peur du naufrage, Ceder à la fureur de Neptune irrité. [...] Donques sans nous ronger le cœur d'un trop grand soing, Mais de nostre vertu nous aidant au besoing, Combatons le malheur. Quant à moy, je proteste</p> <p>Que je veulx desormais Fortune despiter, Et que s'elle entreprend le me faire quitter,</p>	<p>Bayf, qui comme Ovide, à son lache Envieus Sous l'Oyseau que l'Ægypte antiquement honnore, Comme Virgile au sien les Dires chante encore, Voüies à ton Mastin mille maus ennuieus :</p> <p>Vien revomir ton ire, et ton fiel odieus, Sur ce double Mastin, par qui tant je m'éploire : Vien-t'en, et que ta plume à son aise s'essore, Peignant de ses coleurs ce Chien pernicieus, [...]</p> <p>Sus donc, et que mon nom d'un tel Monstre se vange !</p>
---	---

⁴⁵⁵ Cette idée rappelle le traité d'Érasme, *De lingua*, dans lequel l'auteur érige la langue à un niveau supérieur tout en insistant néanmoins sur son ambivalence : « Comment donc se fait-il que pour les mortels la langue soit le moindre des soucis, alors que nous portons partout en elle à la fois un poison mortel et la drogue la plus salutaire ? Rien n'est plus nuisible parmi les hommes qu'une mauvaise langue, mais rien aussi n'est plus salutaire si l'on s'en sert comme il convient. », dans Érasme, *La Langue*, texte introduit, traduit et annoté par Jean-Paul Gillet, Genève, Labor et Fides, 2002, p. 76.

⁴⁵⁶ *Regrets*, s. 12 : « Je ne chante (Magny) je pleure mes ennuy : / Ou, pour le dire mieulx, en pleurant je les chante, / Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante : Voila pourquoy (Magny) je chante jours et nuicts ».

Je le tiendray (Baïf) et fust-ce de ma reste.
(*Regrets*, s. 56, v. 1-4, 9-14)

Fidelle, et non ingrat, je te rendray le change,
Si tu me rendz aussi vangé par tes blasons.
(*Jeunesses*, IV-41, v. 1-8, 12-14)

L’allocutaire est le même dans les deux poèmes, le poète Baïf. Dans le sonnet des *Regrets*, le poète s’adresse à Baïf, et se compare à lui, il évoque son malheur et l’hostilité à laquelle il doit faire face. Ce sonnet évoque également le siège de Rome de 1556. Malgré cette situation pénible, le poète affirme néanmoins une volonté de résister et une véritable détermination à l’aide de formules proverbiales⁴⁵⁷. Dans *Les Jeunesses*, le sonnet est davantage empreint d’une tonalité satirique, le poète compare Baïf aux poètes latins Ovide et Virgile qui écrivent pour se venger de leur ennemi envieux. Le nom « Mastin » qui désigne cet envieux apparaît dans les sonnets 65 et 69. La métaphore du chien figure également dans le sonnet 69, au sein d’une apostrophe : « Qui t’ha, chien envieux, sur moy tant animé » (v. 5). La formule liminaire est similaire mais l’usage que les poètes en font diffère.

f. Les sonnets bellayens entièrement réécrits

Chez nos poètes, plusieurs sonnets des *Antiquitez de Rome* font l’objet d’une réécriture intégrale, ou presque. Le dernier sonnet des *Vingt-quatre sonnets romains* de Grévin apparaît comme un pastiche du sonnet VII des *Antiquitez* :

Sacrez costaux, et vous saintes ruines,
Qui le seul nom de Rome retenez,
Vieux monuments, qui encor soustenez
L’honneur poudreux de tant d’ames divines,

Arcs triomphaux, pointes du ciel voisines,
Qui de vous voir le ciel mesme estonnez,
Las peu à peu cendre vous devenez,
Fable du peuple, et publiques rapines !

Et bien qu’au temps pour un temps facent guerre
Les bastimens, si est-ce que le temps
Œuvres et noms finalement atterre.

Tristes desirs, vivez donques contents :
Car si le temps finist chose si dure,
Il finira la peine que j’endure.
(*Antiquitez de Rome*, s. VII)

Braves costaux, et vous ruines glorieuses,
Qui de Rome le nom seulement retenez,
Las ! quel reste avez-vous de tant d’hommes bien nais,
De tant d’ames jadis rares et précieuses ?

Theatres mi brisez, colonnes ruineuses,
Triumphes somptueux de gloire environnez,
Colosses qui en poudre estes ja retournez,
Vous servez à chacun de fables ocieuses.

Car bien que pour un temps l’ouvrage renommé
Encontre le temps mesme entrepreigne la guerre,
Si doibt-il estre enfin par le temps consommé.

Je vivray donc content entre tant de malheurs,
Que si le temps met fin à ce qui est en terre,
Possible mettra-t-il la fin à mes douleurs.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 24)

⁴⁵⁷ Le vers 3 reprend l’adage érasmien « *contrahere vela* », la formule au vers 8, « faire vertu de la nécessité », attestée depuis saint Jérôme et les derniers vers des métaphores utilisées au jeu de cartes. Nous nous référons ici aux explications données dans l’édition des *Œuvres complètes* par Michel Magnien, Olivier Millet et Loris Petris, *op. cit.*, p. 634.

Grévin reprend les mêmes invocations au début du sonnet avant d'énumérer différents bâtiments détruits dans le second quatrain. Les deux poètes énoncent une leçon sur la vanité, sur la victoire du temps et sur la destruction inéluctable de tout ce qui est au monde. Michèle Clément insiste sur la « plainte lyrique » du dernier tercet en en soulignant la rareté dans ces deux recueils⁴⁵⁸. Les deux poètes utilisent un système hypothétique qui met en jeu les temps du présent et du futur, la valeur est celle du réel et rejoint ainsi l'idée de certitude, cette même valeur de certitude vaut pour le futur simple employé à la fin. Toutefois, cet espoir n'est pas mentionné dans la même mesure ni avec la même certitude dans les deux sonnets : le poème de Du Bellay s'achève sur une posture plutôt optimiste du poète, qui a l'assurance que sa souffrance disparaîtra, ce qui sous-entend que l'état de bonheur ou de quiétude s'ensuivra. Grévin, qui imite de très près le sonnet, émet une restriction, comme l'indique le terme « Possible » : le doute est permis, l'espoir n'est pas aussi net ni assuré, la souffrance pourrait donc se poursuivre et survivre au temps qui passe. Le recueil de Grévin est marqué par le pessimisme qui est en réalité beaucoup plus profond dans le reste du recueil.

Le pastiche des *Antiquitez de Rome*, présent dans le recueil de Grévin, se retrouve aussi dans le recueil de Jérôme Hennequin. Dès le premier sonnet, le modèle bellayen est reconnaissable :

<p>Divins Esprits, dont la poudreuse cendre, Gist sous le faix de tant de murs couverts, Non, vostre loz, qui vif par voz beaux vers Ne se verra sous la terre descendre,</p> <p>Si des humains la voix se peult estendre Depuis icy jusqu'au fond des enfers, Soient à mon cry les abysmes ouvers, Tant que d'abas vous me puissiez entendre.</p> <p>Trois fois cernant sous le voile des cieux De vos tombeaus le tour devocieux, A haulte voix trois fois je vous appelle :</p> <p>J'invoque icy vostre antique fureur, En ce pendant que d'une sainte horreur Je vays chantant vostre gloire plus belle. (<i>Antiquitez</i>, s. I)</p>	<p>Esprits, dont les saints os dans le cercle oublieux Reposent au giron de la masse poudreuse, Dont reste seulement une memoire heureuse, Memoire des vertus de noz premiers ayeux :</p> <p>Divins espritz François, qui citoyens des Cieux Sur la terre jettez vostre veuë honteuse, De voir par vos enfans la France malheureuse S'armer contre son Roy d'un cueur seditieux :</p> <p>Sortez, esprits sortez, trois fois je vous adjure. Trois fois en tournoyant prés vostre sepulture Je vous invoque tous d'une éclatante vois.</p> <p>Reprochez aux François par voz haultes prouesses Le Royaume laissé en grandeurs, & richesses, Estre à present sans Dieu, sans Justice & sans lois. (<i>Regrets sur les misères</i>, s. 1)</p>
--	--

Le sonnet liminaire du recueil de Hennequin reprend le même schéma que celui de Du Bellay et comporte également la même dimension programmatique. On y retrouve l'interpellation aux esprits, l'image de la cendre, la triple invocation et la structure générale du sonnet. L'invocation

⁴⁵⁸ Voir la note 249 p. 134.

chez Du Bellay possède une dimension presque magique, et le poète énonce la visée de son recueil : chanter la gloire de Rome. Chez Hennequin, le cadre n'est plus celui de Rome mais celui de la France et les esprits sont ceux des ancêtres des Français. Le poète n'a pas pour visée de chanter les louanges de la France ou des Français, il se lamente plutôt sur la situation de la France pendant les guerres de Religion et il implore ces esprits d'agir sur les douloureux événements du pays, de les ramener à la raison pour faire cesser les combats ; il s'agit ici d'une parole de poète, sinon désespéré, tout du moins désolé et impuissant.

Le célèbre sonnet III des *Antiquitez* se trouve également pastiché dans le sonnet 7 du recueil de Hennequin :

<p>Nouveau venu qui cherches Rome en Rome, Et rien de Rome en Rome n'aperçois, Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois, Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.</p> <p>Voy quel orgueil, quelle ruine, et comme Celle qui mist le monde sous ses loix Pour donter tout, se donta quelquefois, Et devint proye au temps, qui tout consomme.</p> <p>Rome de Rome est le seul monument, Et Rome Rome a vaincu seulement. Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,</p> <p>Reste de Rome. O mondaine inconstance ! Ce qui est ferme, est par le temps destruit, Et ce qui fuit, au temps fait resistance. (<i>Antiquitez</i>, s. III)</p>	<p>Toy estrange qui viens ici chercher la France, Et rien de France, en France, esbahy n'aperçois, Fors que ces vieux Palais, & ces murs que tu vois De nouveau efforcez tomber en decadence.</p> <p>Ce n'est des estrangers la force ny puissance, Qui a faict ce meschef, ains ce sont ces François, Qui dompterent hardis le monde quelque fois, Autheurs de ce malheur, par leur sottie inconstance.</p> <p>La France, de la France est le seul monument, Et seulle France, France a vaincu seullement. Le pais ruyné, les Eglises bruslées,</p> <p>Sont le reste de France, ô par trop grand malheur. O fortune inconstante, ô trop grand creve-cueur. De voir par ses subjects les villes desolées. (<i>Regrets sur les misères...</i>, s. 7)</p>
--	---

Le premier quatrain du sonnet de Hennequin rappelle l'adresse au « Nouveau venu ». L'image de Rome toute-puissante, maîtresse du monde, est remplacée par celle de la France dans le second quatrain. Hennequin, d'une manière générale, substitue au nom de Rome celui de France, ce phénomène est encore plus net dans le premier tercet. Là où Du Bellay fait le choix du Tibre, fleuve romain, comme élément restant de la ville ancienne, Hennequin, s'adapte au contexte français et choisit des églises, il mentionne en particulier les églises détruites⁴⁵⁹ ce qui atteste son *ethos* de poète chrétien et particulièrement catholique. En effet, celles-ci sont « bruslées », ce sont donc des ruines, elles sont détruites, tout comme les « villes désolées ». Chez Du Bellay, le Tibre est un élément qui survit au temps, et apparaît comme un signe d'espoir et de vie, tandis que chez Hennequin, tous ces éléments sont dévastés, seules ces ruines conservent une trace du passé. Le poète se montre donc plus désespéré et ne constate que des

⁴⁵⁹ De nombreuses églises ont été détruites par les protestants durant les guerres de Religion.

dégâts. Le même sonnet III des *Antiquitez* est réécrit, en partie seulement, dans le sonnet 5. Le poème s'ouvre sur un éloge de la France avant d'énoncer une leçon sur la vanité du monde inspirée par les *Antiquitez* :

O cieux trop ennemys, ô mondaine inconstance,
Nulle chose ça bas, fait au temps resistance,
Rien n'est perpetuel, & ce qui est mondain,

Soit ce qui est sur terre & qui l'air dous respire,
Et qui au fond des eaux vit, se meut, & souspire,
Est par ce temps glouton fauché d'égale main.
(*Regrets sur les misères*, s. 5, v. 9-14)

L'expression « O mondaine inconstance » est reprise à l'identique, le vers 10 fait écho au dernier vers du sonnet de Du Bellay. De plus, la vanité se matérialise aussi à travers la personnification du temps, et en particulier à travers l'image du « temps glouton », ce temps dévorateur que l'on retrouve sous la plume de Du Bellay.

Le sonnet 6 est, quant à lui, construit à l'image du sonnet IX des *Antiquitez* :

<p>Astres cruelz, et vous Dieux inhumains, Ciel envieus, et marastre Nature, Soit que par ordre, ou soit qu'à l'aventure Voyse le cours des affaires humains,</p>	<p>Astres par trop cruelz dont le pouvoir haultin S'estend dessus le Ciel, sur la terre, & sur l'onde, Sur tous les Elementz que contient ce beau monde, Sur ce qu'on voit la hault de mortel & divin.</p>
<p>Pourquoy jadis ont travaillé voz mains A façonner ce monde qui tant dure ? Ou que ne fut de matiere aussi dure Le brave front de ces palais Romains ?</p>	<p>Pourquoy, ô Déitez, & toy pere Juppin, As tu tant honoré nostre France fæconde, Pour lascher en apres de ton ire la bonde ? Est-ce qu'il plaist ainsi à ton cruel destin ?</p>
<p>Je ne dy plus la sentence commune, Que toute chose au dessous de la Lune Est corrompable, et sugette à mourir :</p>	<p>Je sçay qu'il n'y a rien au dessouz de la Lune, Qui ne doive perir d'une perte commune, Et que mesme ce tout prendra fin quelque jour :</p>
<p>Mais bien je dy (et n'en veuille desplaire A qui s'efforce enseigner le contraire) Que ce grand Tout doit quelquefois perir. (<i>Antiquitez</i>, s. IX)</p>	<p>Mais meilleur eust esté pour ton profit, ô France N'avoir oncques attainct tel comble d'excellence, Que perdre tout d'un coup ton antique sejour. (<i>Regrets sur les misères</i>, s. 6)</p>

Comme pour le premier sonnet, Hennequin suit la progression du sonnet de Du Bellay : le premier quatrain est une invocation aux astres qualifiés de « cruelz », le second quatrain est interrogatif et est introduit par l'adverbe « Pourquoi ». Dans le premier tercet, Hennequin condense le contenu des deux tercets du sonnet de Du Bellay en énonçant une leçon générale sur la vanité du monde. Quant au second tercet des *Regrets sur les misères*, celui-ci pose à nouveau le cadre de la France, le poète s'adresse à son pays et regrette l'époque glorieuse qu'elle a connue ; enfin, en ce qui concerne l'expression « antique sejour » qui figure au vers

14, elle est employée par Du Bellay à propos de Rome au vers 10 du sonnet XXVII : « Rome fouillant son antique séjour ». Ces sonnets reprennent l'ensemble des sonnets bellayens.

On trouve également dans les œuvres des poètes anti-mondains des pastiches des *Regrets*, en particulier chez La Gessée et chez Grévin. Nous avons cité plus haut le sonnet I-74 des *Jeunesses*, qui reprend le sonnet en antithèses, sur le modèle du sonnet 39 des *Regrets*. On peut également rappeler les sonnets I-80 et IV-37, pastiches du sonnet 31 des *Regrets*, que nous avons déjà analysés dans la partie sur la veine satirique. Nous ne revenons pas sur ces exemples, mais nous tenons à rappeler que plusieurs sonnets s'avèrent en effet de véritables pastiches des *Regrets* et nous renvoyons également au précieux article de Jean Vignes sur cette question⁴⁶⁰.

2. Autres procédés rhétoriques et stylistiques

a. Les invocations

Sur le modèle des *Antiquitez de Rome*, les poètes utilisent des apostrophes et des invocations. Parfois l'imitation est très proche et dans ce cas on retrouve les mêmes invocations – ou presque - que dans les sonnets bellayens. On peut d'abord citer l'exemple de Turnèbe qui s'adresse au Rocher sur lequel se trouvait le château de Lusignan : « Brave Chasteau » (s. 4, v. 1) ; l'adjectif « brave » figure notamment dans les sonnets IX, XI, XVII, XVIII des *Antiquitez de Rome* ainsi que dans certains poèmes du *Songe*. De même, signalons l'adresse aux monuments, assez fréquente dans le recueil de Grévin : « O palais enterrez dessous vos profondeurs, / Tombeaux ensevelis en vostre propre cendre » (s. 6, v. 1-2), « Arcs, Theatres et Baings et colosses detritz » (s. 11, v. 5), « Aqueductz eslevez, et vous cirques courriers » (s. 23, v. 1). Enfin, le dernier sonnet qui est un pastiche du sonnet VII des *Antiquitez* s'ouvre sur une invocation aux « Braves costeaux » et aux « ruines glorieuses » (s. 24, v. 1)⁴⁶¹.

Dans *La Gélodacrye*, le poète s'adresse aux « gentils esprits » (s. II-17, v. 1), appelés simplement « Esprits » au vers 5. Contrairement aux *Vingt-quatre sonnets romains* qui conservent en partie l'esprit des *Antiquitez de Rome*, ce sonnet qui se trouve dans *La Gélodacrye* est clairement d'inspiration satirique :

Esprits qui m'apprenez les sciences antiques,
Et qui avez cent fois rendu les miens contens,
[...]
Aussi voyez-vous bien, que le plus grand esmoy
Que j'ay, c'est de me voir un jour de vostre bande :

Mais je me deulx d'un point, que n'estes tous icy

⁴⁶⁰ Jean Vignes, « Le pastiche des *Regrets* dans *Les Jeunesses* de Jean de La Gessée », art. cit.

⁴⁶¹ Ces citations concernent les *Vingt-quatre sonnets romains de Grévin*. Il sera question juste après de *La Gélodacrye*.

Pour plaindre avecque moy mon mal et mon souci,
Et d'[escrire]⁴⁶² une part du mal qui me commande.
(*Gélodacrye*, s. II-17, v. 5-6, 10-14)

D'autre part, la formule « marbre et porphyre » qui figure dans le dernier sonnet des *Antiquitez de Rome* est employée aussi par Turnèbe : « Le marbre et le porphyre est miné de vieillesse » (s. 9, v. 9) et Grévin : « Porphyres entaillez, et vous marbres escriptz » (s. 11, v. 1), « De porphyres rompus et marbres ruinez » (s. 12, v. 14).

Jérôme Hennequin reprend à Du Bellay l'invocation à des êtres tels que les « Astres par trop cruels » (s. 5, v. 1), les « Esprits » (s. 1, v. 1), les « Divins esprits » (s. 28, v. 1), ce qui rappelle les vers liminaires des sonnets I et IX des *Antiquitez de Rome*. Cette dernière expression est une réminiscence du sonnet liminaire des *Antiquitez*. Toutefois, le poète dans le recueil de Hennequin s'adresse plus précisément aux « Divins espritz François » (s.1, v. 5). Les poètes adaptent ainsi ces interpellations à leur contexte, ils s'adressent ainsi souvent à la France et aux Français :

O trop heureux François, qui du Ciel en partage
Avez receu cet heur d'estre comblez de biens,
(*Regrets sur les miseres*, s. 3, v. 1-2)

Quelle rage François, quel courage si fier,
Quel malheur, quel destin, ainsi vous accompagne
(*Regrets sur les miseres*, s. 14, v. 1-2)

Ha France, que n'as-tu l'heur, l'audace, et l'adresse,
De ces grantz Conquereurs, de ton Roy les Ayeus !
(*Jeunesses*, s. V-8, v. 1-2)

France, qui fus jadis si puissante Maistresse,
(*Jeunesses*, s. 22, v. 1)

Ces exemples témoignent du fait que les poètes anti-mondains s'inspirent du modèle bellayen mais ils ne l'imitent pas servilement, ils l'adaptent au contexte dans lequel ils écrivent.

b. Le jeu avec le nom de l'allocutaire

Dans *Les Regrets*, le poète s'adresse la plupart du temps à un allocutaire, ce procédé peut être associé à la dimension épistolaire du recueil, comme l'explique Marc Bizer : « Sur le plan formel, ces nombreux destinataires constituent un indice très important du caractère épistolaire des *Regrets* »⁴⁶³. Dans plusieurs sonnets tels que les sonnets 21 et 54 des *Regrets*, le poète

⁴⁶² Nous corrigeons et remplaçons « escire » par « écrire ».

⁴⁶³ Marc Bizer, *op. cit.*, Introduction, p. 10.

s'amuse avec le nom de son allocutaire, ce procédé provient de la poésie burlesque italienne⁴⁶⁴.

Béreau le reprend dans le sonnet 7 qu'il adresse à Le Sage :

Le Sage, tu n'es pas de nom tauseulement
Sage, ains par effet ta sagesse et prudence,
Et ton sçavoir exquis, tu mès en evidence,
Voires epreuve mainte en fais journallement.
(*Premier livre des sonetz*, s. 7, v. 1-4).

L'adjectif « sage » possède dans son sémantisme une connotation positive, éminemment valorisée pour les poètes humanistes. Béreau joue avec ce terme et avec le nom de son allocutaire, l'homme est ainsi associé à cette qualité et son patronyme semble même définir et caractériser le personnage. Autrement dit, tout en jouant avec le nom de son allocutaire, Béreau en fait son éloge. En outre, Béreau reprend le procédé de manière inversée par rapport au sonnet 54 des *Regrets* : « Maraud, qui n'es Maraud que de nom seulement, / Qui dit que tu es sage, il dit la verité » (v. 1-2). Le nom du personnage, « Maraud », est également un nom commun à connotation négative puisqu'il désigne un « vaurien ». Le poète des *Regrets* affirme que le personnage auquel il s'adresse et dont il fait l'éloge n'est précisément pas un maraud, il existe une contradiction entre le nom de cet homme et son caractère. Il est, au contraire, défini comme « sage », qualificatif que l'on retrouve dans le sonnet de Béreau. Toutefois, une différence demeure dans le sonnet du poète poitevin : un lien est établi entre le nom de la personne, « Le Sage », et son caractère qui est véritablement « sage ». Béreau reprend ainsi à Du Bellay le jeu avec le nom de l'allocutaire en inversant ses propos.

Poupo s'amuse également avec le nom de son allocutaire dans plusieurs sonnets de *La Muse chrestienne*. D'abord dans un sonnet qui évoque le siège de Montbard⁴⁶⁵ et la mort du Capitaine Beaujeu, Poupo lui rend hommage :

Cy gist un Capitaine aussi vaillant que sage
A tenir & forcer murailles et ramparts,
[...]
En fin devant Montbar, reconnoissant le lieu
Pour planter son canon, un soudain traict à feu
Du ligueur assiegé le renversa par terre.

Le camp se dissippa : ainsi pleut-il à Dieu,
Pour monstrier qu'en luy gist le hazard de la guerre,
Non pas en nostre main, tant ayons nous Beaujeu.
(*La Muse chrestienne*, s. III-21, v. 1-2, 9-14)

⁴⁶⁴ Voir notamment l'article d'Yvonne Hoggan-Niord, art. cit., p.374 : « Nombre de poètes burlesques italiens adoptent, comme Du Bellay, la formule de la lettre familière adressée aux amis, et les calembours sur le nom du destinataire sont la règle d'or de cette formule épistolaire ».

⁴⁶⁵ Cet épisode s'est déroulé en février 1590.

Le nom du capitaine n'apparaît qu'à la fin du sonnet, Poupou joue sur l'homophonie de l'expression « avoir beau jeu ». L'expression signifie ici que l'homme, même quand il pense se trouver en situation favorable - ou, en temps de guerre, avoir dans son camp le meilleur des guerriers -, ne maîtrise pas son sort et que celui-ci repose dans les mains de Dieu. D'autre part, en employant l'expression « avoir beau jeu » mais en l'orthographiant « Beaujeu », comme le nom du Capitaine mort au combat, Poupou rend hommage à ce brave soldat.

Ce procédé figure également dans un autre sonnet, qui rend également hommage à un soldat mort au combat, le Capitaine Bois, mort au début de la guerre contre la Savoie en 1589⁴⁶⁶ :

De tout bois ne se fait l'image de Mercure :
Non plus de tous soldats un Capitaine Bois.
Qui pour ranger un ost aux belliques armois
Tant à pied qu'à cheval, estoit fait de nature.
(*La Muse chrestienne*, s. II-33, v. 1-4)

Poupou joue avec le nom « Bois » du Capitaine, mentionné au vers 2, et le nom « bois », au vers 1, qui désigne le matériau. En outre, ce n'est pas le seul procédé que Poupou reprend à Du Bellay. En effet, nous percevons le premier vers de ce sonnet comme un écho au premier vers du sonnet 102 des *Regrets* :

On ne fait de tout bois l'image de Mercure,
Dit le proverbe vieil : mais nous voions icy
De tout bois faire Pape, et Cardinaulx aussi,
Et vestir en trois jours tout une autre figure.
(*Regrets*, s. 102, v. 1-4)

Ce premier quatrain est une traduction d'un adage érasmien, « *Non e quovis ligno fit Mercurius* »⁴⁶⁷, que l'on retrouve également sous la plume de La Gessée, nous en parlerons plus loin. L'expression, si on en résume le sens, signifie que chaque matière doit être adaptée à son objet, chaque personne doit faire ce qui lui convient, autrement dit ce pour quoi elle est faite⁴⁶⁸. Le sonnet des *Regrets* possède une intention satirique, il s'agit pour Du Bellay de dénoncer ce qui se passe à la cour du pape, de révéler les rouages et les machinations de la curie romaine et de dénoncer le fait que les cardinaux et le pape n'exercent pas ces fonctions par vocation, mais plutôt par intérêt. Si Poupou utilise la même expression que Du Bellay, avec le même sens, il ne l'utilise pas avec la même finalité. En effet, le vers 2 indique que n'importe quel soldat n'est pas le Capitaine Bois ou, autrement dit, que le Capitaine Bois n'est pas un

⁴⁶⁶ Nous nous référons aux explications d'Anne Mantero dans son édition de *La Muse Chrestienne*, p. 269.

⁴⁶⁷ Il s'agit au départ d'un proverbe antique que l'Érasme collecte dans ses *Adages*, II, V, 47 : « *Non e quovis ligno fit Mercurius* » (« On ne fait pas Mercure en n'importe quel bois »).

⁴⁶⁸ Érasme précise « *id est Non omnium sunt accommodata disciplinis* », c'est-à-dire « les esprits de tous ne sont pas faits pour les études ».

soldat quelconque, un soldat comme les autres. Au contraire, c'est un homme exceptionnel par ses talents et ses aptitudes au combat. Poupo rend hommage à cet homme en utilisant ce jeu de mots, l'expression érasmiennne est utilisée à des fins encomiastiques. Le propos d'Yvonne Bellenger nous paraît tout à fait pertinent pour résumer la manière dont Poupo imite Du Bellay, la singularité de sa poésie : « l'imitation déclarée dans la forme, mais déviée dans le fond et dans le ton, infidélité quelquefois piquante et réussie »⁴⁶⁹.

On peut également citer le premier quatrain du sonnet II-64 dans lequel le poète rappelle les succès de Godefroy de Bouillon :

La Lorraine jadis mere des bons soldars,
Poussa des Godefrois, qui bouillants d'un saint zele,
Allerent delivrer du colier infidelle
La terre, où le Sauveur avoit son sang espars.
(*La Muse chrestienne*, s. II-64, v. 1-4)

Ce personnage dirige la première croisade et parvient à prendre la ville de Jérusalem en 1099. Le poète joue avec le nom de « Bouillon » qui devient ici « bouillants » et évoque l'ardeur et la vigueur de ce héros. Le poète fait allusion à ce personnage historique pour rendre ensuite hommage au capitaine Mastric qui mourut à Genève en 1590 : « Elle encor aujourd'hui resenant son vieux Mars, / Nous a produit Mastric » (v. 5-6). Voici un dernier exemple tiré du sonnet 36 du livre II :

Ci gist, s'il eust vescu, la fleur d'un Capitaine,
Le soldat Petiton, petit homme de corps :
Mais d'un cœur egalant la taille des plus fort :
Cœur, le digne compas de la grandeur humaine.
(*La Muse chrestienne*, s. II-36, v. 1-4)

De nouveau, le poète rend hommage à un militaire et ce sonnet, comme les précédents, s'apparente à un éloge funèbre. Le poète souligne ici, en jouant sur le nom du personnage, l'opposition entre la petitesse de sa taille et la grandeur de son cœur, vantant ainsi ses qualités. Si Poupo joue essentiellement avec le nom d'hommes de guerre, il s'amuse aussi avec celui d'hommes de loi - ou d'hommes exerçant une profession dans le domaine juridique - comme le juriste Michel Varro et le jurisconsulte et poète néo-latin Jacques Lect :

En ce petit cercueil, gist un grand personnage :
Varro digne heritier de ce surnom Romain :
Qui des mi-aage avoit de tout scavoit humain
Au comble plus parfait, la doctrine & l'usage.
(s. II-22, v. 1-4)

⁴⁶⁹ Yvonne Bellenger, « Les personnages de *La Muse chrestienne* », dans Pierre Poupo (1552-1590) : un poète protestant en Champagne, op. cit., p. 47.

Lect qui fut alaitté par les doctes abeilles
Qui du double coupeau vont le nectar suçant :
Eternize pour nous un hymne au Tout puissant,
Chantant de l'an passé les estranges merveilles.
(s. II-61, v. 1-4)

Le sonnet adressé à Varron vante ses qualités intellectuelles et l'humaniste qu'il était. L'allusion au surnom romain Varro est un jeu avec le nom Varron et une manière de le mettre en valeur et d'en faire un personnage noble et réputé. Le second sonnet est adressé au poète Jacques Lect et reprend l'image des muses (« double coupeau »). Poupo exhorte son ami à composer un hymne en l'honneur de Dieu et se place dans une posture de poète religieux tout en reprenant l'image païenne des muses et donc du poète inspiré ; il mêle ainsi la poésie païenne et la poésie chrétienne.

c. Les rimes riches en *-ienne*

Les poètes reprennent aussi certaines rimes spécifiques, en particulier les fameuses rimes riches en *-ienne* des sonnets II, IV, VI, XXV, et XXIX des *Antiquitez de Rome*. On en relève par exemple chez Turnèbe : « Magicienne » / « ancienne » / « Pharienne » / « Carienne » (s. 5), ainsi que chez Hennequin : « Emathienne »⁴⁷⁰ / « Calvinienne » (s. 14).

Turnèbe reprend à Du Bellay les rimes riches en *-ienne*, en particulier dans le sonnet 5 dont voici les quatrains :

L'orgueil de ce chasteau qu'une Magicienne
Avoit edifié dessus un roch hautain,
Comme les grans Palais de ce peuple Romain,
A veu ruer en bas sa muraille ancienne.

Qu'on ne s'estonne plus que la tour Pharienne,
Les grans pointes du Nil, le Colosse d'airain,
Ayent senti l'effort du destin inhumain,
Comme ce que bastist la Royne Carienne.

Turnèbe réécrit le sonnet II des *Antiquitez* en reprenant la référence au Nil ainsi qu'à Babylone (v. 9) et au « Colosse ». Il reprend également les fameuses rimes en *-ienne*, on remarque les mêmes termes « ancienne » et « Carienne » ; Turnèbe ajoute à la rime le nom « Magicienne », qui fait référence à Mélusine, et donc à la mythologie médiévale. La mythologie antique, inspirée du sonnet bellayen, permet à Turnèbe d'illustrer la vanité de toute chose et de comparer la situation de Rome avec celle du château de Lusignan, autrement dit de comparer deux lieux et deux époques différents.

⁴⁷⁰ L'adjectif « Emathienne » figure dans le sonnet XXXI des *Antiquitez*, au vers 10.

Hennequin emploie des rimes riches dans le sonnet 14 de son recueil :

Tu en es seule cause, ô rage Emathienne,
Qui semant par les champs l'erreur Calvinienne
Armas le sang François contre le sang François,
(s. 14, v. 9-11)

Hennequin s'inspire des rimes en *-ienne* des *Antiquitez* mais il fait rimer « Emathienne » avec « Calvinienne ». Si l'adjectif « Emathienne » figure dans le sonnet XXXI des *Antiquitez*, il ne se trouve pas à la rime :

Tu en es seule cause, ô civile fureur,
Qui semant par les champs l'Emathienne horreur,
Armas le propre gendre encontre son beaupere :
(*Antiquitez*, s. 31, v. 9-11)

Notons la similitude entre les deux vers 9. Hennequin place l'adjectif « Emathienne » en fin de vers, ce qui est une allusion manifeste au sonnet bellayen et aux guerres civiles romaines entre César et Pompée, mais cet adjectif rime avec « Calvinienne ». Hennequin transpose les éléments des *Antiquitez* dans un contexte contemporain, celui de la seconde moitié du XVI^e siècle et plus particulièrement celui des guerres civiles en France, entre catholiques et protestants. L'expression « erreur Calvinienne » traduit la position militante du poète catholique qu'est Hennequin, d'autant plus par la virulence de la rime⁴⁷¹.

Dans le dernier sonnet du recueil de Nicolas Ellain, le poète s'inspire du modèle bellayen en utilisant ces rimes riches dans un sonnet adressé aux Muses :

⁴⁷¹ La rime qui utilise le nom de Calvin d'une manière polémique et violente est employée aussi par Ronsard. En effet, après s'être brouillé avec Grévin, Ronsard retire le nom de ses écrits et justifie ainsi cette action :

J'oste Grévin de mes escrits
Pour ce qu'il fut si mal appris,
Afin de plaire au calvinisme,
(Je voulais dire à l'atheisme)
D'injurier par ses brocards

Mon nom cogneu de toutes parts,

(Pierre de Ronsard, *Recueil des sonnets, odes, hymnes, élégies et autres pièces retranchées...*, dans *Œuvres complètes XVIII*, éd. Laumonier, Didier, Paris, 1967, p. 362-363, v. 1-6 ; en ligne : https://sites.univ-lyon2.fr/ReseauxpoetesXVI/data/1617%20Recueil%20pieces%20retranchees%20-%20J_oste%20Grevin%20de%20mes%20escris.pdf [consulté le 3 mai 2021]).

De même, dans la *Continuation du Discours des Misères de ce Temps* (1562), on retrouve le nom de Calvin utilisé en tant qu'adjectif sous forme d'un néologisme à la rime :

Il n'est plus question, ce dites vous, d'en faire,
La foy est approuvée. Allez aux regions
Qui n'ont ouy parler de nos Religions,
Au Pérou, Canada, Callicuth, Cannibales,
Là montrés par effait vos vertus Calviniales.

(Pierre de Ronsard, *Continuation du Discours des Misères de ce Temps*, dans *Œuvres complètes XI*, éd. Laumonier, Paris, S.T.F.M., 1990, p. 35-60, v. 232-236 ; consultable en ligne : <https://sites.univ-lyon2.fr/ReseauxpoetesXVI/data/1562%20Continuation%20du%20Discours%20des%20Miseres%20de%20ce%20Temps.pdf> [consulté le 3 mai 2021]).

On retrouve ici un jeu de mots sur les vertus cardinales, devenues « calvinales » sous la plume de Ronsard, la rime avec « Cannibales » confère une certaine virulence à ses propos.

Soyt que vous repaisiez de vos chansons les Dieux,
Soit qu'avec Apollon, Muses Aoniennes,
Vous meniez maintenant vos danses anciennes
Sur vostre mont natal, ou aultre plus saintz lieux,

Soit que vous bien heuriez d'un chant melodieux
En vous rafreschissant les eaus Pegasiennes,
Ou celles la d'Eurotte, ou les Castaliennes,
Escoutez moy un peu, ô Muses aux beaux yeux :
(*Sonnets*, s. II-50, v. 1-8)

Si le sonnet s'inspire clairement de la poésie de la Pléiade et reprend des motifs et métaphores mythologiques plutôt conventionnels, l'utilisation des rimes riches en *-ienne* est un emprunt au recueil bellayen et rend compte d'un style élevé. Enfin, rappelons également que plusieurs sonnets de la troisième centurie du recueil de Perrin reprennent ces rimes riches inspirées des *Antiquitez* dans des sonnets destinés à louer la grandeur de l'homme et *a fortiori* à louer Dieu⁴⁷².

d. La poésie parémiologique et l'utilisation des *Adages* d'Érasme

Comme Du Bellay, La Gessée traduit et intègre certains des *Adages* d'Érasme à ses poèmes. En outre, il emploie les adages érasmiens dans les sonnets satiriques, comme dans le sonnet II-41 :

Celuy qui donne tost, donne deus fois ensemble,
Comme dit volontiers un proverbe Romain :
Et ne faire aujourd'huy pour attandre à demain,
Puis à demain encor, c'est abus ce me semble.

C'est au vain Courtisan, ou c'il qui luy ressemble,
D'avoir la bouche ouverte, et ouverte la main :
(*Jeunesses*, s. II-41, v. 1-6)

L'adage érasmien « *Bis dat qui cito dat* »⁴⁷³ ouvre le sonnet. La formule gnomique sert de point de départ à la réflexion du poète qui l'utilise dans un sonnet satirique pour dénoncer le comportement du courtisan. Cet adage n'est pas utilisé par Du Bellay⁴⁷⁴ mais La Gessée utilise par endroits les mêmes adages que le poète des *Regrets*. On retrouve en effet le fameux « riz Sardonien » du sonnet 77 des *Regrets* dans le même sonnet 77 du premier livre des *Jeunesses* :

Quand parfois je m'escaye en esmoy si felon,
Je n'esteintz pour cela mon aspre felonie :
Un souspir Castillan, un ris de Sardonie,

⁴⁷² Nous renvoyons en particulier aux sonnets 8, 51 et 92 de la troisième centurie dont nous avons parlé dans la partie sur le versant dévotionnel.

⁴⁷³ *Adages*, I, VIII, 91 : « *Bis dat qui cito dat* » (« qui donne vite donne deux fois »).

⁴⁷⁴ La Gessée utilise également d'autres adages érasmiens dans les sonnets III-8 ou IV-57. Il reprend également d'autres formules proverbiales qui ne sont pas empruntées à Érasme III-28. Nous faisons le choix ici d'étudier les adages érasmiens repris par La Gessée qui sont également utilisés par Du Bellay.

Me laisse dedans l'ame un poignant aiguillon.

Or comme au Camp des Grecz un vangeur Apollon
Tousjours ne dechargeoit sa trousse bien-fournie,
Mon ire moindre en force, et lasse, et desgarnie,
Ne peut aussi combatre au plus fier Aquilon

Sans fin le Ciel grondant n'horrible son orage,
Ni la mer ses abboys : et d'un trouble courage
Je n'arrache tousjours les sanglotz de mon flanc.

Helas, si fay par trop ! de querelle en querelle
En me riant de l'homme, avec le bon Aurelle,
Mon cœur triste au dedans pleure gouttes de sang !

Cet adage est également utilisé par Grévin, nous en avons parlé plus haut. Du Bellay l'utilise dans un sens qui évoque un rire amer, un rire mêlé de larmes. Ce rire particulier change de sens sous la plume de La Gessée dans la mesure où le rire du début se transforme peu à peu en larmes à la fin du poème. Le rire ne serait finalement qu'une façade, le poète prenant le masque de l'homme joyeux et rieur alors que le sentiment qu'il éprouve réellement est une profonde tristesse ; le poète insiste donc sur la contradiction qui existe entre l'apparence et la réalité. Nous n'avons pas trouvé de définition ni d'élément expliquant l'expression « soupir Castillan » et nous ignorons si La Gessée la reprend ou s'il l'invente, mais nous pouvons tout de même remarquer qu'elle s'ajoute à une première expression, ce qui vient confirmer ainsi le goût du poète pour le langage imagé. D'ailleurs, le poème se clôt sur un autre adage : « *sanguine flere* ». Érasme le définit comme une « hyperbole proverbiale qui signifie qu'on fait tout son possible pour convaincre un tiers »⁴⁷⁵. Tel que La Gessée l'emploie, presque au sens littéral, l'adage s'éloigne de cette définition et vient traduire la tristesse du poète à travers l'image des larmes de sang. Enfin, La Gessée réécrit le second quatrain du sonnet 77 des *Regrets* également dans le second quatrain de son sonnet. On y retrouve l'image, empruntée à l'*Iliade*, d'Apollon tirant des flèches pour déclencher l'épidémie de peste dans le camp grec. Contrairement au rire horatien qui peut corriger les mœurs et que le poète des *Regrets* revendique, le rire dans ce poème des *Jeunesses* ne possède pas cette fonction. En effet, le poète n'évoque ni espoir ni amélioration possible ; il déplore plutôt, d'une manière assez violente, cette situation.

D'autre part, Du Bellay utilise l'adage « *Evitata Charybdi in Scyllam incidi* »⁴⁷⁶ qu'on traduit généralement par « tomber de Charybde en Scylla ». L'expression est une référence au

⁴⁷⁵ *Adages*, II, IV, 65, « *Sanguine flere* » (« pleurer des larmes de sang »).

⁴⁷⁶ *Adages*, I, V, 4, « *Evitata Charybdi in Scyllam incidi* » (« En échappant à Charybde, je suis tombé dans Scylla »). La formule couramment employée est « tomber de Charybe en Scylla » et signifie, comme l'indique Érasme, « qu'en voulant éviter un mal déjà trop pénible je suis tombé dans un autre différent ».

chant XII de l'*Odyssée* d'Homère, lorsque le héros Ulysse et ses compagnons, après avoir vaincu Charybde, se retrouvent face à Scylla qui dévore six de ses compagnons. Cet adage se trouve dans le sonnet 26 des *Regrets*, un sonnet dans lequel le poète met en garde Ronsard contre les dangers de Rome qu'il compare à une mer qui cache « mille perils » :

Trompé du chant pippeur des monstres de Sicile
Pour Carybde éviter tu tomberas en Scylle,
Si tu ne sçais nager d'une voile à tout vent.
(*Regrets*, s. 26, v. 12-14)

Le poète des *Jeunesses* emploie le même adage dans le sonnet IV-13 :

Tousjours l'horrible mer n'enfle sa vehemence,
Et tousjours ce grand Dieu n'arme sa rouge main
Pour foudroyer l'orgueil d'un fier peuple inhumain :
[...]
L'œil en pleurs, l'ame en dueil, l'estomac en sanglotz,
D'esperdu que j'estoy je semble aus Matelotz
Qui tombent de Charybde en l'aboyante Scille.

C'est ainsi que le Ciel sur moy ses maus respand,
Pour à toy m'adresser : à toy, de qui despand
Ma playe, et ma santé, comme d'un fort Achille.
(*Jeunesses*, s. IV-13, v. 1-3, 9-14)

Ce sonnet possède une tonalité élégiaque⁴⁷⁷, c'est le poète lui-même qui se compare à Ulysse et qui rencontre ainsi différents obstacles, notamment les fameux monstres qu'Ulysse a dû affronter avec ses compagnons. Le champ lexical de la tristesse affleure dans le poème. Enfin, le dernier vers fait référence à la lance d'Achille qui peut guérir la blessure qu'elle a causée, rappelant ainsi la fin du sonnet 13 des *Regrets* : « Si les vers ont esté l'abus de ma jeunesse, / [...] S'ils furent ma blessure, ils seront mon Achille » (v. 9, 12). La Gessée mêle ainsi plusieurs allusions aux *Regrets*, empruntées à différents sonnets du recueil, au sein de ce sonnet et qui confirment le goût de La Gessée pour les expressions imagées. Dans le premier quatrain du sonnet 41 du premier livre, La Gessée dresse une satire de certains poètes peu scrupuleux :

Quiconque en ses escritz le nom d'un autre couche
Sans l'avoir mérité, celui peut bien donner
A quelque Asne de bast, un Lut pour fredonner :
Ou d'un chapeau de fleurs orner un Bouc farouche.

⁴⁷⁷ Le premier quatrain rappelle très nettement la fin du sonnet II-37 qui traite du labeur poétique et qui s'inspire du sonnet 2 des *Regrets* : « Tousjours l'horrible Mer ne tempeste, et ne bruit : / Tousjours le Ciel ne tonne, et vangeur ne destruit / La malice, ou l'orgueil des hommes punissables » (v. 12-14).

On reconnaît l'adage érasmien « *Asinus ad lyram* »⁴⁷⁸ au vers 3, que Du Bellay utilise dans le sonnet 183 :

Et qui pourroit, bons dieux ! se contenir de rire
Voyant un corbeau peint de diverses couleurs,
Un pourceau couronné de roses et de fleurs,
Ou le pourtrait d'un asne accordant une lyre ?
(s. 183, v. 5-8)

Le thème du sonnet est similaire même si Du Bellay ajoute à l'image de l'âne celles du corbeau et du pourceau. La Gessée emprunte à Du Bellay l'image du pourceau couronné de fleur en transformant cet animal en bouc. D'autre part, Du Bellay emploie l'adage « *Cygnea cantio* »⁴⁷⁹ dans le sonnet 16 des *Regrets*. Chez Érasme, l'adage peut désigner, au sens littéral, le chant mélodieux et magnifique que les cygnes produisent au moment de mourir⁴⁸⁰ ou, au sens figuré, la dernière œuvre d'un artiste ou d'un poète considérée comme la plus réussie et la plus belle. Du Bellay l'utilise dans un sonnet adressé à Ronsard et structuré sur une opposition entre le poète et les autres et entre une situation de bonheur et de malheur :

Las, et nous ce pendant nous consumons notre aage
Sur le bord incogneu d'un estrange rivage,
Où le malheur nous fait ces tristes vers chanter :

Comme on voit quelquefois, quand la mort les appelle,
Arrengéz flanc à flanc parmy l'herbe nouvelle,
Bien loing sur un estang trois cygnes lamenter.
(*Regrets*, s. 16, v. 9-14)

D'une part, le poète des *Regrets* mentionne trois cygnes et non un seul et, d'autre part, il faut retenir moins la beauté du chant que la mort et la tristesse. En effet, le sonnet se clôt sur le verbe « lamenter », ce qui évoque les larmes, la plainte et la mélancolie. En outre, l'image des cygnes est utilisée au sein d'une comparaison, comme l'indique la conjonction de subordination « Comme » qui sert à illustrer l'état dans lequel le poète se décrit ; l'adage se trouve donc modifié par rapport à son sens de départ. L'utilisation que La Gessée en fait dans le sonnet 72 du premier livre des *Jeunesses* est tout à fait différente :

Quand le Cygne se meurt aus rives de Meandre,
D'une plus douce voix il degoise ses chantz :
Comme s'il dédaignoit la pasture des champz,
Et les retz du Veneur qui le pourroit surprendre.

Ainsi maugré l'es moy je vien ores épandre
Un bruit melodieus, sous mes cris plus tranchantz :

⁴⁷⁸ *Adages*, I, IV, 35, « *Asinus ad lyram* » (« un âne devant une lyre »).

⁴⁷⁹ *Adages*, I, II, 55, « *Cygnea cantio* » (« le chant du cygne »).

⁴⁸⁰ Érasme précise que ce fait n'est pas vérifié.

Gaillard je fuy l'embuche, et l'abboy des meschantz,
Ains le piège trompeur que l'on m'a voulu tandre.

Courage, franc esprit, bien qu'hoste d'un serf corpz !
Sur l'aele, et sur le vent, de si plaisantz acordz,
De revoller au ciel hardiment ne redoute.

Aussi bien je t'y pousse, et m'oppose au malheur :
Je ne m'angoisse pas, mais seulement j'adjoute
Complainte sur complainte, à douleur sur douleur.

Contrairement au sonnet des *Regrets*, l'image du cygne ouvre le sonnet et le poète développe son propos à partir de celle-ci. En revanche, La Gessée reprend à Du Bellay la comparaison entre le poète et le cygne, l'opposition moi / les autres (ici les « meschantz ») et l'humeur mélancolique et triste du poète. Toutefois, la perspective que le poète adopte nous paraît plus optimiste - d'une certaine manière puisque l'on est dans un contexte où les émotions de tristesse dominant - et l'adage ici se rapproche davantage du sens qu'il possède dans l'ouvrage d'Érasme. En effet, le poète met en valeur la beauté du chant du cygne et *a fortiori* la beauté des vers qu'il compose et que la tristesse lui inspire. Si La Gessée reprend à Du Bellay certains éléments du sonnet 16 parmi lesquels figure l'adage érasmien, il s'éloigne quelque peu de son modèle dans l'utilisation qu'il fait de l'expression et il reste ainsi davantage fidèle au sens indiqué par Érasme.

Poursuivons avec l'adage « *Non e quovis ligno fit Mercurius* »⁴⁸¹ qui figure également au début du sonnet 102 des *Regrets* dont nous rappelons le premier quatrain :

On ne fait de tout bois l'image de Mercure,
Dit le proverbe vieil : mais nous voions icy
De tout bois faire Pape, et Cardinaulx aussi,
Et vestir en trois jours tout une autre figure.

L'adage érasmien qui ouvre le sonnet énonce une vérité générale *a priori* liée au bon sens, ce qui implique que tout le monde y adhère. La conjonction de coordination « mais » au vers 2 introduit une opposition entre la réalité de la Rome papale et l'affirmation pleine de logique et de bon sens véhiculée par l'expression. Du Bellay dénonce ainsi le fait que n'importe quel homme, peu importe ses compétences ou sa légitimité, peut obtenir les titres les plus élevés ; cet adage est donc utilisé dans un sonnet satirique. La Gessée utilise cet adage dans le sonnet I-86 des *Jeunesses* :

Pendant, mon Peletier, que ta docte Uranie
Te guinde jusqu'au ciel, d'un vol non-usité :

⁴⁸¹ Nous avons rencontré cet adage plus haut, sous la plume de Poupo, qui l'utilise pour jouer avec le nom du capitaine Bois (s. II-33 de *La Muse chrestienne*).

Et que l'air de Bordeaux, assez belle Cité,
D'un tranquille séjour la douceur ne te nie.

Icy voyant l'enfleure, et la presse infinie
Des pompeus Courtisans, je ry l'indignité
Des plus defavoris : et hay la gravité
De tel qui tout nouveau toutes choses manie.

Icy donc, Peletier, ainsi comme tu vois,
L'image de Mercure est faicte de tout bois :
(*Jeunesses*, s. I-86, v. 1-10)

Ce sonnet rappelle d'abord les sonnets bellayens des *Regrets* par son ouverture sur la locution conjonctive « Pendant que », présente également sous la forme « Cependant que », pour souligner l'opposition que l'on trouve entre deux lieux, ici Bordeaux et la cour, ce qui rappelle l'opposition entre la France et l'Italie dans les *Regrets*. Le poète dénonce le comportement des courtisans - ce thème figure également dans les *Regrets* - et reprend la même idée que Du Bellay développe dans le sonnet 102 à propos des prélats romains : n'importe qui peut occuper n'importe quelle fonction prestigieuse et convoitée. Néanmoins, Du Bellay reste assez proche de la formule latine en conservant la tournure négative tandis que La Gessée la transforme en formule affirmative pour décrire exactement la situation réelle. Il l'utilise en outre pour résumer son propos. La Gessée reprend le même adage que Du Bellay dans un sonnet satirique dont l'idée développée est similaire à celle du sonnet 102 mais il adapte la formule érasmiennne à son propos et s'attache à décrire la réalité directement telle qu'elle est. En procédant ainsi, il semble que La Gessée mentionne cet adage dans un esprit de connivence avec son allocutaire et avec son lecteur. En effet, ce dernier est censé reconnaître l'adage érasmien et comprendre le détournement que La Gessée propose, contrairement à Du Bellay qui reprend la formule d'Érasme dans une traduction française fidèle en prenant soin de préciser : « Dit le proverbe vieil ». La Gessée affectionne particulièrement le langage imagé, il reprend, on l'a vu, un certain nombre d'adages érasmiens aux *Regrets* mais il en utilise en réalité bien plus que Du Bellay. De plus, ce sont essentiellement dans les livres I, II et IV des *Jeunesses* que l'on en trouve le plus, c'est-à-dire dans les livres plutôt satiriques.

De manière générale, ce sont les poètes satiriques qui en emploient le plus, on en relève également chez des poètes d'inspiration religieuse, comme Perrin. Dans le sonnet 93 de la seconde centurie, le poète évoque la mort et montre que les hommes se méprennent, oublient leur condition de mortels et n'agissent pas de manière adéquate, en particulier dans la dernière partie de leur vie :

Ce dernier temps (du moins) devrait estre delivre

Des labeurs infinis que la jeunesse livre,
Et de quelque repos nos travaux compenser.

Mais trompez des pipeurs de la mer de Sicile,
Pour Charibde éviter nous alons cheoir en Sille,
Car pensans estre a fin c'est à recommencer.
(Seconde centurie, s. 93, v. 9-14)

Le second tercet reprend à la fois l'adage érasmien « *Evitata Charybdi in Scyllam incidi* » et rappelle la fin du sonnet 26 des *Regrets* – citée plus haut –, dans lequel le poète, qui s'adresse à Ronsard, l'informe des dangers de la « mer Romaine » (v. 9). Les formules sont presque identiques et on retrouve la même rime, « Sicile » / « Scylle ». Dans les deux cas, l'adage exprime la vanité, dans *Les Regrets* la vanité des actions de l'homme qui se rend à Rome sans être informé des nombreux vices qui y règnent et chez Perrin, les attitudes et actions vaines des hommes qui ignorent leur véritable nature.

Enfin, nous relevons dans le recueil de Perrin d'autres réminiscences des *Regrets* en lien avec les *Adages*, comme dans le sonnet 35 de la troisième centurie qui entend montrer et louer le caractère pacifique de l'homme et le présenter comme intrinsèque et naturel⁴⁸² :

Bizet, j'aimerois mieulx faire un bœuf d'un formy, Ou faire d'une mousche un Indique elephant, Que le bon heur d'autruy par mes vers estoufant, Me faire d'un chacun le publiq ennemy. (<i>Regrets</i> , s. 143, v. 1-4)	Quand en cette lumiere aussi vient un enfant Pour estre professeur de la basse contree, Et que ses tendres piez la terre ont rencontree, Faut il qu'il soit ou tygre ou Indique elephant ? (Troisième centurie, s. 35, v. 5-8)
---	--

L'expression « Indique éléphant » apparaît dans les deux sonnets. Du Bellay reprend l'adage érasmien « *Elephantum ex musca facis* »⁴⁸³ en ajoutant à l'expression d'origine l'adjectif « Indique », qui signifie « des Indes ». Perrin tronque en quelque sorte l'adage : il emprunte à Du Bellay seulement la fin du vers, ce qui brise le lien avec le sens d'origine. En effet, chez Du Bellay, l'expression figure au sein d'un sonnet consacré au thème de la louange et, en tant qu'expression imagée, elle prolonge l'image du premier vers. Chez Perrin, cette expression réduite évoquant l'éléphant est coordonnée à l'image du tigre⁴⁸⁴, un animal sauvage et féroce,

⁴⁸² Voici le premier quatrain de ce sonnet de Perrin :

Le Monarque s'il vient en ordre trionfant
Voir son propre païs & faire son entree
Il ne porte ny plons ny poudre salpêtre
Ny la masse aux cent nœuds, ny la hache qui fend.

⁴⁸³ *Adages*, I, IX, 69 : « *Elephantum ex musca facis, id est rex exiguas verbis attolis atque amplificas* », ce que les éditeurs traduisent par « D'une mouche tu fais un éléphant », c'est-à-dire « tes paroles rehaussent et amplifient des choses bien minces ».

⁴⁸⁴ L'image du tigre est parfois utilisée dans la poésie amoureuse. Dans les *Regrets*, Du Bellay l'utilise dans le sonnet 30, sur le thème de la patrie et de la famille pour caractériser celui qui, expatrié, n'aurait pas le souci de sa famille ou de son foyer : « Il est fils d'un rocher, ou d'une ourse cruelle, / Et digne qui jadis ait succé la mamelle / D'une tygre inhumaine » (v. 9-11).

c'est donc en ce sens que Perrin l'emploie. En outre, la tournure interrogative qui présente cette alternative possède une fonction oratoire puisque Perrin en donne la réponse dans les deux vers suivants : « Rien moins : car il s'en vient non pour semer la guerre, / Mais pour jouir heureux des biens de cette terre » (v. 9-10). Peut-être peut-on y voir en creux une critique des hommes qui s'entretuent durant les guerres civiles ; toujours est-il que l'adage érasmien se trouve amputé de son sens de départ, l'image n'a plus qu'une fonction d'illustration et sert à rendre le propos du poète moins obscur, moins abstrait et donc plus percutant pour le lecteur. Les poètes utilisent l'adage, généralement pour sa portée morale, mais souvent également pour l'aspect métaphorique et pour l'image que l'expression véhicule. Ces poètes ont un goût véritable pour le langage imagé et parémiologique.

3. L'*ethos* du poète⁴⁸⁵

a. L'humilité du poète

L'humilité du poète est une revendication que l'on retrouve chez tous les poètes anti-mondains de notre corpus, qu'ils se rattachent aussi bien au versant satirique qu'au versant dévotionnel. Plusieurs d'entre eux prennent modèle sur le dernier sonnet des *Regrets* que le poète adresse au roi Henri II et dans lequel il utilise l'antithèse entre « rien » et « tout ». Dans le sonnet 48 du premier livre des *Sonnets*, Nicolas Ellain utilise ce procédé :

<p>Elargissez encor sur moy vostre pouvoir, Sur moy, qui ne suis rien : à fin de faire voir, Que de rien un grand Roy peult faire quelque chose. (<i>Regrets</i>, s. 191, v. 12-14)</p>	<p>Fais moy, Prelat, quelque chose de rien, De ta vertu devant qu'escire j'ose, [...] Or monstre donc, monstre le pouvoir tien, Et fais de moy quelque methamorphose, Echange moy de rien en quelque chose, (<i>Sonnets</i>, s. I-48, v. 1-2, 5-7)</p>
--	--

Dans les deux sonnets, le poète s'adresse à un personnage puissant et se place dans une posture d'humilité et de supplication. Ellain s'adresse à son protecteur, l'évêque Eustache Du Bellay, il exprime explicitement son besoin d'être rémunéré et rappelle que la poésie est une activité peu lucrative :

Ce que feras en me donnant du bien.

Car l'artisan vit de son artifice,
 Le justicier tire de sa justice
 Communement quelque commodité,

Nostre art sans plus son artisan abuse,

⁴⁸⁵ Nous aborderons également la question de l'*ethos* dans la troisième partie. Dans cette sous-partie, nous traitons cet aspect d'un point de vue poétique et stylistique.

Et si je crois que jamais de la Muse
Nul ne tira aucune utilité.
(s. 48, v. 8-14)

Les deux tercets opposent les autres professions, qui tirent un revenu de leur activité, à celle du poète qui pratique son activité sans s'enrichir. L'énumération de plusieurs professions est un procédé que l'on trouve dans *Les Regrets*, comme dans le sonnet 12. En outre, le manque de rémunération ou la pauvreté du poète apparaît à plusieurs reprises sous la plume de Du Bellay, notamment dans le sonnet 11 :

Bien qu'un art sans profit ne plaise au courtisan,
Bien qu'on ne paye en vers l'œuvre d'un artisan,
Bien que la Muse soit de pauvreté suivie,

Si ne veulx-je pourtant delaisser de chanter,
(*Regrets*, s. 11, v. 9-12)

Il nous semble que Nicolas Ellain s'inspire de ces sonnets des *Regrets* pour souligner, lui aussi, l'indigence que le poète connaît, par rapport aux autres « [artisans] ».

b. La poésie du refus et le labeur poétique

L'humilité du poète passe aussi par la poésie du refus, le refus du style élevé et l'image que le poète renvoie de lui. On trouve en effet dans des sonnets structurés sur une anaphore de tournures négatives le vocabulaire de la poésie et le thème du labeur poétique en général. C'est le cas dans le livre IV des *Jeunesses* de La Gessée :

Je n'ay point remaché le verd rameau Delfique,
(Loyer des frontz sçavantz) pour mieus Poëtiser :
Et pour me faire encor de Minerve priser,
Mon front n'affecte icy sa branche pacifique.

C'est pourquoy je ne veus d'un nom plus magnifique
Sous un titre d'honneur, mon Livre desguiser :
Discourir de mes soingz, de mes maus deviser,
C'est l'aise, et le proffit, que je cherche, et traffique.

Quelque autre moins abject, ou plus ambicieux,
A l'ouyr frapera de sa teste les Cieus :
C'est assez que je couche icy mes fantasies.

Elles excuseront mon style, et mes escrits :
Aussi tout bien sondé ce sont plaintes, et cris,
Que je devroy plustost appeler frenesies.
(*Jeunesses*, s. IV-1)

Le premier quatrain réécrit le sonnet liminaire de l'*Olive*. Toutefois, la suite du sonnet rappelle la revendication d'une poésie basse qui figure dans *Les Regrets*. Citons par exemple le refus de la gloire, les « plaintes » qui rappellent celles du poète des *Regrets*⁴⁸⁶, ainsi que les termes « fantasies » et « frenesies », loin d'être valorisants pour parler de son recueil. Le vers 9 est une réminiscence du premier vers du sonnet 2 des *Regrets* : « Un plus sçavant que moy (Paschal) ira songer », on y retrouve l'emploi d'un comparatif, le poète se compare aussi avec une personne indéterminée, ainsi que l'utilisation du futur simple. Une réminiscence de ce vers se trouve également dans le premier sonnet du Livre III qui s'ouvre sur l'image de l'accouchement pour parler de sa production poétique⁴⁸⁷ ; le poète évoque ensuite son style :

Un plus songeard que moy ses vers relimera,
Geignant, et contraignant, son stile, et sa carrière :
Libre est le cours, et l'eau, d'une nette rivière,
Mon style aussi sans peine, et sans fard coulera.

Je ne sçay tant polir, ny repolir mes œuvres,
Laisant ce soing facheus aus plus tardifz manœuvres :
Aussi pour si bien faire on n'auroit jamais fait.
(*Jeunesses*, s. III-1, v. 5-11)

La Gessée reprend d'autres éléments au sonnet 2 : le refus de « polir » ses œuvres, le poète des *Regrets* refuse de « polir [s]a ryme » (v. 6), ainsi que l'idée d'un style fluide et simple ; là où Du Bellay parle de « prose en ryme » ou « ryme en prose », La Gessée emploie la métaphore de l'eau qui coule pour évoquer son style fluide. Pour poursuivre sur ce thème du labeur poétique, le sonnet II-37 est un exemple particulièrement édifiant dans la mesure où il mêle des références empruntées à plusieurs sonnets des *Regrets* :

Je travaille sans peine, et traçant la peinture
De mes tableaux parlans, je ne sçay tant songer
A les polir d'un lustre, ou d'un fard mensonger :
Et ne geine les traitz de ma simple escriture.

Mon Ame grosse enfante au plaisir de Nature,
Et ne suis-je forcé pour un vers allonger
D'espuser ma cervelle, ou mes ongles ronger :
J'escris, et couche aussi ma verve à l'avanture.

C'est pourquoy soupirant ces souspirs soupirez,
J'enchante quelquefois mes regretz empirez :
Et que je mesle icy cent noms non-perissables.

Tousjours l'horrible Mer ne tempeste, et ne bruit :
Tousjours le Ciel ne tonne, et vangeur ne destruit
La malice, ou l'orgueil, des hommes punissables.

⁴⁸⁶ Voir *Regrets*, s. 47, v. 8 ; s. 77, v. 12.

⁴⁸⁷ Cette image figure également dans le sonnet II-31.

La revendication d'une poésie simple et sans ornement figure dans les premiers sonnets des *Regrets*. Les quatrains sont essentiellement calqués sur les sonnets 1 et 2 des *Regrets* : l'image du tableau et de la peinture ainsi que l'expression « à l'aventure » figurent dans le sonnet 1, les vers 6 et 7 sont une réminiscence du sonnet 2, plus précisément du second quatrain, que nous rappelons ici :

Quant à moy je ne veulx pour un vers allonger,
M'accoursir le cerveau : ny pour polir ma ryme,
Me consumer l'esprit d'une songneuse lime,
Frapper dessus ma table, ou mes ongles ronger.
(*Regrets*, s. 2, v. 5-8)

Enfin, l'expression « simple écriture » au vers 4 rappelle la formule bellayenne « simplement écrire » qui se trouve au vers 9 du sonnet 4 des *Regrets*. D'autre part, dans le premier tercet, la mélancolie du poète et la fonction consolatrice de la poésie sont une réminiscence évidente du sonnet 12 des *Regrets* adressé à Magny. On retrouve également l'imitation de ces premiers sonnets des *Regrets* chez Ellain. Le sonnet 48 du second livre évoque en effet le labeur poétique et emprunte plusieurs formules au sonnet 2 des *Regrets* :

Or donc apres voir limé soigneusement
Un vers, qui m'est plaisant plus qu'il n'est profitable,
[...]
Or donc apres avoir rongé si longuement
Mes ongles, & apres pour faire un vers durable,
Avoir cent, & cent fois frappé dessus ma table
Doibs-je d'un medisant recepvoir tel tourment ?

Je n'endureray pas ma gloyre estre asservye
Ainsi indignement soubz le joug de l'envie,
Non car je ne veulx pas ceder à l'envieux.
(*Sonnets*, s. II-48, v. 1-2, 5-11)

Ce passage s'inspire du second quatrain du sonnet 2 des *Regrets* que nous avons cité plus haut. Toutefois, une différence est remarquable : le poète des *Regrets* refuse de pratiquer ces actions pour écrire de la poésie, il utilise pour cela des tournures négatives alors que dans le sonnet composé par Ellain, le poète utilise les mêmes expressions au sein de tournures affirmatives. Autrement dit, il effectue les actions que le poète des *Regrets* refusait de faire. En revanche, le premier tercet du sonnet de Nicolas Ellain comprend des tournures négatives qui rappellent bien sûr celles qui figurent au début des *Regrets*. À propos de la conception que Ellain a de la poésie, Françoise Joukosky indique que « la notion de baptême est acceptée par Ellain [...] alors que Du Bellay s'en moquait. Le même sonnet des *Regrets* raillait le labeur du poète qui lime ses

vers et ronge ses ongles, alors que N. Ellain emprunte ces termes pour se glorifier de ce labeur poétique »⁴⁸⁸. Ellain revendique néanmoins la pratique d'une poésie basse, sur le modèle de Du Bellay, comme en témoigne le sonnet 5 du second livre :

Un plus sçavant que moy, mon Compte, chantera
De l'ancien Francus la force & la vaillance,
Puis deduisant les faitz des autres Roys de France
D'un stile plus divin son vers animera.
[...]
Quant à moy maintenant, Seigneur, je me contente
[...]
Les traictz de vos vertuz designer simplement.
Cela sans plus je veulx presentement escrire,
(*Sonnets*, s. II-5, v. 1-4, 9, 11-12)

Le premier vers reprend le premier vers du sonnet 2 des *Regrets* adressé à Pascal : « Un plus sçavant que moy (Paschal) ». Le premier quatrain fait allusion à la poésie de Ronsard, plus précisément à *La Franciade* et donc à la poésie épique écrite en style élevé. Les derniers vers que nous citons rappellent le sonnet 4 des *Regrets* et en particulier le vers 9, « Je me contenteray de simplement escrire ». Le poète, à l'image de l'auteur des *Regrets*, se considère comme un poète simple, humble, qui écrit en style bas et qui a pour projet de louer son dédicataire, ici le conte de Tonnerre.

Le recueil de Perrin s'ouvre également sur la « poésie du refus » et revendique une poésie humble, loin du style élevé :

Je ne veux point chercher une divine Idee,
Ny des commencemens du grand tout disputer,
[...]
Je ne veux point chanter la race outrecuidee
Des Titans outrageux qui vindrent depiter
Eschellans les hauts cieux, le pere Jupiter :
(Première centurie, s. 1, v 1-2, 5-7)

Je n'escris point le malheureux flambeau
Qui mit un jour les Pergames en cendre,
(Première centurie, s. 2, v. 1-2)

Je n'ay encor songé sur la jumelle croupe,
(Première centurie, s. 3, v. 1)

Le poète refuse de pratiquer un certain type de poésie, comme la poésie scientifique ou la poésie épique et donc le style élevé. En effet, il revendique la pratique d'une poésie basse et humble dès le premier sonnet :

⁴⁸⁸ Françoise Joukovsky, « "Bellai summos inter celebrande poetas" : les *Elégies* et les *Sonnets* de Nicolas Ellain », dans *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, op. cit., p. 171.

Ma plume qui en bas se traîne lentement
N'a garde de choisir un si brave argument,
Et ne veut mon tableau de si riche peinture.

Si haut ne vont mes vers, qui de foible fureur
Errent éparpillez, comme du laboureur
Le grain sur les sillons eschappe à l'aventure.
(Première centurie, s. 1, v. 9-14)

Ces vers rappellent la « fureur plus basse » revendiquée par le poète et les vers « Sans rechercher ailleurs plus graves argumens » et « Je ne peins mes tableaux de si riche peinture » du poète angevin⁴⁸⁹.

Chez Gabrielle de Coignard, l'humilité s'explique aussi par le fait que la poétesse est une femme et que l'écriture poétique reste à cette époque une activité largement réservée aux hommes. En outre, la poétesse est catholique et l'humilité est conçue comme une vertu chrétienne⁴⁹⁰. Son refus d'être publiée apparaît explicitement dans le recueil : « Mes vers, demeurez coys dedans mon cabinet », « Demeurez donc mes vers enclos dedans mon coffre » (s. 14, v. 1, v. 9). Elle semble néanmoins envisager un lecteur potentiel, comme l'indique la fin du sonnet 90 : « Je te louray, Seigneur, et la posterité / Lira des vers de moy, qui chauds de charité, / Rendront de ton amour nos ames enflammées » (v. 12-14) ; cette affirmation contredit le sonnet 14. Marie-Laurentine Caëtano émet plusieurs hypothèses pour expliquer cette contradiction et affirme que « Gabrielle de Coignard n'envisage pas de laisser ses textes à ses contemporains, mais plutôt à la postérité »⁴⁹¹. Elle précise :

Gabrielle de Coignard souhaite-t-elle cette publication posthume ? L'aurait-elle confiée à ses filles, qui effectivement la publient en 1594 ? Cela pourrait expliquer le laps de temps qui sépare la mort de la poétesse (1586) et la date de la première édition (1594). Cela peut suggérer que Gabrielle de Coignard ne se sent pas autorisée à composer des vers chrétiens et encore moins à les publier. Seule la postérité pourra trouver ses textes secrets et les mettre au grand jour, si elle en voit l'intérêt. Dans ce cas, les vers de Gabrielle de Coignard permettront aux Chrétiens de louer Dieu. Ces vers qui évoquent la postérité sont peut-être une coquetterie littéraire, car cette idée est isolée dans le recueil : les vers refusant la publication sont beaucoup plus nombreux et éclairent différemment le parcours éditorial des *Œuvres Chrestiennes*⁴⁹².

Sans pouvoir dire laquelle de ses hypothèses – ou une autre – serait la plus valable, on relève un paradoxe chez cette poétesse religieuse qui déclare ne pas vouloir être publiée mais qui

⁴⁸⁹ *Regrets*, s. 4, v. 7, v. 11 ; s. 1, v. 5.

⁴⁹⁰ On peut rappeler le sonnet 2 des *Sonnets spirituels* dans lesquels la poétesse refuse de porter la couronne de laurier, nous en avons parlé au début de la partie précédente sur le versant dévotionnel.

⁴⁹¹ Marie-Laurentine Caëtano, « "Le remède salutaire de cette poésie spirituelle" : une réception posthume orientée des *Œuvres spirituelles* de Gabrielle de Coignard », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 70, 2010, p. 58.

⁴⁹² *Ibid.*

envisage néanmoins d'être lue⁴⁹³. C'est dans le sonnet 14, dont venons de citer quelques vers, que la référence à la poétique de Du Bellay transparaît de la manière la plus évidente ; la poétesse s'adresse à ses vers :

Ne volez point trop haut, d'une aesle trop hardie,
Arrestez vous plus bas sur quelque buissonnet.

Il faut estre sçavant pour bien faire un sonet,
Qu'on lise nuit et jour, qu'Homere on estude,
Et le riche pinceau des muses l'on mandie
Pour peindre leurs beautez sur un tableau bien net.
(*Sonnets spirituels*, s. 14, v. 3-8)

Les premiers vers rappellent la « fureur plus basse » (s. 4, v. 7) des *Regrets* et le second quatrain évoque les préceptes de Du Bellay dans la *Défense et Illustration* : « Ly, donques, et rely premierement (ô Poëte futur), fueillete de Main nocture, et journalle, les Exemplaires Grecz et Latins »⁴⁹⁴ ; ce sont d'ailleurs ces mêmes préceptes qui se trouvent remis en cause dans les premiers sonnets des *Regrets*. Gabrielle de Coignard rejoint Du Bellay dans le refus de pratiquer une poésie savante et de paraître elle-même savante : « Je ne veux rien sçavoir, pour sçavante paroistre » (s. 124, v. 1). Les poètes anti-mondains optent donc tous pour une posture d'humilité et cela est d'autant plus marqué pour les poètes d'inspiration dévotionnelle.

c. La poésie de la patrie natale

L'éloge de la ville ou du pays natal(e) abonde dans *Les Regrets*⁴⁹⁵. Nous pensons en premier lieu au fameux sonnet 31 et à l'évocation du « petit Lyré » (v. 13) et de la « douceur Angevine » (v. 14).

Cet aspect s'avère très fréquent dans les poèmes de nos auteurs. En effet, nous pouvons rappeler ces vers de Béroau qui figurent dans les premiers sonnets de son recueil :

Ici je chante assis sur le bord aquatique
De mon Loi doux-coulant maint sonet poetique
(*Premier livre des sonetz*, s. 2, v. 9-10)

Solitaire je vy en mon petit village,
(*Premier livre des sonetz*, s. 3, v. 10)

⁴⁹³ Ce paradoxe existe chez d'autres poètes, comme Ronsard, *Nouvelle continuation des Amours*, « A son livre » : « Mon fils, si tu sçavois que l'on dira de toy, / Tu ne voudrois jamais déloger de chez moy, / Enclos en mon poulpitre » (v. 1-3), « Quoy ? tu veux donc partir : & tant plus je te cuide / Retenir au logis, plus tu hausses la bride. / Va donc, puis qu'il te plaist » (v. 27-29).

⁴⁹⁴ *Deffence et illustration de la langue françoise*, Deuxième partie, ch. 4 « Quelz genres de Poëmes, doit elire le Poëte François », *op. cit.*, p.131.

⁴⁹⁵ Cet aspect n'est pas forcément propre à Du Bellay, on le trouve en effet dans le sonnet 119 des *Amours* de Ronsard : « Je te hai, peuple, & m'en sert de tesmoin, / Le Loir, Gastine, & les rives de Braie, / Et la Neuffaune, & l'humide saulaie, Qui de Sabut borne l'extreme coin » (v. 1-4).

Le Loi ou Lay est la rivière du poète et peut rappeler le « Loyre Gaulois » (s. 31, v. 12) du poète des *Regrets* et la formule « mon petit village » figure au vers 5 du même sonnet 31.

Dans *La Muse Chrestienne* de Poupo, le poète fait l'éloge de Jully-sur-Sarce, un petit village situé près de Bar-sur-Seine d'où le poète est originaire :

Quand je te voy Jully, je pense voir l'Image
Du premier paradis, d'où l'homme fut chassé,
Tant tu es joliet & proprement troussé
En tes plaisans vergers & en ton jardinage.
(*La Muse Chrestienne*, s. I-55, v. 1-4)

L'expression « Quand je te voy [...] je pense voir » associe la vision de ce village à une image mentale et rappelle les formules des sonnets 112 et 118 des *Regrets* dans lesquels le poète associe la vision à la réflexion dans une perspective satirique. Or, Poupo emprunte cette formule à Du Bellay ainsi que le lien entre la vision et la réflexion mais pour en faire plutôt un éloge. La vision du village suscite en lui, mentalement, l'image du « premier paradis », ce qui permet de faire l'éloge de ce village de l'Aube. De plus, le poète protestant prend pour comparaison une image biblique. Enfin, l'éloge de son village peut rappeler les sonnets 137 et 138 des *Regrets*, deux sonnets sur le retour en France du poète qui font respectivement l'éloge de Lyon et de Paris :

Sceve, je me trouvay comme le filz d'Anchise
Entrant dans l'Elysee, et sortant des enfers,
Quand apres tant de monts de neiges tous couvers,
Je viz ce beau Lyon, Lyon que tant je prise.
(*Regrets*, s. 137, v. 1-4)

De-vaulx, la mer reçoit tous les fleuves du monde,
Et n'en augmente point : semblable à la grand'mer
Est ce Paris sans pair, où lon voit abysmer
Tout ce qui là dedans de toutes parts abonde.

Paris est en sçavoir une Grece feconde,
Une Rome en grandeur Paris on peult nommer,
(*Regrets*, s. 138, v. 1-6)

Dans ces deux sonnets, le poète décrit la ville française en utilisant une référence mythologique et une image mythique. Dans le sonnet 137, le poète évoque, pour parler de Lyon, l'Élysée, le séjour des bienheureux aux Enfers – ce qui permet d'établir un rapprochement entre ce poème et le sonnet de Poupo sur Jully-sur-Sarce – et dans le sonnet suivant la grandeur de la Grèce et de Rome et assimile Paris à ces deux puissances historiques.

Dans la même veine, Jacques Grévin rend hommage à la ville dont il est originaire, Clermont-en-Beauvaisis, située dans l'Oise, appelée plus simplement Clermont dans ce sonnet :

Ville de Cler-mont, mon pays tant aimé,
Helas je te laissay dès ma première enfance
Pour apprendre à Paris la source de science
Ce qu'entre tous estats on a plus estimé.

Premièrement cinq ans j'ay esté enfermé
Dans un college, et puis sortant de l'ignorance,
Ainsi comme le corps, croissait mon esperance,
Dont encontre l'erreur dès l'heure je m'armé.

Qu'ay-je pour tout-cela ? un rompement de teste,
Un discours qui tousjours pour me fascher s'appreste,
Et est par le passé le futur predisant.

Plus heureux l'artisan, qui de ce soin delivre
Ne s'amuse long temps à feuilleter un livre,
Et ne s'esmeut sinon de ce qu'il voit present.
(*Gélodacrye*, s. II-5)

Ce sonnet, comme le souligne Michèle Clément⁴⁹⁶, comporte une dimension autobiographique. Le poète semble regretter d'avoir quitté sa ville natale pour rejoindre la capitale et assouvir sa soif de connaissance. Le poète termine en effet son propos en insistant sur la vanité et l'impuissance des connaissances intellectuelles face aux désastres causés par les guerres.

Quant à La Gessée, originaire de Gascogne, il ne fait pas directement l'éloge de sa région mais celle-ci reste présente dans les sonnets, en particulier dans le livre I :

Mon Prince, qui peut estre ayant vaqué longtemps
Au fâcheux maniment des choses d'importance,
En Gascoigne liras ce que j'escris en France :
Ne dedaigne ces vers, faitz pour ton passetemps.
(*Jeunesses*, I-12, v. 1-4)

Le poète s'adresse à Guillaume de Joyeuse et affirme écrire pour lui des vers dans le but de le divertir. On retrouve l'opposition entre le poète et son allocutaire ainsi que l'opposition entre deux lieux. Dans le sonnet I-30, le poète s'adresse directement à la Gascogne :

C'est donques à présent, ô Gascoigne fameuse,
Que tu devrois hausser la teste jusqu'aus cieus :
Puis que ce grand du Faur par ses vers studieus
Eslève ton renom, célébré par sa Muse.
(*Jeunesses*, I-30, v. 1-4)

⁴⁹⁶ *Gélodacrye*, II-5, note 133 p. 86.

Le poète personnifie la Gascogne et use d'un ton injonctif envers elle pour, en réalité, vanter les louanges du poète Guy du Faur de Pibrac. Dans le sonnet I-50, un sonnet en infinitifs inspiré des *Regrets* qui dresse la satire des courtisans, le poète fait référence au fait qu'il a quitté sa région pour rejoindre Paris :

Voilà meshuy voilà ce qu'à la Cour j'aprens
Dès que jeune, et peu-caut, je quittay ma Gascoigne :
Pour reprendre ce fil que sans fin je reprends.
(*Jeunesses*, I-50, v. 12-14)

Ce sonnet peut être rapproché de celui de Grévin cité plus haut, les deux poètes regrettant leur région natale et soulignant le malheur qu'ils connaissent en vivant dans la capitale. Ce thème du regret de la terre natale et cette opposition entre deux lieux et entre le passé et le présent sont bien évidemment inspirés par les *Regrets*.

On rencontre cette opposition dans le recueil de la poétesse toulousaine. Dans le sonnet 92 cité plus haut, elle insiste sur sa préférence à vivre dans un lieu retiré et calme, loin de la ville et de la vie mondaine. Dans le sonnet II-22 des *Jeunesses* le poète oppose aussi ces deux cadres de vie :

Heureux cent fois qui peut user sa vie
Loing de la Cour des Princes, et Seigneurs !
Qui soucieus n'aspire aus grandz honeurs,
Et qui ne craint la Fortune, et l'Envie !

Il ne vend point sa franchise asservie,
Il fuit l'affront d'un tas de flagorneurs
Qui prez des Roys, des Roys les ruineurs,
Meurent en fin d'une mort desservie.

Son toit de chaume, esloigné des citez,
Humble ne cède aus Palais habitez :
Son petit champ luy sert encor de Ville.

Qui d'autres biens n'est jamais desireus,
Et rend non plus sa liberté serville :
Celuy vrayment n'est moins sage, qu'heureus !

Le début du sonnet « Heureux » figure aussi dans certains sonnets des *Regrets*⁴⁹⁷, même si ce procédé ne constitue pas une invention de Du Bellay. Le poète, en opposant la vie du paysan à celle du citadin – et plus particulièrement celle du courtisan –, établit également une opposition entre le bonheur et le malheur, entre la liberté et la servitude ; il s'agit en somme de dénigrer la vie des courtisans et d'en faire la satire pour faire l'éloge du paysan.

⁴⁹⁷ Le terme « heureux » ouvre les sonnets 20, 31 et 94 ; on le rencontre également au début des sonnets 24, 38 et 48.

D'autre part, dans le recueil de Perrin⁴⁹⁸, le sonnet 31 de Du Bellay inspire le sonnet 78 de la troisième centurie, composé de tournures gnomiques :

O bien heureux qui peut user son age
Dans son logis reculé du rempart
Et qui contant ne requiert pour sa part
Que ce qui naist de son propre heritage.
Plus le recree en son petit vilage
(Troisième centurie, s. 78, v. 1-5)

Ce sonnet fait l'éloge de l'homme rustique qui vit loin de la ville (« rempart »), dans son « petit village », cette expression se situe au vers 5 dans les deux sonnets. Nous identifions également des réminiscences du sonnet 162 :

Après s'estre basti sus les murs de Catharge
Un sepulchre eternal, Scipion irrité
De voir à sa vertu ingrate sa cité,
Se banit de soymesme en un petit vilage.

Tu as fait (Olivier) mais d'un plus grand courage,
Ce que fit Scipion en son adversité,
Laisant durant le cours de ta felicité
La court, pour vivre à toy le reste de ton aage.
(*Regrets*, s. 162, v. 1-8)

Outre l'expression « petit vilage », on retrouve l'idée de fuir la cour, de se retirer du monde, pour vivre heureux dans un endroit isolé. Perrin semble s'inspirer également du sonnet 38 des *Regrets* :

O qu'heureux est celui qui peult passer son aage
Entre pareils à soy ! et qui sans fiction,
Sans crainte, sans envie, et sans ambition
Regne paisiblement en son pauvre mesnage.

Le miserable soing d'acquérir d'avantage
Ne tyrannise point sa libre affection,
Et son plus grand desir, desir sans passion,
Ne s'estend plus avant que son propre heritage.
(*Regrets*, s. 38, v. 1-8)

On remarque d'abord la proximité des vers liminaires et l'utilisation d'un ô lyrique. En outre, cette formule est présentée comme une vérité générale qui définit l'homme heureux. Le vers 4 du sonnet de Perrin reprend le vers 8 du sonnet des *Regrets*. Il s'agit dans les deux poèmes de faire l'éloge de la simplicité, d'encourager l'homme à se détacher des futilités et vanités

⁴⁹⁸ Perrin compose aussi des poèmes en l'honneur d'Autun en prenant d'ailleurs modèle sur les *Antiquitez de Rome* et les *Regrets*. Nous renvoyons à l'article de Richard Crescenzo, « François Perrin, poète et antiquaire d'Autun », dans « *Petite patrie* », art. cit., p. 79-94.

mondaines pour être pleinement heureux. Il s'agit également de sonnets moralisateurs et en partie didactiques, censés aider l'homme à conduire sa vie.

Ces poètes anti-mondains revendiquent un ancrage régional et campagnard, cette opposition au cadre urbain - et particulièrement parisien - permet aussi de traduire une opposition de valeurs, la ville représente la corruption, le vice, en somme le « monde » duquel il faut s'éloigner, tandis que la campagne évoque le retrait du monde et est associée à une forme d'authenticité, de joie et de simplicité.

d. La fonction consolatrice de la poésie

On retrouve dans *Les Jeunesses* le thème de la fonction consolatrice de la poésie ; La Gessée le reprend aux *Regrets* et particulièrement au célèbre sonnet 12. On en trouve la mention dans le sonnet I-67 :

Quiconque se plaindra des plaintes si plaintives
Qu'icy parfois je couche, en me desennuyant :
Face qu'enflant mon stile, et mes pleurs essuyant,
J'estoupe le canal de mes destresses vives.
(*Jeunesses*, s. I-67, v. 1-4)

Le sonnet II-6 emprunte des éléments aux sonnets 11 et 12 des *Regrets* :

Le Marinier qui plus agité n'erre
Parmy les flotz, ses longz perilz dira :
Le vieil Gendarme en repos deduira
L'ire, et les maus, d'une effroyable guerre.

Celuy qui fend d'un soc aigu la terre
A boeufz couplez, des champz devisera :
De ses Toreaus, et Brebis parlera,
C'il qui les garde, et repeus les enserre.

Moy qui ne suis, en courant ce danger,
Pilot, Soldat, Laboureur, ni Berger,
Mon seul esmoy plaintivement je chante.

Sur chascun d'eus je gaigne encor ce fruit :
Car, en chantant, sous mes chansons j'enchante
L'ennuy que j'ay pour l'aise qui me fuit.

L'énumération des différentes professions rappelle les quatrains du sonnet 12 des *Regrets*. Une différence est à noter par rapport au sonnet bellayen : le poète des *Regrets* se compare aux différents hommes, comme l'indique l'adverbe « Ainsi », tandis qu'ici, le poète s'exclut et souligne sa différence par rapport aux autres hommes en recourant au pronom personnel « Moy » et à la négation : « Moy qui ne suis ». Nous rejoignons le propos de Pascal Debailly

qui affirme que la « négation [...] n'exprime pas seulement le *contraire*, elle délimite aussi une *différence* »⁴⁹⁹, c'est très net ici, le poète satirique prend en effet conscience de son individualité et il la revendique. Enfin, la volonté d'enchanter ses ennuis rappelle le sonnet 12, bien sûr, celle-ci figure également dans le dernier tercet du sonnet 11 :

Si ne veulx-je pourtant delaisser de chanter,
Puis que le seul chant peult mes ennuyes enchanter,
Et qu'aux Muses je dooy bien six ans de ma vie.

D'autre part, le poète des *Regrets* qualifie ses vers de « plus seurs secretaires » au vers 11 du sonnet 1. La Gessée emploie une expression assez similaire au début du sonnet IV-12 : « Bien que je sonne (ô malheureux Sonneur !) / Dix mille vers, compaignons de ma peine » (v. 1-2). La Gessée reprend ainsi à Du Bellay l'idée des vers confidents et de la poésie consolatrice.

La fonction consolatrice de la poésie est également évoquée par Grévin dans le sonnet 7 des *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*. Le poète en exil s'adresse au protestant Florent Chrestien et se présente comme mélancolique, il emprunte au poète des *Regrets* le lexique élégiaque avant de souligner la fonction consolatrice de la poésie dans les tercets :

Dy moy, qu'eussé-je faict à ce sourt pensement,
A ce trompeur espoir, à ce craintif tourment,
Sy je n'eusse adressé aux Muses ma complainte ?

Elles chassèrent loing ces trois boureaux divers,
Sy bien que ce pendant j'ay fassonné ces vers
Pour charmer mon penser, mon espoir et ma crainte.

La poésie permet au poète de transcender sa mélancolie. Le verbe « charmer » est à rapprocher d'« enchanter ».

Cependant, il convient d'émettre une restriction quant à l'efficacité de la consolation. En effet, même si La Gessée revendique la fonction consolatrice de la poésie, dans le sonnet IV-37 adressé à Du Bellay, il nuance son propos :

Ainsi loing de ma terre ores je me lamente,
Regrettant mes parantz, comme tu regrettois
Ton sejour Angevin : et tandis rejettois
Sur tant d'heureus escritz, ton dueil qui desaugmente.
[...]
Au lieu que sur la Seine, en ce logis reclus,
Reclus j'appète hélas ! ce qui m'altère plus
Prez du bien qui me fuit, comme un chetif Tantale.
(*Jeunesses*, s. IV-37, v. 5-8, 12-14)

⁴⁹⁹ Pascal Debailly, « Satire anti-curiale et émergence du sujet par la négative », art. cit., p. 24.

Le poète des *Jeunesses* affirme que si la poésie s'avère consolatrice pour le poète des *Regrets*, elle ne l'est pas pour lui. Il se présente en effet comme encore plus « chetif » que le poète bellayen lui-même ; l'expression « au lieu que » traduit précisément cette opposition entre les deux poètes.

Gabrielle de Coignard, quant à elle, va encore plus loin que La Gessée. En effet, la poétesse refuse catégoriquement la fonction consolatrice de la poésie :

Non je ne veux aucunement me plaindre,
Non je ne veux mes ennuis racompter,
Non je ne veux mon esprit contenter,
Pour en parlant faire ma douleur moindre.

Je veux plustost dissimuler et feindre,
En me taisant ma langue surmonter,
[...]
Que me sert il de me plaindre aux humains ?
C'est l'Eternel qui change leurs dessains,
(*Sonnets spirituels*, s. 83, v. 1-6, 9-10)

Le premier quatrain est une référence évidente au sonnet 12 des *Regrets*. Gabrielle de Coignard imite Du Bellay en lui empruntant l'anaphore des tournures négatives mais pour prendre le contrepied de sa pratique de la poésie consolatrice. Pour elle, il faut, au contraire, savoir supporter cette douleur et l'écriture poétique ne peut pas être utilisée à des fins de consolation. En outre, comme elle l'explique ensuite, seul Dieu peut choisir d'apaiser les souffrances de l'homme. Nous suivons l'analyse de Richard Crescenzo sur ce point : « La plainte est une forme de complaisance, et dans la mesure où elle s'adresse aux humains, elle détournerait de Dieu la poétesse. C'est là que le modèle bellayien cesse d'être suivi, dans la mesure où la poésie telle que l'a pratiquée Du Bellay apparaît elle aussi comme une forme d'orgueil »⁵⁰⁰. En ce qui concerne cet aspect de la poésie consolatrice, on peut affirmer que Gabrielle de Coignard s'oppose à Du Bellay tout en lui reprenant son matériau poétique. Nous observons donc une différence entre dans la réécriture de ce thème du labeur poétique, les poètes satiriques le reprennent assez fidèlement à Du Bellay, si ce n'est l'ambivalence soulignée dans le recueil de La Gessée, tandis que les poètes d'inspiration dévotionnelle ont plutôt tendance à refuser la consolation par la poésie.

⁵⁰⁰ Richard Crescenzo, « L'intertexte bellayien dans les *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard », *De l'éventail à la plume. Mélanges offerts à Roger Marchal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2007, p. 161.

e. L'*ethos* du poète chrétien

Cet *ethos* est davantage présent chez les poètes d'inspiration dévotionnelle. Néanmoins, on le trouve aussi chez les poètes qui dressent la satire de la Rome papale. En effet, Grévin, en s'inspirant des sonnets romains de Du Bellay, décrit la chute de la Rome chrétienne. Celle-ci est déjà abordée dans le sonnet 10 des *Vingt-quatre sonnets romains* et s'explique par l'*hybris*, par l'orgueil et la démesure de Rome :

Rome ne pouvant plus au monde estre premiere,
Dieu l'ordonnant ainsy par juste volonté,
Voyant par les Germains l'empire transporté,
Ains plustot parvenu à sa ruine entiere,

Ne devint pour cella moins orgueilleuse et fiere,
Car elle se forgea une principauté,
Changeant le temporel en spiritualité,
Pour se faire soudain des Ames l'Emperiere.

Mais ne pouvant fuir le malheur inhumain
Qui doibt aneantir tout l'Empire Romain,
Elle voit son pouvoir qui ruine et empire ;

Car le premier qui feut à ruine ordonné,
Faira qu'à la parfin il sera ruiné,
Puis qu'il feust le soutien de ce second Empire.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 10)

Michèle Clément explique que le second Empire correspond à la Rome chrétienne, qui succède à la Rome antique⁵⁰¹. Cette forme d'*hybris* est toujours suivie d'un châtement divin ; ici, c'est le Dieu chrétien qui punit Rome en la « ruin[ant] ». Un *ethos* de poète chrétien se dégage ainsi du recueil, ce que confirme le sonnet 15 :

Le monde est son theatre et Rome est au milieu,
Qui crie, en declarant sa ruine publique,
Que rien n'est eternal que la grandeur de Dieu.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 15, v. 12-14)

La fin de ce sonnet rappelle celle du premier sonnet du *Songe* : « Puis que Dieu seul au temps fait resistance, / N'espere rien qu'en la divinité » (v. 13-14). Cette satire de Rome et en particulier la satire anti-papale est un élément qui figure aussi dans les *Regrets* ; Grévin la reprend dans ses recueils de manière beaucoup plus virulente, ce qui est à relier au contexte des guerres de Religion, encore en germe alors, mais prêtes à éclater. Pour Bertrand Prévost, « la

⁵⁰¹ Michèle Clément éclaire plusieurs points de ce sonnet dans la note 221 : « Le “ second Empire ” désignerait la Rome chrétienne succédant à la Rome Antique. Cette Rome papale s'appuie sur l'Empire romain germanique (ou ce qu'il est devenu, l'empire des Habsbourg), de ce fait promis à la même ruine que la Rome chrétienne.

ruine morale de l'Église ne fai[t] qu'un avec l'état de ruine de son Siège, la Rome antique »⁵⁰². Ainsi dans les *Vingt-quatre sonnets romains* les deux causes de la ruine que Bertrand Prévost énonce à propos du tableau de Bruegel, *La Tour de Babel*, se trouvent mêlées : « la ruine comme corruption du temps, [...] signe d'une corruption physique » et « la destruction ordonnée par Dieu, [...] conséquence d'un châtement divin, [...] signe d'une corruption morale »⁵⁰³.

Dans le recueil de Perrin, la dimension religieuse – surtout présente dans la troisième centurie - va de pair avec un *ethos* de poète chrétien, humble, et la revendication d'une poésie basse. On en relève des éléments dans le sonnet 3 :

Sous ta dextre hardy, le bon-heur je rechante
De l'homme (si je suis un suffisant sonneur)
Car plus digne argument à moy ne se presente.
(Troisième centurie, s. 3, v. 12-14)

Ainsi que dans le sonnet de clôture, adressé à « Dieu tout-puissant » :

Laisse ramper au bas de ton autel
Ces petis vers indignes d'honneur tel,
Qu'à tes saints pieds (Dieu eternal) je vouë.
(Troisième centurie, s. 100, v. 12-14)

L'humilité du poète témoigne du respect pour Dieu du poète chrétien et pécheur.

On peut par ailleurs établir un lien entre le dernier sonnet des *Regrets* adressé au roi Henri II et le sonnet 4 du premier livre de la *Suite des Imitations Chrestiennes* :

<p>Sire, celui qui est, a formé toute essence De ce qui n'estoit rien. C'est l'œuvre du Seigneur : Aussi tout honneur doit flechir à son honneur, Et tout autre pouvoir ceder à sa puissance. [...] Vous, de qui la grandeur de Dieu seul est enclose,</p>	<p>Seigneur, lors que je sen mon extreme misere, Et l'abisme de maux où se perdent mes sens, Je ne fay que femir, & en fin je n'attens Que sentir sur mon chef ton jugement severe. [...] Me recule de toy, mais de Christ l'excellence</p>
<p>Elargissez encor sur moy vostre pouvoir, Sur moy, qui ne suis rien : à fin de faire voir, Que de rien un grand Roy peult faire quelque chose. (<i>Regrets</i>, s. 191, v. 1-4, 11-14)</p>	<p>A ton throne m'attire : en moy je ne suis rien, Mais en toy je suis tout : brief ta magnificence Est ma joye & repos, & mon souverain bien. (<i>Suite des Imitations Chrestiennes</i>, s. I-4, v. 1-4, 11-14)</p>

Les deux poèmes s'ouvrent sur le nom de l'allocutaire, dans le sonnet de Du Bellay, le roi « treschretien » Henri II dont la grandeur succède à celle de Dieu⁵⁰⁴, et Dieu dans le sonnet du pasteur poète. À la fin du sonnet figure la même affirmation d'un poète qui n'est « rien » et qui

⁵⁰² Bertrand Prévost, « Rome-Babylone. Ruine, corruption, colosse », *Anabases*, n°6, 2007, p. 23.

⁵⁰³ *ibid.*, p. 30.

⁵⁰⁴ Comme l'indique le vers 8 de ce sonnet : « Car rien n'est apres Dieu si grand qu'un Roy de France ».

peut devenir « quelque chose » ou « tout », la même antithèse et la même expression d'humilité de la part du poète. Du Bellay endosse le rôle du poète de cour qui célèbre la puissance du roi. Dans la poésie religieuse protestante de Goulart, loin de célébrer un de ses pairs, donc un homme, pécheur mortel, le poète glorifie Dieu. Le poète l'implore de le sauver et de lui accorder sa grâce. Cette expression d'humilité est à replacer, non pas comme chez Du Bellay, du point de vue de la hiérarchie sociale, mais bien de celui de l'infériorité de l'homme, pécheur et créature de Dieu, par rapport à son Créateur. L'allocutaire du poète détient le pouvoir et, d'une certaine manière, le sort du poète entre ses mains : le roi permet au poète de vivre et de le consacrer en tant que poète, tandis que l'amour et la grâce de Dieu rendent l'homme pleinement heureux, c'est également Dieu qui accorde son salut à l'homme. En outre, l'emploi de la première personne dans le poème des *Regrets* désigne le poète, tandis que dans le sonnet de Goulart, même si le poète s'exprime à la première personne, le « Je » peut prendre une dimension plus générale et désigner ainsi tous les hommes mortels.

On peut par ailleurs penser à la dimension militante présente dans le recueil de Jérôme Hennequin, poète catholique et évêque de Soissons, qui déplore les guerres civiles et s'en prend ouvertement au parti protestant, comme nous avons pu le voir avec les sonnets dans lesquels il dénonce « l'erreur Calvinienne »⁵⁰⁵ et, en creux, défend la religion catholique.

f. Le poète contemplateur et visionnaire

Le lexique de la vue constitue l'un des traits majeurs des *Antiquitez* et du *Songe*. Si, dans *Les Antiquitez*, les monuments sont à peine esquissés et très peu décrits, le verbe « voir » et ses synonymes (« regarder », « apercevoir », « contempler », etc.), qui transmettent le spectacle que le poète a sous les yeux ou en songe, sont omniprésents⁵⁰⁶. On rencontre également l'emploi du verbe « voir » et de certaines formules spécifiques comme « Quand je voy » dans *Les Regrets*, nous en avons parlé précédemment⁵⁰⁷.

Le poète se comporte d'abord comme un voyageur qui contemple un spectacle et notamment celui des ruines. On peut penser au poète des *Antiquitez de Rome* mais aussi à plusieurs auteurs de notre corpus, citons ces quelques exemples : « Je vy un roch », « Quand je voy Luzignan »⁵⁰⁸, « En Rome nous fait voir la vieille nouveauté », « Voy de la vanité mortelle

⁵⁰⁵ *Regrets sur les miseres advenues à la France par les Guerres Civiles*, s. 14, v. 10.

⁵⁰⁶ Pour une analyse plus précise du lexique de la vue dans ces recueils, nous renvoyons à l'article de Richard Crescenzo, « Du "tu" au "je" : les verbes de vision dans *Les Antiquitez de Rome* et le *Songe* », art.cit., p. 9-22.

⁵⁰⁷ On retrouve cette formule évoquant la vue souvent associée à une pensée, à une réflexion. Elle est utilisée aussi bien par les poètes satiriques que par les poètes dévotionnels, avec souvent une intention différente ; nous renvoyons aux parties précédentes dans lesquelles nous avons développé cet usage du lexique de la vue.

⁵⁰⁸ Turnèbe, *Sonets sur les Ruines de Luzignan*, s.2, v. 1 et s. 3, v. 1.

les exemples », « Ce que tu vois de reste »⁵⁰⁹, « La France on veit jadis en honneur florissante »
« Qui a veu autrefois deux taureaux sur la prée »⁵¹⁰ ou encore « Tu la vois aujourd’huy et chetive
et reduite »⁵¹¹. Le verbe « voir » est employé dans son sens premier, celui de « percevoir par le
sens de la vue », « regarder », mais aussi dans un sens plus intellectuel qui correspond à
l’acception de « saisir », « comprendre », « percevoir par l’esprit ». On retrouve également
l’emploi de ce verbe au sein d’anaphores, comme dans ce sonnet de La Gessée :

Qu’est-ce que je n’ay veu des ma tendre jeunesse ?
J’ay veu plonger la France en son propre malheur,
J’ay veu que l’Estranger denigroit sa valeur,
Combatoit l’innocence, et prisoit la finesse.

Je vy sa folle gent se plaie en sa destresse,
Rebelle je la vy se priver de son heur,
[...]
Je vy gresler sur eus les coupz de coutelas,
[...]
Bref, j’ay desja tant veu, que j’aymeroy trop mieus
N’estre nay de ce siècle, ou d’estre nay sans yeus :
(*Jeunesses*, s. I-14, v. 1-6, 9, 12-13)

Le poète fait référence au contexte des guerres qui détruisent la France, la répétition du verbe
« voir » accentue un sentiment d’amertume et de mélancolie du poète.

On retrouve la référence à ce contexte dans le sonnet 7 des *Vingt-quatre sonnets romains*, que
nous avons déjà analysé, nous rappelons ces quelques vers dans lesquels l’anaphore du verbe
« voir » est utilisée :

J’allay voir des Romains la ville infortunée ;
Je vis le grand tombeau de l’Empire Romain :
[...]
Je voulus voir les arcz, les Theatres prizez,
[...]
J’aimay mieulx aller voir les ruines d’aultruy,
Et m’en esmerveiller, que tousjours plein d’ennuy
Voir de mes propres yeux la France ruineuse.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 7, v. 5-6, 9, 12-14)

Le poète spectateur et contemplateur s’exprime à la première personne et recourt à un temps du
passé, comme le passé simple, ou au présent de l’indicatif.
Parfois, il se comporte plutôt comme un visionnaire qui annonce la chute à venir ou bien son
programme poétique, dans tous les cas, il énonce un propos avec certitude.

⁵⁰⁹ Goulart, *Suite des Imitations chrestiennes*, s. 14, v. 11 ; s. 16, v. 8 et 11.

⁵¹⁰ Hennequin, *Regrets sur les miseres advenues à la France par les Guerres Civiles*, s. 4, v. 1 ; s. 21, v. 1.

⁵¹¹ Grévin, *Vingt-quatre sonnets romains*, s. 18, v. 5.

Le poète se comporte quelquefois comme une sorte de guide qui relate ce que son lecteur ou son allocataire voit, comme s'il l'amenait à contempler la réalité d'une manière plus approfondie ou bien différente. Rappelons que Du Bellay procède de la sorte dans les *Antiquitez*, par exemple : « Et rien de Rome en Rome n'apperçois, / Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois » (s. III, v. 2-3), « Ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs que tu vois » (s. XVIII, v. 1). Le poète utilise également l'impératif : « Voy quel orgueil » (s. III, v. 5). Dans les *Vingt-quatre sonnets romains*, le poète s'adresse à Cléopâtre et l'oblige à voir l'Égypte d'une autre manière que celle d'une grande puissance : « Tu la vois aujourd'huy et chetive et reduite » (s. 18, v. 5). Goulart, dans la séquence de sonnets inspirés par le recueil bellayen, procède de la sorte mais en s'adressant à lui-même :

Je m'escrie dans moy : puis qu'or' tu ne contemples
Qu'une ruine horrible, en l'œuvre industrieux
Du burin qui combat le temps injurieux :
Voy de la vanité mortelle les exemples.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-16, v. 5-8)

On retrouve le verbe « voir » conjugué à la 2^{ème} personne du singulier qui désigne donc le poète, il est également conjugué à l'impératif présent, ce qui met en valeur la leçon à retenir de ces ruines, en l'occurrence l'inconstance et la vanité des choses et du monde.

Le poète des *Jeunesses* s'adresse à André Thevet dans le sonnet I-89 et l'interroge :

As-tu veu, comme on void en France desormais,

Un peuple tant ingrat ? qui moins ses hommes prise ?
Qui plus les asservisse, et serfz les crüellise ?
Non ! je croy (mon Thevet) que tu n'en vis jamais.
(*Jeunesses*, s. I-89, v. 11-14)

Il est question des guerres civiles, le poète utilise une question rhétorique et la négation finale souligne le caractère presque incroyable des terribles événements qui se déroulent en France. Dans le sonnet V-20, le poète s'adresse au prince et espère que la situation va s'apaiser : « Voy comme le François aus combatz s'esperonne » (v. 3).

On retrouve également cet aspect chez Perrin, dans un sonnet où il s'adresse au « citoyen » qui se trouve dans une ville en pleine période de troubles :

Tu vois les feux ! tu écoutes les cris !
[...]
Tu vois les bourgs en deserts demeurez
Noyez de sang, ou par feux devorez !
(*Seconde centurie*, s. 78, v. 9, 12-13)

Ici encore, le poète révèle ce que l'homme qui se promène dans la ville peut y découvrir : une ville en pleine guerre et complètement détruite.

Le poète utilise parfois le futur simple et s'adresse généralement à un allocataire identifié ou bien au(x) lecteur(s). Dans les *Vingt-quatre sonnets romains*, le poète s'adresse à sa protectrice, Marguerite de Savoie, et lui annonce la tonalité et l'esprit du recueil :

Madame, vous verrez en ce papier descrite
Et peinte de couleurs ceste grande Cité,
Dont le nom est plus grand que n'est sa vérité,
Cité qui maintenant est en pouldre reduite.
(s. 2, v. 1-4)

Le futur simple possède une valeur prédictive (« vous verrez »), il s'agit d'un sonnet programmatique qui précise le sens du recueil, le poète a voulu représenter la vanité du monde, la fin inéluctable de toute chose. On peut le rapprocher du sonnet « Au Roy » sur lequel s'ouvre le recueil des *Antiquitez de Rome* :

Je les vous donne (Sire) en ce petit tableau
Peint, le mieux que j'ay peu, de couleurs poëtiques.

Qui mis sous votre nom devant les yeux publiques,
Si vous le daignez voir en son jour le plus beau,
Se pourra bien vanter d'avoir hors du tumbau
Tiré des vieux Romains les poudreuses reliques.
(« Au Roy », v. 3-8)

On retrouve également l'emploi du futur dans les sonnets évoquant les ruines du château de Lusignan, le poète imagine la réaction des futurs spectateurs de ces ruines :

Quand nos neveux verront la marque miserable,
Et le reste du fer, du levier & du feu,
A peine croyront ils, que jamais au millieu
De ce Roc fut basti un Chasteau imprenable
(*Sonets sur les Ruines de Luzignan*, s. 11, v. 1-4)

Comme le château a été presque entièrement détruit et qu'il ne reste que très peu de traces, le poète prédit que la postérité ne pourra pas imaginer l'existence d'un tel château à cet endroit.

Le poète adopte une posture de surplomb et, même si son propos peut sembler pessimiste et défaitiste, le poète se présente comme un visionnaire.

On observe que le poète utilise le verbe « voir » souvent à la première personne pour décrire la réalité qui l'entoure, les scènes qu'il observe et pour formuler ses réflexions. Il apparaît comme un poète spectateur et contemplateur. Par sa position de surplomb et son objectif de révéler au lecteur une leçon ou une vérité, il apparaît parfois comme un visionnaire

capable de prédire les événements à venir, et, plus souvent, comme un guide qui entend révéler au lecteur la vérité, l'aider également à se comporter d'une manière plus heureuse pour lui.

À l'issue de cette analyse, nous percevons les éléments de la poésie bellayenne auxquels les poètes anti-mondains sont sensibles : d'abord, certains schèmes formels et principalement les structures des sonnets antithétiques, anaphoriques et en infinitifs. Tantôt les poètes reprennent à Du Bellay une expression ou un seul vers, tantôt ils réécrivent des sonnets entièrement ou presque. On relève de manière assez récurrente l'utilisation d'invocations et de rimes riches empruntées aux *Antiquitez de Rome* ou encore le jeu avec le nom de l'allocutaire. Enfin, l'image et même les images - ou *personae* - que le poète donne de lui dans les recueils romains constituent un modèle pour les poètes anti-mondains : loin du poète inspiré qui recherche la gloire et la reconnaissance, les auteurs adoptent un *ethos* de poète humble, sincère et qui revendique une poésie en style bas.

TROISIÈME PARTIE

La poésie anti-mondaine d'inspiration bellayenne

Chapitre 6 : La poésie anti-mondaine, définition et emplois de l'expression

Notre travail s'intéresse à la poésie anti-mondaine, c'est-à-dire à la poésie qui entend dénoncer les vanités mondaines, qui se place en opposition au monde, qui dénonce la « vanité » et l'« inconstance » du monde, pour reprendre des termes chers à nos auteurs et en particulier à Chandieu⁵¹². Il nous semble important d'analyser dans un premier temps l'emploi du substantif « monde » et de ses dérivés, comme « mondain », par les poètes de notre corpus, en essayant de repérer quels poètes emploient ces termes, dans quel sens et avec quel objectif.

Ensuite, nous nous concentrerons sur l'emploi de l'expression « poésie anti-mondaine » par la critique.

I. Le lexique du monde

Nous avons établi un relevé des termes « monde » et « mondain » dans les recueils de notre corpus. Bien sûr, il ne s'agit pas de retranscrire un relevé complet et exhaustif des occurrences. Nous préférons plutôt indiquer les auteurs qui emploient le plus ces termes, dans quels sens ces mots sont employés et pourquoi. Si cette analyse nous amène à citer certains passages déjà étudiés dans d'autres parties, nous les traitons sous un angle différent dans ce chapitre, plus spécifiquement dans le cadre de l'étude sur ce lexique spécifique.

Tout d'abord, plusieurs définitions des substantifs « monde » et « mondains » sont données dans le dictionnaire d'Edmond Huguet⁵¹³.

Le substantif « monde » est défini comme « on, quelqu'un, les gens » ; on trouve également des expressions comme « un monde » qui signifie « un grand nombre », « le plus du monde » ou encore « la bonté du monde ».

On remarque également une autre entrée. Issu du latin « *mundus* », le terme est employé comme adjectif et signifie « pur ». Le substantif désigne aussi le « monde » au sens de lieu où

⁵¹² L'omniprésence du lexique du monde dans les *Octonaires* nous amène à inclure Chandieu dans ce point précis de notre étude.

⁵¹³ Les définitions suivantes proviennent du dictionnaire d'Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française au XVII^e siècle*, Paris, Champion, Didier, 1925-1967.

vivent les hommes, et que l'on retrouve dans les expressions « au bas monde », « createur du monde ».

Les éléments sont plus nombreux en ce qui concerne le terme « mondain » qui est défini en premier lieu comme un « homme, habitant du monde », puis « citoyen du monde ». Les termes sont perçus positivement dans ces exemples du dictionnaire : « prudent mondain » ou de « sage mondain » ; il a le sens d'« homme avisé, politique, habile à se conjoindre dans le monde, à faire des affaires », les adjectifs antéposés qui complètent le nom possèdent une connotation méliorative. Enfin, on peut également lire la définition de « conforme à la sagesse mondaine », ce qui définit donc plutôt l'adjectif « mondain ».

De manière générale, en considérant ces définitions, on remarque que ces deux termes possèdent une connotation neutre voire méliorative selon leur emploi⁵¹⁴.

Dans l'introduction aux *Octonaires* de Chandieu, Françoise Bonali-Fiquet s'appuie sur le dictionnaire d'Edmond Huguet pour définir le terme « mondain », selon le sens qu'il avait à l'époque de Chandieu : « *mondain* est employé au sens large pour désigner l'homme, en tant qu'habitant ou citoyen du monde ». Elle précise que le terme peut être accompagné d'adjectifs comme « prudent », « sage » ou « avisé ». Dans ce cas, le terme possède le sens d'« homme qui veille à la bonne gestion de ses affaires », ce qui correspond aux définitions citées plus haut. Elle indique enfin un autre exemple, tiré des *Méditations* de Chandieu, pour révéler que le sens de « mondain » peut avoir un sens plus négatif et être « proche de celui d'athée »⁵¹⁵.

D'autre part, Jacques Pineaux estime que la poésie anti-mondaine représente deux mondes qui s'opposent : « Ainsi s'opposent le monde créé [...] et le monde des "mondains" ignorants de Dieu, un monde où tout n'est qu'illusion et vanité, sur lequel va s'acharner la poésie anti-mondaine »⁵¹⁶.

Dans notre corpus, nous remarquons un paradoxe : les poètes se placent d'une certaine manière contre le monde, ils s'opposent à lui, clament leur rejet du monde et invitent leurs pairs à faire de même. Pourtant, ils parlent beaucoup du monde, le titre de l'ouvrage de Chandieu est particulièrement révélateur et nous allons voir que les occurrences de ce terme sont assez nombreuses dans les ouvrages que nous étudions. Michèle Clément rappelle d'ailleurs ce

⁵¹⁴ En parcourant les définitions de ces termes, il nous semble que la connotation négative apparaît plutôt nettement dans les définitions du verbe « mondaniser » : « rendre mondain », « agir ou parler en homme mondain », « être conforme aux coutumes du monde » ; les citations énoncées rendent compte d'un rejet du monde, par exemple : « un pape ne doit point mondaniser », « Ayez le cloître et ne mondanisez » ; un jugement moral est déjà lié à ce terme ; nous citons toujours d'après le *Dictionnaire* d'Edmond Huguet.

⁵¹⁵ Ces citations proviennent des pages 25 et 26 de l'introduction aux *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde*, Genève, Droz, 1979.

⁵¹⁶ Jacques Pineaux, *op. cit.*, p. 404.

paradoxe et le définit à partir d'un exemple emprunté à Jean-Baptiste Chassignet qui explique « dans le sommaire d'un de ses poèmes, cette fonction paradoxale d'un monde dans lequel l'homme doit se garder de s'inscrire et qui, pourtant peut devenir un moyen de la vérité »⁵¹⁷. Ce monde dans lequel l'homme évolue doit être une source d'enseignements, l'homme doit ainsi apprendre à le rejeter pour aspirer à un monde meilleur, le monde de Dieu.

1. Le substantif « monde »

a. Le monde au sens de « séjour des humains », « la terre »

Une première remarque s'impose en ce qui concerne l'aspect sémantique du terme « monde ». Le monde peut d'abord désigner le lieu où les hommes vivent, l'ensemble des pays et des peuples et donc la terre. C'est par exemple le cas dans les *Antiquitez de Rome*, lorsque le poète définit Rome comme « [c]elle qui mist le monde sous ses loix » (s. III, v. 6) et qui fut « le pouvoir du monde » (s. VI, v. 7). Grévin procède de manière identique dans les *Vingt-quatre sonnets romains* ; nous citons quelques exemples dans lesquels le poète évoque la capitale italienne : « Rome qui feut jadis la merveille du Monde », « Du Monde universel la plus grande Cité », « premiere de ce Monde », « Et ceste grand' Cité qui feut le chef du Monde »⁵¹⁸. Grévin reprend l'expression avec le terme « monde » dans le même sens que Du Bellay. Il possède ce même sens dans les sonnets de Jérôme Hennequin qui remplace toutefois le nom de Rome par celui de la France :

France l'appuy des Roys, le secours de l'Eglise,
La peur de l'estranger, du monde le bon-heur,
(*Regrets sur les misères*, s. 5, v. 1-2)

La France qui estoit l'ornement de ce monde,
Qui commandoit sur terre, & sur la mer profonde,
Gist (helas) maintenant sous l'ombre du tombeau.
(*Regrets sur les misères*, s. 23, v. 12-14)

Le sens en également proche dans le sonnet 82 des *Regrets* où « Rome est de tout le monde un publique eschafault » (v. 2), Rome est un microcosme à l'échelle du macrocosme, elle représente le mieux ce qui se passe dans le (grand) monde. Elle révèle en effet la dimension théâtrale du monde, c'est-à-dire le fait que tout le monde, si l'on peut dire, joue un rôle et évolue

⁵¹⁷ Michèle Clément, *Une poétique de crise : baroques et mystiques*, Paris, Champion, 1996, p. 333.

⁵¹⁸ *Vingt-quatre sonnets romains*, s. 4, v. 2 ; s. 8, v. 3 ; s. 9, v. 8 ; s. 11, v. 14. Grévin mentionne bien sûr la domination que Rome exerçait dans le monde mais aussi sa ruine et les moqueries dont elle faisait l'objet : « Rome en la fin seroit la ruine du Monde » (s. 13, v. 14), « la risée et la fable du Monde » (s. 22, v. 7).

dans un monde d'illusions et de faux-semblants. Le monde peut désigner le monde ici-bas et donc, principalement dans la poésie à visée apologétique, s'opposer au monde céleste :

O l'échange excellent ! Christ prenant ma nature,
[...]
En descendant au monde, il fait qu'au ciel je monte,
(*Suite des Imitations chrétiennes*, I-7, v. 9, 12)

Dans ce premier sens, le terme « monde » désigne le « monde ici-bas », le monde terrestre où les hommes vivent.

b. Le monde au sens de « société des hommes » et de « communauté »

D'autre part, le « monde » peut désigner un ensemble ou l'ensemble des individus, « le genre humain », comme dans l'expression « tout le monde ». Ces différentes acceptions sont également fréquentes chez les poètes de notre corpus. Le nombre d'occurrences s'avère élevé, nous optons pour un relevé, certes partiel, mais suffisamment éclairant⁵¹⁹. En outre, le terme « monde » apparaît également au sein d'expressions telles que « au monde », « en ce monde », « par le monde », « tout le monde » ; en voici quelques exemples :

Le fol hautain qui ses songes decore
Du titre beau de prudence & savoir,
Un grand renom au monde estime avoir,
Quand à part soy sa bestise il adore.
(*Suite des Imitations chrétiennes*, I-32, v. 1-4)

Certes les Dieux nous permettent d'user
(User je dy & non point abuser)
De tous les biens qu'ils ont mis en ce monde.
(Troisième centurie, s. 58, v. 12-14)

Pour un peu de travail qui passe avec la vie,
Nous pouvons acquérir un repos éternel,
Bien qu'en ce monde icy il soit continuél,
Le guerdon est suivy d'une joye infinie.
(*Sonnets spirituels*, s. 38, v. 1-4)

Tu⁵²⁰ dois (ou je me trompe) en defrichant la trace
Non des vices communs, mais de ta haute race,
Voit ta gloire, et tes ans, par le monde estimer.
(*Jeunesses*, I-108, v. 12-14)

Ce demy-Dieu, qui aux labeurs sua
Portant la peau d'un Lyon pour cuirasse,
Faisoit sentir le pesant de sa masse

⁵¹⁹ L'emploi du terme « monde » en ce sens demeure extrêmement courant, il n'est bien sûr pas spécifique aux poètes anti-mondains, mais la fréquence avec laquelle ceux-ci l'emploient est remarquable.

⁵²⁰ Le poète s'adresse au duc de Mercoeur, Philippe-Emmanuel de Lorraine, beau-frère de Henri III.

Par tout le monde aux Monstres qu'il tua :
(Première centurie, s. 54, v. 1-4)

Car sur ce point, Marchant, chascun dit comme toy,
Ton Grévin se complaint que tout le monde empire.
(*Gélodacrye*, I-4, v. 3-4)

Je chery tout le monde, et seul me hayssant
Rien que le cher trespas je ne vay cherissant :
Avançe donc mes ans, ô chère Mort suivie !
(*Jeunesses*, IV-65, v. 9-11)

Dans ce bref échantillon des différentes expressions contenant le mot « monde », les poètes font souvent référence au monde terrestre ou, dans certains cas, à l'ensemble des personnes humaines, comme dans le dernier exemple.

On trouve également l'emploi du groupe prépositionnel « du monde » au sein d'une tournure avec un superlatif, par exemple dans le dernier vers du sonnet 39 des *Regrets* : « Ne suis-je pas (Morel) le plus chetif du monde ? ». Dans le sonnet I-74 des *Jeunesses*, La Gessée imite la formule bellayenne : « Est-il homme en ce monde aussi chetif que moy ? »⁵²¹.

On trouve enfin un emploi plus rare du terme au sein de l'expression « causes du monde », pour évoquer finalement le fonctionnement du monde, l'attrait pour la connaissance.

c. Le monde créé par Dieu

D'autre part, on relève chez plusieurs poètes l'emploi du terme « monde » dans un sens religieux pour désigner « l'œuvre de Dieu », le monde créé par Dieu ; dans ces cas de figure, Dieu est présenté comme le créateur, l'architecte ou encore l'« ouvrier ». On relève une occurrence chez Gabrielle de Coignard : dans le sonnet 68 des *Sonnets spirituels*, la poétesse oppose le monde, les différents éléments et habitants (« Tout ce grand univers incessamment travaille », v. 1) à l'homme, le seul habitant qui est « paresseux et [qui] ne veut faire rien » (v. 2) :

Et nous qui cognoissons cest ouvrage excellent,
Avons l'esprit remis, ingrat et nonchalant,
Vivant oysivement en cest ouvrier du monde.
(*Sonnets spirituels*, s. 68, v. 9-11)

Elle évoque l'« ouvrage »⁵²² de Dieu, le monde et blâme l'homme, qui ne fait que profiter des biens du monde et que les autres êtres vivants produisent. Seul l'homme est blâmé, tous les

⁵²¹ Cette expression clôt le sonnet I-74 des *Jeunesses* qui est un pastiche du sonnet 39.

⁵²² Dans ce sonnet, le terme « ouvrier » au vers 14 est plutôt à entendre au sens d'« œuvre », d'« ouvrage », plutôt qu'au sens d'« ouvrier », d'« artisan ».

autres éléments sont présentés d'une manière méliorative et, bien entendu, l' « ouvrage excellent » de Dieu, à savoir le monde et ses habitants, c'est-à-dire tout ce que Dieu a créé. Il nous paraît intéressant de comparer ce sonnet le sonnet suivant, de Perrin :

Pour veoir quelque fétar⁵²³ couché en plein midy
De qui le ventre enflé seulement est la cure
Nul ne doit temeraire, en general conclure
Que tout le genre humain soit ainsi engourdy.

Ce rond qui pend en l'air sur quoy lon a ourdy
Tant de braves citez à la haute closture
Tant de voiles guindez qui fondent l'aventure
Chantent un monde prompt au travail, & hardy.

La terre en tant de lieux au coultre renversée
L'herbe par les vallons en beaux endains versée
Le sep serrant l'ormeau d'un reply tortueux.

Infinis artisans qui jour & nuict travaillent
Et tousjours nouveautez de leur boutique baillent
Ne representent point un monde paresseux.
(Troisième centurie, s. 63)

On retrouve le thème de l'opposition entre l'activité, l'action, et la passivité et la paresse. De plus, le poème s'ouvre sur l'exemple d'un homme inactif, ce qui rappelle les hommes paresseux du poème de Gabrielle de Coignard. Toutefois, contrairement à la poétesse toulousaine, le poète refuse la généralisation et invite plutôt à la nuance. En effet, la suite du poème développe des exemples d'hommes qui travaillent durement, le poète loue cette ténacité et entend montrer que l'homme n'est pas « paresseux » ; en cela, Perrin s'oppose à Gabrielle de Coignard. Dans ce sonnet, Perrin refuse les généralisations hâtives et invite plutôt le lecteur à la nuance. En outre, dans cette dernière centurie, consacrée notamment à la *dignitas hominis*, le poète met moins en avant les points faibles, les défauts des hommes, des éléments du monde, et, au contraire, magnifie et loue les qualités et les beautés du monde créé par Dieu. Si le thème du poème est sensiblement identique chez ces deux auteurs catholiques, leur point de vue sur ce sujet est quant à lui divergent.

Dans *La Muse chrestienne* de Poupo, les sonnets 15 à 22 du livre I sont consacrés à la création du monde et reprennent les éléments bibliques de la Genèse. Le premier quatrain du sonnet 16 relate le dessein de Dieu Créateur :

Quand ce grand Createur eut d'un Rien projeté
Pour maisonner ce Tout la matiere feconde,
Et qu'il voulut tirer membre à membre le Monde
Du ventre du Chaos sans ordre & sans beauté,

⁵²³ Au sens plus ancien de « nonchalant ».

(*La Muse chrestienne*, s. I-16, v. 1-4)

Le poète présente ainsi la création du monde par Dieu comme un projet noble. L'ancien monde, le chaos qui précède le monde de Dieu, est en effet perçu d'une manière négative, comme l'indique la répétition de la préposition « sans ». De plus, le substantif « Monde » rime avec l'expression « matiere feconde », ce qui indique que le monde créé par Dieu est rempli d'abondance et de vie. Dans le sonnet suivant, sur le deuxième jour, le poète évoque le « palais mondain » (v. 3) et décrit toujours sa création comme l'œuvre d'un orfèvre. On peut rapprocher le sonnet 16 de Poupo du sonnet 38 du livre III des *Jeunesses* :

Devant que Dieu posast les fondementz du monde,
Pour le rendre logeable, et d'hommes habité :
Il nous esleut en luy par sa benignité,
Où la sourçe, et tresor, des richesses abonde.
(v. 1-4)

L'idée générale est la même : les poètes évoquent un monde ordonné et prêt à accueillir des habitants et à subvenir à leurs besoins ; on peut aussi remarquer la similitude des rimes « monde » / « matiere feconde » et « monde » / « des richesses abonde ». D'autre part, La Gessée emploie la formule « l'Ouvrier de ce monde » dans le premier vers du sonnet III-45 pour désigner Dieu. Dans le sonnet II-10 de la *Suite des Imitations chrestiennes*, le poète traite de l'amour du Christ et de sa mort mais son rôle de créateur est également rappelé dans le premier tercet : « Que rendrons nous à Christ pour tel bienfait ? / Luy qui le monde & les hommes a fait » (v. 9-10). Dans le sonnet I-57, le poète utilise l'image de la musique pour évoquer l'ordre et l'harmonie du monde :

Quoy que de tous divers la musique consiste,
Les discords toutefois, sont peres des accords :
[...]
La machine du monde estant si bien construite,
Entre ses pieces void de merueilleux discords
Qui la tiennent debout [...]
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-57, v. 1-2, 5-7)

Le poète établit une analogie entre l'harmonie en musique et l'harmonie dans le monde et plus particulièrement entre les éléments qui composent le monde. Paradoxalement, l'harmonie provient de certaines dissonances ou discordances. En effet, c'est tout l'art du musicien ou, dans le cas de la création du monde, de Dieu de maîtriser ces dissonances et de réussir à créer de l'harmonie à partir de celles-ci. Le poète loue ainsi les talents de Dieu qui « peut d'une grand' discordance / Tirer une harmonie » (v. 11-12). Cette création du monde par Dieu fait de

l'homme un « petit Dieu », comme l'affirme Poupo dans le sonnet I-21, qui évoque le sixième jour de la création du monde :

Le corps elementaire est de terre formé,
Mais du souffle divin l'esprit est animé
Pour estre un petit Dieu, dedans un petit monde.
(v. 12-14)

Dans cette perspective, le monde est perçu de manière positive, comme l'homme ; ce dernier est ainsi créé à l'image de Dieu et le « petit monde » terrestre dans lequel l'être humain vit est à l'image du royaume de Dieu. Il est évident que dans ce sonnet, le monde est valorisé. On peut rapprocher ce passage du sonnet 12 de la troisième centurie de Perrin :

De Dieu puissant la vertu est meslee
Parmy ce tout, & luy donne pouvoir
Secrettement d'estre & de se mouvoir,
Taillant le pas à la vouste estoilée :
[...]
Nostre ame aussi, qui de cette ame vient,
L'homme, qui est petit monde, soustient :
Luy donne sens, l'entretient & manie :

L'autre ame n'a commencement ni bout :
La nostre aussi qui imite son tout
Est immortelle, & pure, & infinie.
(Troisième centurie, s. 12, v. 1-4, 9-14)

Dans ce sonnet le poète chrétien fait de l'homme un « petit monde », il est créé à l'image de Dieu, il possède une âme et donc une part divine en lui. Le poète loue, bien sûr, l'homme en tant que créature divine, mais aussi cette partie noble de l'homme, qui contribue à sa grandeur. Ces propos rappellent les vers suivants du sonnet 155 des *Regrets*, dans lequel le poète s'adresse à Pontus de Tyard : « Contemplons donq (Thiard) ceste grand' voute ronde, / Puis que nous sommes faits à l'exemple du monde » (v. 9-10). Le sonnet 8 de la troisième centurie corrobore cette idée ; nous le citons aussi en entier :

Ne cherche plus Jupiter Olimpique,
Ny les hauts murs du Babilonien,
[...]
Ne cherche plus le Colosse massif,
Ny la hauteur de ce Phare excessif,
Qui ne craignoit les menasses de l'onde.

Arreste toy sur l'homme, & tu diras
(L'ayant congnu que vrayment tu verras
Ce qui est seul la merveille du monde.
(Troisième centurie, s. 8, v. 1-2, 9-14)

Ce sonnet est inspiré par *Les Antiquitez de Rome*. Il reprend en effet la structure anaphorique en « Ny » et la rime « onde / monde » du sonnet XIII mais aussi le thème, le lexique et les rimes riches du sonnet II. Si le poète des *Antiquitez* évoque les sept collines de Rome comme les sept merveilles du monde – selon un motif traditionnel dans la poésie latine - dans le sonnet de Perrin, la véritable « merveille du monde » est l’homme. On repère à nouveau une évocation méliorative de l’homme dans le sonnet 51, structuré sur une anaphore en « Qui » ; le poète accumule les tournures interrogatives :

Qui fit tant eslargir l’Empire Italien
Que lon ne scavoit plus ou son but devoit estre ?
Qui a peu les Germains & la France soubmettre
Aux bras victorieux du germe Phrigien ?
[...]
Qui est tout l’ornement de ce monde ou nous sommes ?
Qui le tient en honneur ? ne sont ce point les hommes,
Les hommes que lon dict estre si malheureux ?
(Troisième centurie, s. 52, v. 5-8, 12-14)

Si le poète n’imite pas exactement *Les Antiquitez de Rome*, on en retrouve certains traits comme l’utilisation des rimes riches et l’évocation de l’« Empire Italien ». Le poète entend redonner à l’homme sa place d’acteur dans le monde et le présenter sous un jour beaucoup plus valorisant. En effet, le dernier vers, qui se présente sous la forme d’une question rhétorique, vient contredire une opinion couramment répandue, en l’occurrence le malheur des hommes ; cela peut nous faire penser à l’homme pécheur, à l’homme condamné à vivre une vie laborieuse et pénible, soumis à l’inconstance et aux diverses tentations du monde. Or, l’expression « ornement de ce monde », la dimension rhétorique de l’interro-négative « ne sont ce point les hommes » ainsi que la rumeur (« que l’on dict ») tendent, au contraire, à mettre en valeur sa grandeur.

D’autre part, un certain nombre de sonnets rappellent que le Christ est le sauveur du monde. C’est le cas dans la séquence de « sonnets chrestiens » composée par La Gessée ; dans le sonnet 56, le poète évoque à la fois la création du monde et le triomphe de Dieu sur celui-ci :

J’admire ton Empire, ô vray Monarque, et Roy :
Qui meurdris, foules, vaincz, la Mort, l’Enfer, le Monde.

Je prise ta sagesse, et ses effaitz divers,
Digne Ouvrier, qui de rien as créé l’Univers :
Donne moy donc tousjours ce soing, et ce courage,

O Dieu, Père, Seigneur, Souverain, Createur !
(*Jeunesses*, s. III-56, v. 6-12)

Précisons que « le Monde » rime avec « gloire profonde » (v. 4), ce qui contribue bien sûr à l'éloge de Dieu. Dans le sonnet III-59, le poète utilise une périphrase pour désigner le Christ : « Le Nom de c'il qui le monde a sauvé » (v. 5). Dans le sonnet III-58, le poète évoque le monde des hommes créé par Dieu et supplie le Seigneur de le sauver, de faire en sorte qu'il aspire toujours à se tourner vers Dieu :

Puis qu'il t'a pleu, Seigneur, que je nasquise au monde
Pour cognoistre ton Nom, te servir, et t'aymer :
Vueille tousjours en moy ce desir allumer,
A fin que sur toy seul ma ferme foy se fonde.

Ne permetz que Satan, ce Roy du monde immonde,
Puisse onc, en m'assillant, ce saint feu consumer :
(v. 1-6)

On peut d'une certaine manière le rapprocher du sonnet 32 des *Sonnets spirituels* de la poétesse toulousaine :

Pourveu qu'au dernier jour quand la machine ronde,
Recevra jugement du Redempteur du monde,
Je sois du nombre esleu des bien-heureux esprits.
(v. 9-11)

Le contexte est différent dans ces deux extraits mais les poètes rappellent qu'ils ne sont que des humains et que leur sort dépend de Dieu, qu'il s'agisse de la vie sur terre ou de la vie après la mort. Autrement dit, le poète - et plus généralement l'homme - est vulnérable au cours de sa vie sur terre, dans sa vie ici-bas, il est notamment soumis à diverses tentations et aux vanités du monde. Simon Goulart évoque explicitement le « Christ sauveur du monde » (v. 10) dans le sonnet II-5. Nous avons vu à travers ces exemples que les auteurs, et plus particulièrement les poètes d'inspiration dévotionnelle, désignent le monde créé par Dieu ou encore sauvé par lui. Dans ce cas-là, le monde est présenté d'une manière méliorative, comme l'œuvre de Dieu.

d. Le monde au sens de « haute société » et de « cour »

On rencontre également, de manière moins fréquente, l'emploi du substantif « monde » pour évoquer le monde de la cour et les hautes sphères sociales, le monde de la cour et des richesses, du luxe, du spectacle. On relève l'emploi du « monde » avec cette acception dans le sonnet II-22 de Nicolas Ellain :

Vivre en ce monde cy, mon frere, si tu veux,
Si tu veulx vivre bien, scais tu qu'il te fault faire ?
Sois courtois à chacun, à chacun debonnaire,

A plus petitz que toy ne sois injurieux.
Sois amy de chacun, à personne odieux,

(v. 1-6)

Ce sonnet est inspiré par le sonnet 139 des *Regrets* dans lequel le poète prodigue des conseils à Dilliers pour vivre à la cour⁵²⁴. Le poète s'adresse à son allocataire avec le même dessein et la même intention satirique. La Gessée décrit également la cour d'une manière satirique :

Quiconque veut sçavoir qu'est ce que vivre au Monde
Des Princes, et Seigneurs, luy faut suivre la Court :
Là du bien, et du mal, volontiers on discourt,
Comme au lieu plus certain où bien, et mal abonde.
(*Jeunesses*, s. I-20, v. 1-4)

Le « Monde » évoque le milieu de la cour et révèle ses rouages. Le terme est employé également à la fin de ce sonnet :

Je ne m'estonne donc si les Roys glorieus
Lient tant à leurs Courts le Monde ambicieux :
Que peut-on joindre mieus, que ce qui se ressemble ?
(*Jeunesses*, s. I-20, v. 12-14)

Le « Monde » désigne ici un milieu social particulier, en l'occurrence, les hautes sphères sociales proches du pouvoir royal, ce milieu qui constitue l'entourage du roi.

Enfin, on peut citer le sonnet VI-29 des *Jeunesses* qui est consacré à la ville de Paris et inspiré à la fois par le sonnet XXIX des *Antiquitez de Rome* et le sonnet 138 des *Regrets* :

Qui cherche dans l'Europe et cent peuples divers,
Et l'heur de cent pays, compris dedans une Isle,
Ainçois toute la terre en une seule Ville :
Dedans un seul Paris voye tout l'Univers.
[...]
Toute chose y florist, toute chose y abonde :
Et comme tout le monde est seulement Paris,
Aussi Paris sans pair est le monde du monde.
(v. 1-4, 12-14)

Le sonnet remplace le nom de Rome par celui de Paris. La capitale française est décrite comme un microcosme à l'image du macrocosme. Toutefois on peut y inclure aussi, dans ce sens, le monde de la cour, une partie particulière de la société, Paris symbolise en effet le milieu urbain, la ville, la foule et le pouvoir royal. Elle semble concentrer en elle tous les éléments du monde.

e. Un monde vain et méprisable

⁵²⁴ *Regrets*, s. 139, v. 1-4 :

Si tu veuls vivre en court (Dilliers) souviene-toy,
De t'accoster tousjours des mignons de ton maistre,
Si tu n'es favorie, faire semblant de l'estre,
Et de t'accommoder aux passetemps du Roy.

Chez la plupart des poètes anti-mondains, le monde s'avère trompeur, rempli de tentations, d'illusions qui conduisent l'homme à sa perte, par conséquent, les poètes dénoncent ces vanités et incitent l'homme à fuir le monde, pour se tourner vers Dieu et aspirer au royaume céleste.

L'idée de la vanité du monde et de sa destruction à venir est évoquée dans le sonnet 35 du recueil de Gabrielle de Coignard :

Celuy qui domptera, comme dit l'Escriture,
Et qui vaincra constant ses divers ennemis,
Recevra le loyer que Dieu luy a promis,
Non en ce monde icy subject à pourriture.

Ce monde est lasche, aveugle, errant à l'aventure,
Que tout cœur genereux doit avoir à mespris,
(*Sonnets spirituels*, s. 35, v. 1-6)

La poétesse commence par rappeler que le monde, comme l'homme, est mortel et incite tout un chacun à le rejeter et à ne pas se fonder sur lui. Elle parle dans le vers 2 du sonnet 77 du « monde passager » et affirme dans le sonnet 63 que « les vanitez de ce monde charnel / Nous viennent desrober ce qui nous est utile » (v. 5-6). La vanité du monde est explicitement mentionnée par Turnèbe dans le troisième sonnet qui évoque les ruines du château de Lusignan :

Mais que je pense apres que ce qui est au monde
N'est rien que vanité, & que cil qui se fonde
Sur le monde, s'assiet sur un vain fondement :
(v. 9-11)

Le poète entend en quelque sorte dessiller les yeux de l'homme qui ignore la vanité du monde, qui ignore que sa confiance dans le monde est vaine. Enfin, le poète bourguignon François Perrin affirme aussi la vanité du monde, toutefois, il présente cet état de fait d'une manière à fois plus nuancée et positive :

Tous les hommes sont mis ainsi que locatifz
Sur cette terre ici où Dieu les laisse vivre,
Non afin que le monde ou la chair les enyvre
Ny les autres plaisirs tant soyent ils atractifz.

Mais pour lever au ciel leurs yeux contemplatifz
Reverer le grand Dieu & sa sainte loy suivre,
[...]
Puis quand cet Empereur tout-puissant les rapelle
De ce monde caduc à la vie immortelle,
Il faut au mandement sacré se disposer.
(Troisième centurie, s. 97, v. 1-6, 9-11)

Si le début du poème laisse entendre que l'homme pourrait être trompé par « le monde ou la chair », le poète chrétien révèle que la volonté divine a fait en sorte que l'homme se tourne vers Dieu et aspire à le rejoindre⁵²⁵. Le « monde caduc » désigne le monde terrestre, vain et inconstant et s'oppose à la « vie immortelle » de l'âme après la mort. Le second quatrain peut rappeler le sonnet 155 des *Regrets* dans lequel le poète, s'adressant à Tyard, l'encourage à « admir[er] du ciel la belle architecture » (v. 5) et à « contempl[er] » (v. 9) le monde avec lui. Cependant, il met en garde son allocutaire - et le lecteur - contre les excès d'un regard tourné vers le ciel en rappelant la mésaventure du philosophe et mathématicien grec, Thalès :

Mais ne tenons les yeux si attachés en haut,

Que pour ne les baisser quelquefois vers la terre,
 Nous soyons en danger par le heurt d'une pierre
 De nous blesser le pied, ou de prendre le saut.
 (*Regrets*, s. 155, v. 11-14)

Une première différence concerne l'intention des poètes. En effet, Perrin est un poète qui écrit principalement de la poésie religieuse, surtout dans la troisième centurie. Si les poètes anti-mondains affirment la vanité, la fragilité et la vulnérabilité de l'homme dans le monde terrestre et l'encouragent à tourner leur regard vers le monde céleste, le monde de Dieu, Du Bellay revient à une dimension plutôt « prosaïque », « terre-à-terre », pourrait-on dire, en rappelant le

⁵²⁵ L'évocation de la « chair » rappelle la fameuse « trilogie » monde-chair-diable que l'on retrouve chez un certain nombre de poètes de la fin du siècle considérés comme des poètes « baroques » (Michèle Clément, *op. cit.*, p. 315). En effet, cette tradition d'un mépris du monde foncièrement mauvais et corrompu trouve son aboutissement chez des poètes comme Chassignet ou encore Sponde dont nous tenons à rappeler le célèbre sonnet XII des *Sonnets sur la mort* :

Tout s'enfle contre moy, tout m'assaut ; tout me tente,
 Et le Monde et la chair, et l'Ange révolté,
 Dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé
 Et m'abysme, Seigneur, et m'esbranle, et m'enchanté.

Quelle nef, quel appuy, quelle oreille dormante,
 Sans péril, sans tomber, et sans estre enchanté,
 Me donras-tu ? Ton Temple où vit ta Sainteté,
 Ton invincible main, et ta voix si constante.

Et quoy ? mon Dieu, je sens combattre maintesfois
 Encore avec ton Temple, et ta main, et ta voix,
 Cest Ange revolté, ceste Chair, et ce Monde.

Mais ton Temple pourtant, ta main, ta voix sera
 La nef, l'appuy, l'oreille, où ce charme perdra,
 Où mourra cest effort, où se rompra cest Onde.

(Ce sonnet est retranscrit d'après les *Œuvres littéraires. Suivies d'Écrits apologétiques avec des Juvénilia* de Jean de Sponde, édition critique par Alan Boase, Genève, Droz, 1978).

Jean de Sponde ne s'inspire pas directement des sonnets bellayens. Néanmoins il emploie la rime « monde » / « onde » et sa poésie se situe dans le prolongement de celle que les poètes anti-mondains d'inspiration bellayenne ont initiée. Il s'inscrit dans une tradition poétique de mépris du monde mais aussi dans une tradition moralisante.

risque de heurter un obstacle ou de trébucher si l'on ne regarde pas devant soi. Si ce propos peut s'avérer comique, il est néanmoins plein de bon sens ; le poète encourage l'homme à garder quand même les pieds sur terre ainsi que le regard.

Dans le sonnet II-20 des *Jeunesses* de Jean de La Gessée, il est question du « monde felon » (v. 9) ; le poète se plaint en effet de connaître un destin malheureux, de naviguer sur « une mer d'ennuis » (v. 8) et conclut son propos d'une manière pessimiste et clairement anti-mondaine :

Veu le destin qui nous est ordonné,
Il vaudroit mieus à l'homme jamais n'estre :
Ou de mourir, aussi tost qu'il est né.
(*Jeunesses*, s. II-20, v. 12-14)

Le refus du monde est très net, la vie au monde n'est qu'une source de malheur, à tel point que la mort lui est préférable. Dans le sonnet II-64, le poète se lamente sur la vie dans le monde :

Si mon langage est follement oyseus,
Dur mon torment, vaine mon esperance,
Fainte ma joye, et vraye ma souffrance :
Ainsi vit-on dans ce monde noyseus⁵²⁶.
[...]
Mais qui seroit que triste, et miserable,
S'il sonde aumoins son estat deplorable ?
Ou si plustot il ne s'envolle à Dieu ?
(*Jeunesses*, s. II-64, v. 5-8, 12-14)

Le poète révèle ainsi que la vie humaine mondaine ne cause que du malheur et que ce monde est empreint d'illusions et de faux-semblants, les hommes jouent un rôle et adoptent le masque de l'homme heureux. La Gessée invite l'homme à rejoindre Dieu et, en cela, il se rapproche des poètes d'inspiration religieuse comme Gabrielle de Coignard ou encore Simon Goulart. Dans le sonnet IV-28 des *Jeunesses*, il se lamente à nouveau sur un sort malheureux, après son retour en France :

Je ne devois en France revenir,
Passant de Bresse en la haute Savoye !
Entre ses rocz, sur qui le Ciel envoye
Ses traitz ardantz, je devois me tenir.
[...]
Le Rhone enflé devoit sur moy descendre,
Où franc je fusse expiré sans torment.

Ou si mon sort jusque-là m'est contraire,
Qu'il vueille icy du monde me distraire :
Devroy-je aumoins languir si longuement ?
(v. 1-4, 10-14)

⁵²⁶ « Noyseus » possède le sens de « querelleur ».

Le poète insiste sur la différence entre ce qui aurait dû se passer selon lui, ce qu'il aurait voulu qu'il se produisît, et la réalité qui ne lui est pas favorable ; cet écart entre son idéal et la réalité le rend malheureux et mélancolique. Le subjonctif au vers 13 exprime le souhait du poète qui aimerait être « distrai[t] » du monde, ce qu'on peut interpréter comme un désir de quitter le monde pour être véritablement heureux et connaître un sort favorable. Dans le sonnet I-59, ce même poète s'interroge : « Que dois-je faire au monde, où tant de maus foisonnent ? » (v. 1), le déterminant indéfini « tant de » possède une dimension hyperbolique, mais il souligne le mal qui règne dans le monde. On peut rapprocher cet extrait du sonnet I-5 de Goulart : « Quand du monde les maux en moy je considere, / Je desire mes yeux en fontaine muez » (v. 1-2), ainsi que du sonnet I-9 : « Monde, veux-tu savoir le mal qui te ruine » (v. 1) ; la posture correspond davantage à celle du poète religieux⁵²⁷, mais la dénonciation des maux du monde est similaire chez les deux poètes.

Nous notons une différence dans ces poèmes qui évoquent le monde avec le sonnet 78 des *Regrets*, dans lequel le poète décrit l'Italie comme un pays marqué par la coexistence des contraires :

Je te diray qu'icy le bon heur, et malheur,
Le vice, la vertu, le plaisir, la douleur,
La science honorable, et l'ignorance abonde.

Bref je diray qu'icy, comme en ce vieil Caos,
Se trouve (Peletier) confusément enclos
Tout ce qu'on void de bien, et de mal en ce monde.
(*Regrets*, s. 78, v. 9-14)

Du Bellay, qui fait de Rome un microcosme à l'image du macrocosme, affirme que tout existe à Rome et dans le monde, aussi bien des éléments positifs que négatifs, ce qui nous semble différent chez les poètes anti-mondains qui, de manière générale, dénoncent les vanités, les vices, les « maux » du monde et, pour cette raison, exhortent les hommes à rejeter le monde. C'est à nouveau dans le sonnet IV-49, marqué par le malheur et la souffrance, que le poète des *Jeunesses* évoque le monde :

Las ! je me laisse aller à l'angoisse inhumaine,
Foibles sont mes espritz, et mes sens alterez :

⁵²⁷ Le thème des larmes ainsi que l'image des larmes qui se changent en fontaine est topique chez les poètes religieux et particulièrement dans la poésie pénitentielle. Ce thème est également inspiré par la poésie pétrarquiste et la poésie religieuse en détournant l'usage en l'utilisant dans une poésie sacrée. On en trouve des exemples dans les recueils que nous étudions comme *La Muse Chrestienne* : « Les larmes sur les yeux, & la tristesse au cœur » (s. II-40, v. 1), ou encore les *Sonnets spirituels*, comme le montrent ces vers extraits du sonnet 24 : « Mille sanglots vers le ciel j'ay poussé » (v. 5), « Non pas des eaux d'une claire fontaine, / Mais du torrent des larmes de ma peine » (v. 9-10).

[...]
Qui n'a santé n'a rien, dit on communement :
Mais qui vit en servage, est mal-sain doublement !
La franchise, et santé, sont les vrais biens du monde.
(v. 5-6, 12-14)

À la fin du sonnet, le poète résume les vrais bien du monde comme des éléments qui lui semblent essentiels pour bien vivre, comme la liberté et la santé. Tout le reste, par exemple l'ambition, la recherche du pouvoir ou de la richesse ne seraient que des faux plaisirs. Soulignons que ces biens, la liberté et la santé, demeurent fragiles, ce qui rend d'autant plus incertaine la vie heureuse dans le monde. Le monde n'est pas véritablement rejeté, mais le poète se trouve dans une situation où il est privé de santé et de liberté donc dans une vie au monde qui ne lui convient pas véritablement. On retrouve aussi chez La Gessée un dégoût du monde, à travers des sentiments de malheur, de privation, de maladie et de souffrance, et, en creux, un désir de s'échapper du monde, d'aspirer à un autre monde qui lui apporterait la félicité.

Les poètes, plus que de révéler la vanité du monde, dénoncent les vanités mondaines et mettent en garde l'homme contre les différents vices et tentations qui peuvent le tromper et le conduire à sa perte. Les poètes anti-mondains parlent du monde pour dénoncer un monde trompeur et inciter l'homme à le fuir, à le mépriser et le rejeter ; ce thème du *contemptus mundi* n'est évidemment pas nouveau à la Renaissance.

On retrouve ce thème dans le sonnet II-27 de Nicolas Ellain :

Heureux, certes, heureux, qui fuyant le delice
Du monde vicieux, applique ses espritz
A la Bible sacrée, aux celestes [escriptz]⁵²⁸,

Le poète parle du monde terrestre dans lequel l'homme vit et évolue. Il encourage l'homme à rejeter ce monde, « vicieux », profane, pour se tourner vers la religion et vers Dieu. Le terme « delice » indique les vanités du monde, les diverses tentations, séduisantes et parfois séductrices, qui attirent l'homme et le conduisent à sa perte. Le « delice » rime avec « immundice », ce qui rappelle l'expression « monde immonde » et corrobore l'idée du mépris du monde. Cet aspect revient fréquemment sous la plume de Gabrielle de Coignard. Par exemple, la figure de Circé⁵²⁹ est utilisée pour dénoncer les apparences trompeuses du monde (« Circeans appas », s. 18, v. 11) :

Perisse la grandeur qui trompe les plus sages,

⁵²⁸ Nous corrigeons le terme « escriptz » qui figure dans notre manuscrit et qui semble fautif.

⁵²⁹ Nous en avons parlé dans la partie sur le versant dévotionnel, dans le chapitre 5.

Enfle les plus sçavans, charme les plus devots,
[...]
Fuyez, humbles d'esprit, ses vaines passions,
La croix soit le sujet de vos affections,
Car c'est un traict volant, que le monde et sa pompe.
(*Sonnets spirituels*, s. 18, v. 1-2, 12-14)

On le voit, la poétesse s'adresse aux hommes et en particulier aux « humbles d'esprit » pour les encourager à fuir le monde et à se tourner vers la religion. Le fait de céder aux tentations mondaines relève du péché, comme la poétesse l'indique dans le sonnet 67, qui s'inspire du psaume « *Tibi soli peccavi* » :

C'est moy qui ay peché, c'est mon ame coupable,
Laquelle a transgressé tes saints commandemens,
C'est moy qui ay peché par tous mes sentimens,
Engouffrant mes desirs au monde variable.
(*Sonnets spirituels*, s. 67, v. 1-4)

Le « monde variable » désigne le monde terrestre et est présenté comme un monde incertain, inconstant et vain. En outre, dans le sonnet 32, la poétesse fait part de ses vœux : « Que je n'aye jamais en ce monde liesse » (v. 5). Pour la poétesse et pour les poètes anti-mondains, le bonheur terrestre n'est qu'illusoire, trompeur et néfaste ; c'est pour cette raison qu'il ne faut pas s'y attacher et même qu'il faut rejeter le monde. Dans le sonnet 47, la poétesse fait l'éloge de Marie contre sa sœur Marthe. Il loue l'attitude attentive de Marie⁵³⁰ tandis que sa sœur Marthe représente la vie active et ancrée dans le monde ici-bas :

Bien-heureux donc celui qui du monde bien loin,
A servir son Seigneur met son unique soing,
Pour jouyr du repos de la contemplative.
(*Sonnets spirituels*, s. 47, v. 12-14)

On retrouve l'opposition entre la vie mondaine, profane, et la vie religieuse. On peut rapprocher ce passage d'un extrait du sonnet 23 :

Bien-heureux sont ceux-là qui forçant leurs desirs,
Quittent joyeusement du monde les plaisirs,
Pour avoir les vertus de celui qui les donne.
(s. 23, v. 9-11)

⁵³⁰ *Sonnets spirituels*, s. 47, v. 5-8 :

Mais celui qui cognoist la vie plus heureuse,
Jugea bien autrement avec bonne raison,
Car Marie à ses pieds escoutoit sa leçon,
Sans distraire son cœur à chose curieuse.

Le propos est identique, le fait de fuir le monde se fait ici « joyeusement » et l'on peut supposer que cette joie perdure ensuite. Dans le sonnet 11, la poétesse dresse un autoportrait d'une femme veuve et malade :

Si ce mien corps estoit de plus forte nature,
Et mes pauvres enfans n'eussent de moy besoing,
Hors des soucis mondains, je m'en irois bien loin
Choisir pour mon logis une forest obscure.

Las ! je ne verrois plus aucune creature,
Ayant abandonné de ce monde le soing,
(v. 1-6)

La description pathétique de la poétesse se trouve renforcée par l'emploi d'un système hypothétique à valeur d'irréel du présent la poétesse souhaiterait quitter ce monde qui ne la comble pas, qui ne lui cause que des « soucis », des ennuis, y compris au sens fort du terme. La solitude et une vie retirée lui permettraient de se consacrer à Dieu et pourraient la rendre véritablement heureuse. Le monde est donc perçu comme une source de profonde inquiétude et de malheur.

Dans le sonnet 24 du recueil de Béreau, le poète dénonce aussi bien les agissements des catholiques que ceux des protestants, nous avons déjà évoqué ce sonnet précédemment. Les deux partis se trouvent placés sur un pied d'égalité, comme le révèle le vers 3 : « Que fait le huguenot, que le papau ? ». Le poète explique plus loin que chacun des clans, après cette paix fébrile d'Amboise, est à l'affût de nouvelles et que « chacun est en esmoy », ce qui explique leur comportement :

Si quelqu'un vient à eux, et n'a rien de nouveau,
Il sera réputé de l'un et l'autre un veau.
Parquoy craignant cela, chacun invente et songe

Au plaisir de tous deux des bourdes, aimant mieux
Mentir qu'estre muet devant ces curieux :
Voilà comment le monde est tout plein de mensonge.
(Premier Livre des sonetz, v. 9-14)

L'affirmation présente dans le dernier vers prend une valeur générale et peut s'appliquer à la fois au monde en général et au monde terrestre ici-bas ; en effet, c'est aussi en cela que le monde est rempli de vanités et donc de « mensonge ».

Dans le premier sonnet de *La Muse Chrestienne*, le poète dénonce les illusions dont le monde est rempli, le poète retrace sa vie et expose sa prise de conscience qui s'est opérée avec l'âge :

Maintenant bien que tard, par la bonté des cieux,

Le charme estant desfait qui me bandoit les yeux,
Et tenoit mon esprit si durement en serre :

Je commence de voir que les plus doux apasts
Dont le monde abuseur nous attrait ici bas,
Ne sont que vers luisans, & que beaux pots de terre.
(*La Muse Chrestienne*, s. I-1, v. 9-14)

Le poète exprime ainsi dès le début du recueil sa volonté de dénoncer les vanités du monde et de dessiller les yeux de ses semblables. Il entend ainsi leur révéler la vérité et les amener à se détourner des tentations mondaines. Le poète utilise l'image de la navigation et compare le monde à une mer périlleuse :

Ce monde est une mer furieuse & sans bord :
Notre vie une barque inconstante & legere,
Errant à l'abandon de misere en misere,
Jusqu'à ce qu'elle tombe au gouffre de la mort.

Mais tu es, ô bon Dieu ! nostre estoile du Nord,
(*La Muse Chrestienne*, s. III-18, v. 1-5)

L'image de la mer agitée rend compte des incertitudes et des dangers que les hommes courent. Elle est décrite d'une manière négative puisque la vie au monde conduit l'homme au malheur et à la mort. Dieu est en effet présenté comme le guide et le sauveur des hommes. Enfin, la fugacité des éléments du monde est évoquée dans un long poème composé sur la mort de Chandieu, ce poète qui évoque presque exclusivement la vanité du monde :

Cet illustre Champdieu, ceste clarté si rare,
Ne devoit point mourir, non plus que le Soleil :
[...]
Mais quoy ? c'est le malheur du vice de nature,
Les astres les plus beaux ont plustost fait leurs cours :
La roze, honneur des fleurs, ne peut vivre deux jours,
Et le juste sur tout au monde bien peu dure.
(*La Muse Chrestienne*, livre III, « Sur le trespas de Ant. De Champdieu, M. », v. 1-2, 9-12)

Le poète rappelle cette loi universelle de la vanité de tout ce qui se trouve au monde et *a fortiori* des hommes dont le destin final est de mourir. Quand bien même cette mort semblerait injuste, elle peut être considérée comme une loi naturelle. Perrin tient des propos assez semblables :

Ce monde chatouillant & ses delices vaines,
Vous feront elles voir les richesses certaines
Enflez des biens qui sont en une heure écoutez ?
(*Seconde centurie*, s. 23, v. 9-11)

On retrouve le terme « délice », déjà entrevu chez Ellain, et l'idée d'un monde flatteur et trompeur. La disparition rapide, la fugacité des éléments du monde sont associés au thème de

la vanité. Le poète s'adresse à son lecteur en formulant une question rhétorique, il entend ainsi faire prendre conscience aux hommes de la vanité du monde, de celle des hommes et de leurs actions. On relève aussi terme « delices » sous la plume de Goulart au sein d'une tournure exclamative :

Mon Dieu, que c'est un plaisir douloureux,
Que se veautrer es delices du monde !
O malheureux qui en terre se fonde !
Qui fiche au ciel son cœur est tres-heureux.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-67, v. 1-4)

L'oxymore du vers 1 rappelle les sentiments contradictoires de la poésie pétrarquiste. Toutefois il s'agit d'évoquer ce plaisir passager et, surtout, illusoire qu'éprouve celui qui se fonde dans le monde. On retrouve l'opposition entre le ciel et la terre qui se couple à l'opposition entre le malheur et le bonheur ; le vrai bonheur réside dans le royaume céleste. On relève une autre exclamation indiquant la vanité du monde dans le sonnet I-51 :

Que de peu de valeur sont les gages du monde !
Puis qu'ils coulent des mains en un petit moment ;
Puis qu'ils tournent à rien, & semblables au vent
Si passent vivement, & roulent comme l'onde.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-51, v. 1-4)

Les vers 2 à 4 illustrent, à l'aide d'exemples, l'idée de la vanité de ce qui se trouve au monde et, *a fortiori*, la vanité de s'établir dans le monde. La rime « monde » / « onde » accentue l'inconstance du monde.

Le poète s'adresse d'une manière plus virulente aux hommes, ces « misérables bannis », dans le sonnet 55 de la seconde centurie :

Quel plaisir trouvez vous, misérables bannis,
Voltigeans nuit & jour à rames de-sur l'onde,
[...]
Les vaisseaux pleins d'écueil, qui vous servent de nis,
Où vous tient assiegez cette vague profonde,
Est-il (bon Dieu !) prison plus horrible en ce monde,
(v. 1-2, 5-7)

Nous avons déjà rencontré la métaphore de la navigation plus haut⁵³¹, Perrin l'utilise pour illustrer l'errance de l'homme sur terre ainsi que l'inconstance de la vie humaine. Le monde est également assimilé, volontairement de manière hyperbolique, à une « prison » qui prive l'homme de liberté et qui, par conséquent, l'enferme et le maîtrise. Le poète cherche ainsi à

⁵³¹ Ce thème de l'*homo viator* est présent chez la plupart de nos poètes.

révéler à l'homme cette vérité, quand bien même elle pourrait lui sembler brutale et difficile à accepter. Le poète réitère cette affirmation dans le sonnet 90 de cette même centurie :

Ah monde vain ! Ah monde decevant !
Qui sçais charmer le fol & le sçavant,
Le foible, & ceux de nature bien forte !
(Seconde centurie, s. 90, v. 9-11)

Ces exclamations – nous en avons vu d'autres un peu plus haut - peuvent faire penser à l'exclamation « O mondaine inconstance ! » qui figure dans le sonnet III des *Antiquitez de Rome*. L'adjectif « decevant » a le sens de « trompeur ». L'énumération aux vers 10 et 11 présente les types de personnes « charm[ées] » par le monde. Il s'agit de personnes opposées (fou / savant, faible / fort), les antithèses révèlent que le monde sait « charmer » toutes les personnes, aucune ne semble pouvoir lui résister.

Simon Goulart emploie beaucoup le terme « monde » dans la *Suite des Imitations chrestiennes*, à peu près autant dans les deux livres, nous mentionnons les occurrences les plus significatives. Le poète présente le monde comme malveillant et néfaste et incite son lecteur à le fuir. Dans le sonnet I-52, le monde est qualifié d'« ord » (v. 9) c'est-à-dire « repoussant, qui suscite le dégoût », cet adjectif est également présent dans le sonnet II-31 : « Vivray-mourray-je en cest ord monde cy » (v. 7). Dans le sonnet I-58, le poète présente le déchirement qui s'opère entre son esprit et sa chair, entre le corps et l'esprit, entre le ciel et la terre :

L'esprit veut s'eslever par dessus tous les cieux :
La chair veut se plonger au fonds du monde inique.
(v. 7-8)

Le monde apparaît, une fois de plus, négatif et, ici, injuste. Dans le sonnet suivant, le poète commence à s'adresser à sa chair avant de s'adresser au monde :

Meschante chair, infame maquerelle,
Je t'enten bien murmurer contre moy :
[...]
Monde pervers, tu cerches donc querelle ?
Est-ce à ce coup que tu te prends à moy ?
Je suis à Christ. Sus donc retire toy :
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-59, v. 1-2, 5-7)

Le poète qualifie le monde de « pervers », le monde terrestre ici-bas est en lien avec la chair⁵³². Dans le sonnet précédent, le poète oppose la chair à l'esprit et donc la terre au ciel. Dans le sonnet I-59, il oppose le monde au Christ et donc le monde terrestre ici-bas au royaume céleste.

⁵³² Cette association entre la chair et le monde est fréquente également chez des poètes comme Sponde.

Dans le sonnet II-62, le poète emploie l'impératif à la première personne du pluriel et s'adresse à son âme :

Mon ame deslongeons hors de ce monde damnable,
Et fuyons desormais ce bruit tempestueux,
[...]
Allons chercher repos vers ce Dieu favorable
(v. 1-2, 5)

La dimension anti-mondaine est manifeste, comme le montre l'opposition entre le monde terrestre et le monde de Dieu. Il s'adresse de nouveau à son âme dans le sonnet I-83, cette fois-ci en la tutoyant :

Tu n'as que trop croupi en l'horrible ruine
De ce monde pervers, il faut, Ame, en sortir.
(v. 1-2)

Comme dans le sonnet I-59, le monde est qualifié de « pervers ». Les termes « croupir », « horrible » et « ruine » possèdent, bien sûr, tous une connotation négative. Dans le sonnet I-89, le poète évoque son évolution et explique qu'après avoir aspiré au monde, il s'est finalement tourné vers Dieu :

Quand l'Eternel me fit voir l'ignorance
Qui me tenoit en sa fange plongé :
Incontinent mon cœur encouragé
Ne cria plus sinon sa delivrance.

M'ayant tiré, des l'heure je commence
A me tenir en sa maison rangé,
Maugré le monde & Satan enragé,
Pour n'avoir plus sur mon ame puissance.

En mes erreurs le monde m'estoit cher :
Je ne voulois que moy mesme chercher ;
Et trop m'aimant, Satan n'appercevoye

Regnant sur moy : mais or' je ne pretends
Sinon marcher du Seigneur en la voye :
Et plus au monde & à moy je ne tends.

Plusieurs antithèses sont présentes : entre le passé et le présent, entre Satan et Dieu, entre le monde terrestre et le monde de Dieu, entre la servitude et la liberté. Le poète présente ainsi son passé comme fait d'« ignorance » et d'« erreurs ». Par conséquent, son présent est marqué par la connaissance et, si l'on peut dire, par la vérité. Autrement dit, le passé reste marqué par l'ignorance, l'erreur et le malheur tandis que le présent est marqué par le savoir et ici, l'espoir - l'espérance même -, ainsi que la certitude d'un bonheur à venir. C'est une différence par

rapport aux *Regrets*, plus précisément à la partie élégiaque du recueil. En effet, nous avons vu que le passé heureux s'opposait à un présent malheureux ; c'est l'inverse qui se produit dans ce sonnet de Goulart. Dans les sonnets 4 et 6 du second livre, le monde est associé à la chair : « Le monde, le tyran, la chair nous fait trembler » (II-4, v. 9), « La chair, péché, le monde, & leur douceur cruelle » (II-6, v. 7), à Satan dans le sonnet 12 : « Satan, le monde, ont la place quitté » (v. 7), mais aussi dans le sonnet 21 :

L'amour de moy, Satan esprit immonde
 Tasche par trop en mon cueur allumer :
 Il veut aussi me contraindre à humer
 A plain hanap, l'amer amour du monde.
 (v. 1-4)

On retrouve la rime « immonde » / « monde » caractéristique de cette poésie qui incite à rejeter le monde. Le poète entend donc rejeter le monde et se libérer du joug de Satan. Les éléments qui évoquent le monde sont assez semblables dans les différents sonnets de la *Suite des Imitations chrestiennes*, il est toujours perçu de manière négative et, après avoir relevé certains qualificatifs tels que « ord » et « pervers » qui s'appliquent au monde, on peut ajouter les adjectifs « infect », « fretillard » ou encore « fol-malin »⁵³³ qui renforcent l'idée d'un monde repoussant, trompeur et inconstant qu'il faut rejeter. Toutefois, on observe qu'à la fin du recueil, le poète, qui a rejeté le monde et qui s'est libéré de Satan pour servir Dieu et aspirer à un autre monde, semble avoir trouvé une certaine sérénité et une confiance dans sa capacité à résister aux tentations mondaines :

Craindray-je les destroits, & les troubles du monde,
 Puis qu'au chemin je suis, qui me conduit aux cieux ?
 Puis qu'en paix je possède un thresor precieux,
 Qui ne se perd es dents de la flamme ou de l'onde ?
 (*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-82, v. 1-4)

Puis qu'un Dieu seul nos ames glorifie
 Et rend nos corps immortels quelque jour,
 Disons humains, qu'en ce caduc sejour
 Malheureux est qui en l'homme se fie.

Puis que la mort tous les mortels defie,
 Et l'univers ne contient en son tour
 Que vanité ; embrassons cest amour
 Qui hors du monde au ciel nous deifie.
 (*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-93, v. 1-8)

⁵³³ « O monde infect » (s. II-36, v. 1), « Qu'escoutes-tu ? ce monde fretillard » (II-68, v. 7), « Le monde fol-malin ne veut être repris » (I-35, v. 12), « Le monde fol-malin juge de ton juste œuvre / En toute autre façon » (II-4, v. 5-6).

Le poète défend l'idée que l'homme qui a fait le choix de quitter le monde pour suivre et servir Dieu se trouve serein, confiant et peut atteindre la sérénité.

Enfin, Chandieu est le poète qui emploie le plus le substantif « monde », en proportion de la longueur de son recueil d'octonaires. Le titre comporte l'expression « vanité et inconstance du monde » et l'expression « l'inconstance du Monde » clôt le premier octonaire. Le poète insiste sur le fait qu'il est vain de se fonder sur le monde dans la plupart de ses poèmes :

Mais qui au Monde s'addonne,
Et discourant, souhaitant,
Ne sème rien que du vent,
Rien que du vent ne moissonne.
(o. 9, v. 5-8)

L'homme endormi au Monde en son peril s'asseur,
(o. 15, v. 5)

Tu me seras tesmoin, ô inconstante France,
Qu'au monde n'y a rien qu'une vaine inconstance,
(o. 26, v. 1-2)

Le beau du Monde s'efface
Soudain comme un vent qui passe,
(o. 28, v. 1-2)

Ainsi roule tousjours ce Monde decevant
Qui n'a fructs qu'en peinture et fondez sur le vent.
(o. 30, v. 7-8)

Le Monde et ce qui est sien
S'esvanouit tout en rien.
(o. 31, v. 7-8)

Ces quelques exemples illustrent bien le projet de Chandieu de décrire la vanité et l'inconstance du monde. Il montre en effet la vanité de vouloir se fonder dans le monde, on en a vu un exemple avec l'octonaire 9, le poète reprend ce propos dans l'octonaire 32 qui s'inspire des *Antiquitez de Rome* et dont nous rappelons les deux derniers vers : « Et qui est-ce, dit-il, qui ici-bas se fonde, / Puis que le temps vainqueur triomphe de ce Monde ? ». Le poète entend montrer la vanité du monde à partir de l'exemple de la destruction de Rome. Les derniers vers constituent une question rhétorique, le poète veut ainsi montrer qu'il est à la fois aberrant et dangereux de vouloir s'établir au monde et il blâme celui qui ferait ce choix. Citons également ces vers de l'octonaire 44 :

J'ai veu, j'ai veu que le Monde est un songe,
Lors que la voix de Dieu m'a resveillé,
Car il n'y a au Monde que mensonge ;
(v. 1-3)

Le monde dans les *Octonaires* est associé, on l'a vu, à l'inconstance mais aussi à la mort. En effet, on relève deux occurrences de l'expression « monde perissable »⁵³⁴ dans le recueil et l'on ne peut passer sous silence l'octonaire 43 qui associe tout au long du poème les termes « monde » et « mort » :

Où est la mort ? au Monde. Et le Monde ? en la mort.
Il est sa mort luy-mesme, et n'y a rien au monde
Qui face tant mourir le Monde que le Monde,
Qui engendre, nourrit et fait vivre sa mort.
Mais si l'amour de Dieu ostoit le Monde au Monde,
Faisant mourir du Monde et l'amour et la mort,
Lors heureux nous verrions triompher de la mort
Le Monde non mondain, et la mort morte au Monde.

Le poète martèle⁵³⁵ à son lecteur la vanité de s'établir au monde et l'encourage à rechercher un autre monde qui serait en quelque sorte « non mondain ». Enfin, la vanité du monde terrestre relève de la volonté divine, comme l'affirme le poète dans l'octonaire 3 :

L'Eternel a voulu ce bas Monde ainsi faire
Par l'accordant discord de l'element contraire,
Pour monstrier que tu dois ta felicité querre
Ailleurs qu'au Feu, qu'en l'Air, qu'en l'Eau et qu'en la Terre,
Et que le vray repos est en un plus haut lieu
Que la Terre, que l'Eau, que l'Air et que le Feu.
(v. 3-8)

Le poète ne mentionne pas le ciel, le royaume de Dieu, mais il le suggère très nettement en utilisant l'antithèse entre le bas et le haut, plus exactement entre deux lieux opposés, le royaume terrestre ici-bas et le monde céleste situé « plus haut ».

Les poètes anti-mondains décrivent le monde des humains, c'est-à-dire le monde terrestre, comme trompeur, inconstant et sujet à mourir. Ils décrivent à la fois la vanité du monde et de ce qui s'y trouve - cela concerne donc les humains -, mais aussi la vanité des actions humaines, comme la volonté de s'établir dans le monde et penser y trouver le repos.

2. Le terme « mondain »

a. Le substantif et l'adjectif « mondain »

De manière générale, les poètes anti-mondains peuvent employer le terme « mondain », qu'il s'agisse de l'adjectif ou du substantif, pour désigner « ce qui est relatif au monde terrestre,

⁵³⁴ « Mondain qui vit et meurt au Monde perissable », (o. 13, v. 1) et « Le changement du Monde perissable », (o. 9, v. 6).

⁵³⁵ Michèle Clément insiste sur le caractère répétitif de cet octonaire et n'hésite d'ailleurs pas à parler d'« obsession » - « L'obsession est marquée dès le premier vers » - et affirme que « [t]out concourt donc à la réitération, au repli du texte sur lui-même », *op. cit.*, p. 257.

au monde ici-bas » ou encore « la personne qui vit ici-bas et qui est soumise aux vanités du monde » ; le « mondain » peut également désigner la personne qui « qui aspire à une vie dans le monde » et donc qui s'est détournée de Dieu. Dans les œuvres de Du Bellay, nous rencontrons l'expression « mondaine inconstance » dans le sonnet III des *Antiquitez de Rome* et dans le premier sonnet du *Songe* ; nous en reparlerons plus loin. Il est associé au substantif « val » dans un sonnet de Béreau :

Dés le commencement que nous faisons entrée
Dedans ce val mondain, deux chemins à noz yeux
Se presentent : l'un est estroict et ennuieux,
Qui au sommet conduit de la vertu sacrée ;

L'autre large et batu plus aux hommes agrée,
Qui les meine du vice au sejour ocieux.
(*Premier livre des sonetz*, s. 12, v. 1-6)

Le « val mondain » fait très nettement référence au monde terrestre, au monde des humains, et est représenté sous la forme de deux chemins, l'un qui mène au vice et l'autre à la vertu. Le chemin du vice se présente comme beaucoup plus agréable et plus facile à franchir, tandis que celui qui mène à la vertu est semé d'embûches et s'avère pénible. On peut également rapprocher ce sonnet de Béreau du sonnet 3 des *Regrets* dans lequel le poète des *Regrets* s'oppose à Ronsard et revendique le choix d'une poésie plus basse en utilisant l'image du chemin :

Et c'est pourquoy (Seigneur) ayant perdu la trace
Que suit vostre Ronsard par les champs de la Grace,
Je m'adresse où je voy le chemin plus battu :

Ne me bastant le cœur, la force, ny l'haleine
De suivre, comme luy, par sueur et par peine
Ce penible sentier qui meine à la vertu.
(*Regrets*, s. 3, v. 9-12)

De fait, le poète des *Regrets* se présente comme inférieur au poète vendômois, notamment parce qu'il a changé de voie et emprunté un autre chemin. L'évocation des deux chemins apparaît également dans le sonnet 45 dans lequel le poète se plaint à la « marastre nature » (v. 1) de ne pas avoir rendu le poète « plus sage ou plus heureux » (v. 2) :

Je voy les deux chemins, et de mal, et de bien :
Je sçay que la vertu m'appelle à la main dextre,
Et toutefois il fault que je tourne à senestre,
Pour suivre un traistre espoir, qui m'a fait du tout sien.
(*Regrets*, s. 45, v. 5-8)

Le poète dépeint sa situation malheureuse comme une fatalité, comme une décision de la nature. Revenons sur l'expression « val mondain » que Poupo utilise également dans le sonnet 2 du livre II de *La Muse Chrestienne* :

Si en ce val mondain toutes choses languissent
Sous le servile joug de nostre vanité,
[...]
Laissons (ma chere sœur) ces fols qui établissent
Sur une boule ronde un repos arrêté :
Et au sein glorieux de l'immortalité
Recerchons les vrais bien, qui jamais ne perissent.

Nostre tout est en Dieu, tout le reste n'est rien,
Sagesse, ny grandeur, ny domaine terrien :
Quittons ce rien pour tout, d'un allegre courage.
(v. 1-2, 5-11)

Le poète oppose très nettement le monde terrestre au royaume céleste ; il dénonce la vanité du monde et encourage son allocutaire⁵³⁶ mais aussi le lecteur à mépriser ce monde. Les vers 5 et 6 soulignent d'ailleurs l'erreur dans laquelle se trouvent ceux qui se fondent sur le monde, sur cette « boule ronde ». Dans ces deux sonnets, le « val mondain » désigne donc le monde des humains, le monde sur terre. De même, dans le sonnet 5 du recueil de Jérôme Hennequin, inspiré du sonnet III des *Antiquitez de Rome*, il est question de la vanité du monde :

Nulle chose ça bas, faict au temps resistance,
Rien n'est perpetuel, & ce qui est mondain,
[...]
Est par ce temps glouton fauché d'égale main.
(*Regrets sur les misères*, s. 5, v. 10-11, 14)

Le poète reprend le thème de la vanité du monde et particulièrement ici, au sens large, la vanité de tout ce qui vit et se trouve dans le monde. L'image du temps glouton, à travers cette personnification, illustre sa toute-puissance. Dans la même veine, Perrin démontre la vanité du monde en révélant le sort qui attend chaque humain, quelle que soit sa condition :

Deux points nous ont ces divorces ouvers :
Richesse est l'un, des mondains souhaittee,
Et pauvreté de chacun dépitee,
Rien que cela ne trouble l'univers.

En fin (pourtant) le belistre & le brave
Tombent d'accord, dans l'obscur de la cave
Qui les retient estroittement cachez.

Ainsi la fin d'une partie assemble

⁵³⁶ L'emploi de l'impératif présent à la première personne du pluriel se trouve également dans *Les Regrets*, voir s. 50, 56 ou encore 89.

Sur l'echiquier Rois & pions ensemble,
Et puis ils sont pesle-mesle ensachez.
(Première centurie, s. 100, v. 5-14)

Le poète révèle ce destin inéluctable auquel nul ne peut échapper, la mort. Il neutralise les oppositions et rend ainsi tous les êtres égaux. Les « mondains » attirés par la richesse sont les hommes mortels qui vivent dans le monde terrestre, sont séduits par la matière et se fondent véritablement dans le monde. Le poète montre ainsi la vanité de ce choix : tout homme, qu'il soit riche ou pauvre, est soumis à la mort et connaîtra donc le même sort. Dans le sonnet 15 de la seconde centurie, le poète oppose les saints aux hommes du monde, appelés « sages mondains », et oppose par là même l'âme et le corps :

Je ne m'ébay plus si les saints du vieil temps
Menez d'un saint desir, avoient tous mesme envie,
Que de ce pesant corps leur ame fut ravie,
Ne voyans rien icy pour les rendre contans.

Car les sages mondains, beaucoup plus inconstans,
Ennuyez qu'à ce tronc l'ame fut asservie,
A la sanglante mort ont eschangé leur vie,
Jusque au dernier soupir leurs malheurs depitans.

Ceux cy d'humain sçavoir tant seulement épris,
D'un sepulchre charnel delivroient leurs esprits,
Les tirants par le fer d'une prison obscure.

Les autres deprisans, d'un cueur bien plus divin,
Tout le bien qui s'enclot sous la mortelle main,
Aspiroient au thresor de la vie future.

Le poète fait l'éloge des saints et de leur attitude et les présente comme un modèle à suivre, contrairement à l'attitude de la plupart des hommes du monde, qualifiés d'« inconstans », ce qui renvoie à l'idée de la vanité. En outre, l'adverbe « icy » au vers 4 désigne le monde terrestre, celui dans lequel le corps vit, et qui ne peut véritablement rendre l'homme heureux. Le dernier tercet évoque le thème du *contemptus mundi*. Le poète se place dans une posture de poète chrétien qui, par l'intermédiaire du sonnet, fait l'apologie de la religion chrétienne et encourage donc l'homme à aspirer à un autre monde.

Dans les *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard, le terme « mondain » est presque toujours employé en tant qu'adjectif⁵³⁷ ; voici quelques exemples tirés du recueil de la poétesse toulousaine :

Du celeste ruisseau de grace souveraine,

⁵³⁷ On relève une seule occurrence dans le sonnet 123 que nous avons étudiée dans le passage sur le monde des grands et de la cour, nous analysons ce passage plus loin.

Qui peut des alterez la grand soif estancher :
Je desire ardemment me pouvoir approcher,
Pour y laver mon cœur de sa tasche mondaine.
(*Sonnets spirituels*, s. 1, v. 6-8)

Hors des soucis mondains, je m'en irois bien loin
Choisir pour mon logis une forest obscure.
(*Sonnets spirituels*, s. 11, v. 3-4)

Arrestez vous, mon cœur, reposez vous, mon ame,
Il n'est plus ores temps de vaguer⁵³⁸ et courir,
Vous estes chasque fois en danger de perir,
Vivant dedans le las de la mondaine trame.

Embrassez ardemment ceste divine rame,
Qui sur ces flots mondains vous pourra secourir,
(*Sonnets spirituels*, s. 26, v. 1-6)

Fuyés de moy esperances mondaines,
Je ne veux plus surgir à vostre port,
Vous ne pourriez mettre ma nef à bort,
Tous vos desseins sont choses incertaines :

C'est un amas de tromperies vaines,
Qui doucement nous meinent à la mort.
Il faut chercher quelque meilleur support,
Pour soulager le travail de nos peines.
(*Sonnets spirituels*, s. 42, v. 1-8)

À travers ces extraits, nous constatons que l'adjectif « mondain » est toujours employé d'une manière péjorative, il est toujours associé au monde comme règne du mensonge et de l'inconstance. Nous retrouvons dans ces différents passages l'idée de l'illusion et de la tromperie. En effet, nous pouvons relever par exemple les termes « danger », « las » (pour « lacs », « piège »), « tromperie ». En outre, tout ce qui est relatif au monde ne peut que causer de la souffrance et du malheur pour la poétesse chrétienne. Dans le sonnet 107, elle dresse le portrait des pénitents bleus, une confrérie toulousaine de pénitents de saint Jérôme, et loue leurs pratiques :

Vous portez à bon droit la couleur azurée,
Monstrant que dans le ciel reposent vos desirs,
Separant vostre cœur de tous mondains plaisirs
Pour avoir du haut Dieu une joye assurée.
(*Sonnets spirituels*, s. 107, v. 1-4)

⁵³⁸ Le verbe « vaguer » signifie « errer ».

Par opposition à la perception négative de ce qui est mondain, le rejet et le retrait du monde sont clairement valorisés ; la poétesse des *Sonnets spirituels* savoure les moments loin du monde :

Lors que je suis aux champs loing des tourbes mondaines,
[...]
J'escoute le doux bruit des coulantes fontaines,
Et des doux oyseletz les differents accords,
[...]
Laissez tout vostre orgueil, il n'est rien si plaisant
Que mener en repos la vie d'un paysant,
Ayant l'affection du monde delivrée.
(s. 96, v. 1, 5-6, 12-14)

La poétesse oppose le monde de la campagne, caractéristique d'un mode de vie simple et la ville, le monde de la foule, de l'agitation, de la corruption et donc de la vanité et des vices en général.

Néanmoins, on relève dans l'œuvre une occurrence du substantif « mondain », dans le sonnet 123 des *Sonnets spirituels*. La poétesse commence par évoquer le mythe d'Arachné, qui affirme être une meilleure tisseuse que la déesse Athéna, ce qui lui coûte une métamorphose en araignée⁵³⁹, avant d'établir une analogie avec le monde des humains mortels :

Ainsi on voit souvent les plus grands se fâcher,
S'ils voyent les petits desireux d'approcher
La roche de vertu à grimper malaisée.

Mais Dieu qui prend plaisir à ses humbles ouvriers,
Leur donne bien souvent les triomphans lauriers,
Pource que des mondains leur toille est mesprisée.
(*Sonnets spirituels*, s. 123, v. 9-14)

Il s'agit de la seule occurrence du terme « mondain » en tant que substantif que nous avons relevée dans son œuvre. Les « mondains » correspondent aux « plus grands », à ceux qui se trouvent au sommet de la hiérarchie sociale et détiennent le pouvoir. La poétesse oppose les « mondains » aux « humbles ouvriers »⁵⁴⁰ mais aussi le jugement des mondains à celui de Dieu. En effet, les mondains sont représentés comme hautains, ils méprisent le travail honnête et laborieux des ouvriers et se montrent particulièrement injustes. La poétesse souligne que, au contraire, Dieu sait reconnaître ce travail et la valeur de leurs ouvrages et qu'il se montre juste. De nouveau, le substantif est employé avec une connotation dépréciative. L'emploi du

⁵³⁹ Dans la version originale du mythe, c'est Athéna qui, après le suicide de la jeune fille, décide de lui accorder une seconde vie et de la transformer en araignée. Dans le sonnet de Gabrielle de Coignard, c'est Jupiter qui est à l'initiative de la métamorphose.

⁵⁴⁰ Les humbles ouvriers peuvent aussi renvoyer aux poètes qui essaient de se faire une place à la cour, nous en reparlerons plus loin, dans le chapitre suivant.

substantif « mondain » peut correspondre au sens de « personnage qui fréquente le monde » et donc la cour et, en cela, il semble proche de l'usage qu'en fait La Gessée fait dans ce passage :

Quelque fin Courtisan, ou mondain affaicté,
Recerchera des Roys la faveur, et la grace,
Vantera ses grandeurs, et son antique race :
Pour estre d'un chascun humblement respecté.
(*Jeunesses*, s. IV-63, v. 1-4)

La description de la cour est semblable à celle du sonnet précédemment cité. Le poète, tel un moraliste, décrit les comportements et mœurs des personnages « [mondains] » qui vivent à la cour, qui essaient de s'y faire une place.

Chez Poupo, on relève un emploi mélioratif de l'adjectif « mondain » dans le sonnet 17 du premier livre de *La Muse Chrestienne* qui relate le deuxième jour de la création du monde :

Le jour resclarissant la seconde journee,
L'Eternel sans chommer prend sa besongne en main :
Dressa le corps entier de ce palais mondain,
Disposant chaque membre en sa place assignee.
(v. 1-4)

L'association de cet adjectif avec le nom « palais », même si celui-ci est métaphorique, présente une connotation positive. On peut rapprocher cet exemple de certains emplois du terme « monde », mélioratifs, dans les centuries de Perrin.

Poupo emploie également le substantif « mondain », par exemple pour s'adresser aux hommes, comme dans ce sonnet où il commence par évoquer la résurrection de Dorcas⁵⁴¹ et la présence d'une éclipse dans le ciel avant d'affirmer :

Jetez, chetifs mondains, jetez vos yeux à mont :
Voyez vous pas en l'air ceste claire trainee ?
C'est le trac des vertus, dont elle estoit ornee
En cest ingrat sejour, qui au ciel s'en revont.
(*La Muse chrestienne*, s. III-19, v. 5-8)

Le poète qualifie les hommes mondains de « chetifs », un adjectif particulièrement employé par le poète des *Regrets*, par ailleurs et qui possède, outre le sens de « malheureux », celui de « prisonnier » et c'est en sens qu'il faut l'entendre ici : les hommes qui vivent sur terre et qui sont ancrés dans le monde sont prisonniers du péché.

Goulart utilise le terme « mondain » dans le livre I de la *Suite des Imitations chrestiennes*. On le trouve employé en tant que nom dès le premier sonnet, le poète y présente son programme poétique et refuse de pratiquer de la poésie amoureuse profane :

⁵⁴¹ Pierre a ressuscité Dorcas qui était une femme très charitable, cf. Actes 9,36.

Pendant qu'à vanité chacun s'adonnera,
Et en proye à malheur son ame donnera ;
A Dieu je veux chanter, de cœur, de main & bouche.

Sublime est mon desir : mais ce seroit forfait
D'oublier le Seigneur, qui homme & sien m'a fait,
Pour flatter un mondain, qui en rien ne m'attouche.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s ; I-1, v. 9-14)

L'opposition entre le monde des hommes et le monde de Dieu est manifeste. Le poète rejette à la fois le monde et le mondain, il ne veut pas que ce dernier soit l'objet de son écriture, sauf pour en dénoncer la vanité⁵⁴². En tant que pasteur poète, son objectif reste de louer Dieu et d'amener les hommes à se tourner vers Dieu. Le sonnet I-29 oppose l'Antechrist au Christ et, comme dans certains sonnets de Béro et Du Bellay, deux chemins différents. Le poète a fait le choix d'un chemin plus pénible mais qui le conduira au vrai bonheur :

Contemplant l'Antechrist, je voy mondain plaisir,
Qui le suit, mais je n'ay de ce faire desir,
Puis que Satan, la mort, & l'enfer l'environne.

Après Christ j'apperçoy le fer, le feu ardent ;
Mais suivre je le veux, car du ciel regardant,
Il pose sur mon chef l'immortelle couronne.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-29, v. 9-14)

Le « mondain plaisir » est en quelque sorte un faux plaisir, un plaisir trompeur et illusoire qui n'apportera en réalité rien de bon à celui qui y cède. Le poète évoque la difficulté que représente le parcours d'un chemin plus vertueux, mais affirme que celui qui l'empruntera sera couronné de succès. On trouve enfin un dérivé, le participe passé « mondanisé » dans le sonnet précédent qui est construit sur une anaphore :

D'un cœur mondanisé, & d'une ame perverse,
[...]
D'un corps qui de peché porte la marque empreinte,
D'un esprit rejettant ton honneur & ta crainte,
Dieu mon père benin je te pry me garder.
(v. 9, 12-14)

Une fois de plus, le poète refuse de s'ancrer dans le monde et d'y aspirer.

Terminons ce relevé du terme « mondain » avec l'ouvrage dans lequel on relève le plus d'occurrences, les *Octonaires sur la vanité et Inconstance du Monde*. Chandieu emploie le terme en tant qu'adjectif pour désigner des éléments relatifs au monde et souligner la vanité de

⁵⁴² On retrouve bien le paradoxe évoqué plus haut : parler du monde pour le rejeter et pour inviter l'homme à en faire de même.

ceux-ci, leur caractère trompeur et illusoire. C'est le cas dans l'octonaire 19 : « Ainsi s'envole et fuit la richesse mondaine » (v. 3). On relève d'autres exemples similaires :

Mais de la joye mondaine
 La course est si tressoudaine,
 Qu'elle passe encor devant
 L'eau, et le trait, et le vent.
 (o. 25, v. 5-8)

Mais si l'amour de Dieu ostoit le Monde au Monde,
 Faisant mourir au Monde et l'amour et la mort,
 Lors heureux nous verrions triompher de la mort
 Le Monde non mondain, et la mort morte au Monde.
 (o. 43, v. 5-8)

Le poète considère toujours les éléments mondains comme vains. Dans le dernier exemple, le « Monde non mondain » est le monde qui échappe à la vanité et à la mort, c'est le monde de Dieu. Chandieu emploie également le terme « mondain » en tant que substantif. On relève plusieurs occurrences du terme à la 3^{ème} personne, le poète dresse ainsi un portrait du (ou des) mondain(s) :

<p>Ambition, Volupté, Avarice, Trois Dames sont à qui on faict service, Et les Mondains se travaillent sans cesse, Pour en avoir Honneur, Plaisir, Richesse. (o. 18, v. 1-4)</p>	<p>Quand le mondain travaille et travaille sans cesse, Pour tirer, pour avoir et entasser tousjours, Plaisir dessus plaisir, richesse sur richesse, Pour combler le souhait de ses plus vains discours, (o. 40, v. 1-4)</p>
--	---

Ces deux octonaires sont très proches à la fois par leur thème, par les mots employés ainsi que par leurs rimes. Le dessein du poète est de dénoncer les vices des hommes qui vivent dans le monde et de démontrer la vanité de leur comportement et de leurs actions : « En somme que fait-il ? il bastit sa ruine », comme l'indique le dernier vers de l'octonaire 40. Le poète interpelle parfois directement le mondain en utilisant la 2^{ème} personne :

Mondain, qui vis et meurs au Monde perissable,
 Miserable est ta vie, et ta mort miserable.
 (o. 13, v. 1-2)

Mondain, si tu le sais, di-moy quel est le monde ?
 [...]
 S'il est mauvais, pourquoi le vas-tu tant cerchant ?
 (o. 27, v. 1, 3)

Arreste, atten, ô Mondain, où cours-tu ?
 Escoute, enten la voix de la Vertu.
 Las ! il passe outre, il court apres le Monde
 (o. 47, v. 1-3)

Dans ces exemples, le poète s'adresse à l'homme dans le but de lui révéler sa véritable condition et celle du monde. Les questions sont parfois rhétoriques, comme dans l'octonaire 27 où le poète essaie de faire prendre conscience à l'homme de la vanité de ses actions, en plus de la vanité du monde. Le poète se place dans une posture de moralisateur et entend dessiller les yeux des hommes. Dans l'octonaire 37, le terme « mondain » apparaît à la fois en tant qu'adjectif et substantif :

Antiquité, pourquoi as-tu donné
Le nom de biens aux richesses mondaines,
Puis qu'il n'y a que maux, ennuis et peines,
Pour l'homme vain, qui y est adonné ?
Mais toy, Mondain, pourquoi abuses-tu
De ce qui est instrument de vertu ?
Les biens font mal à qui des biens abusent.
Les biens font bien aux bons qui bien en usent.

Le poète dénonce les ambitions matérialistes des hommes mortels et mondains et donne une nouvelle définition au substantif « biens », qui désigne les possessions matérielles. En effet, d'après le poète, l'homme associe les « biens » au bien, au bon et au bonheur. Or, celui-ci n'a plus qu'une seule envie, amasser sans cesse et toujours plus de biens et cet excès est délétère. Dans les deux derniers vers, structurés sur un parallélisme qui met en évidence une antithèse entre « bien » et « mal », le poète recommande et loue la mesure, la modération, ainsi que le bon usage.

b. La « mondaine inconstance »

D'autre part, plusieurs auteurs reprennent l'expression « mondaine inconstance », parfois de manière identique parfois de manière assez proche de celle qui se trouve dans le sonnet III des *Antiquitez de Rome* dont nous rappelons les derniers vers :

Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,

Reste de Rome. O mondaine inconstance !
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait resistance.
(v. 11-14)

On peut lire de très semblables vers dans le premier sonnet du *Songe* ; le poète voit en songe un Démon :

Puis m'escria, Voy (dit-il) et contemple
Tout ce qui est compris sous ce grand temple,
Voy comme tout n'est rien que vanité.

Lors cognoissant la mondaine inconstance,

Puis que Dieu seul au temps fait resistance,
N'espere rien qu'en la divinité.
(v. 9-14)

L'expression ne se trouve pas au sein d'une exclamation et le ô lyrique n'est pas repris ; malgré ces légères différences, en lisant les vers 12 et 13, on reconnaît très nettement les vers 12 et 14 du sonnet III des *Antiquitez*⁵⁴³. On relève en revanche dans le sonnet II du *Songe* une autre exclamation : « O vanité du monde ! » (v. 12), le poète y décrit la chute d'une construction imposante ; l'idée générale de l'inconstance et de la vanité du monde demeure dans ce sonnet. L'expression est reprise de manière identique dans des poèmes qui s'inspirent de ce sonnet ou plus généralement des *Antiquitez de Rome*. On la retrouve en effet dans le sonnet II-16 de *La Gélodacrye* de Grévin :

O mélange du monde ! ô mondaine inconstance !
O monde, mais immonde ! ô grand tout, mais un rien !
O le monde nouveau ! ô le monde ancien !
O tous deux parangons de certaine impuissance !

Que tiens-tu dedans toy qui tienne une constance,
Sinon cest element, qui ha moins de moyen
De garder entre tous l'accoustumé maintien,
Et qui semble de soy faire moins resistance ?

Troye le grand tombeau de la Grece feconde,
Et Romme la treneur du demurant du monde,
D'eux-mesmes ont esté en la fin le tombeau.

Le Xante est demouré, le Tybre coule encore :
Voyla pourquoy, BORDAT, maintenant je déplore
Ce monde, ne voyant qu'assurance dans l'eau.

Les vers 1 et 8 entrent en résonance avec les vers 12 et 14 du sonnet III. Grévin reprend aux *Antiquitez de Rome* le thème de la chute de Rome ainsi que certaines expressions pour énoncer plus largement la vanité et l'inconstance du monde. Hennequin aussi s'inspire de ce sonnet pour composer le sonnet 5 dans lequel il compare le destin de la France à celui de Rome :

France l'appuy des Roys, le secours de l'Eglise,
La peur de l'estranger, du monde le bon-heur,
[...]
Pour tant de beaux combaz sur la terre conquise,
Ne reste seulement pour tout autre grandeur
De vostre antique force, & de vostre valeur,
Qu'une memoire sourde à voz neveux acquise.

O Cieux trop ennemys, ô mondaine inconstance,
Nulle chose ça bas, faict au temps resistance,

⁵⁴³ Le sonnet du *Songe* n'évoque pas uniquement la chute de Rome mais celle du monde plus largement.

Rien n'est perpetuel, & ce qui est mondain,
[...]
Est par ce temps glouton fauché d'égale main.
(*Regrets sur les misères*, s. 5, v. 1-2, 5-11, 14)

En reprenant la morale, si l'on peut dire, des *Antiquitez de Rome* pour l'appliquer au sort de la France, Hennequin entend montrer la vanité universelle de tout pays et, *a fortiori*, de toute chose en ce monde (« Rien », « ce qui est mondain »). Ces deux poètes reprennent de manière fidèle l'expression bellayenne mais d'autres auteurs, qui s'inspirent aussi du poète angevin, adaptent quelque peu la formule. Dans le sonnet V-24 des *Jeunesses* qui, par son thème de la « France explorée », peut faire penser au sonnet de Jérôme Hennequin. En effet, le poète des *Jeunesses* se lamente sur le sort de la France qui « s'est affligée » (v. 5) avant de s'exclamer :

O cruauté des Cieus ! ô mondain changement !
Qu'un nouveau règne d'or se change estrangement
En ce siècle de fer, où vifz-mourantz nous sommes !
(*Jeunesses*, s. I-24, v. 9-11)

Le substantif « inconstance » a été remplacé par celui de « changement » mais l'idée générale reste la même⁵⁴⁴. Enfin, dans le sonnet qui clôt le recueil (VI-55) le poète établit un autoportrait et se dépeint comme « solitaire, et triste, et studieux » (v. 2), affirme qu'il « pense à [s]es maus odieux » (v. 3) et se montre mélancolique et malheureux :

Las ! que ne suis-je ou quelque heurus joüeur,
Ou gay bouffon, ou fin amadouëur ?
J'eschaperois le meschef qui me lie.

Estre aujourd'huy plus rusè que discret,
C'est des secretz le souverain secret :
O monde fol ! ô mondaine folie !
(*Jeunesses*, s. VI-55, v. 9-14)

Le poète déplore la vie mondaine et les rôles qu'il faut jouer pour être heureux, conformément aux propos déjà énoncés dans les poèmes précédents. Sa vie s'oppose ainsi à celle du « bouffon » ou du courtisan, par exemple. Le thème de la vanité du monde est utilisé d'une manière quelque peu différente : c'est moins l'inconstance du monde que la folie du monde et des mondains (« ô mondaine folie ! ») qui est mise en avant. Néanmoins, le poète se situe toujours dans une perspective anti-mondaine puisqu'il dénonce les vanités mondaines en général.

⁵⁴⁴ Le sonnet précédent (V-23) est lui aussi inspiré des *Antiquitez de Rome* et le nom même de Rome y figure : « Voyez que c'est des choses de ce monde ! » (v. 9), « De mesme Romme à Romme fut soumise : / Car dès que Romme eust la terre conquise, / Romme servit à Romme de butin » (v. 12-14).

3. Les rimes « monde » / « onde » et « monde » / « immonde »

Lorsque le terme « monde » est employé en fin de vers, à la rime - et c'est d'ailleurs très fréquemment le cas -, il entre en résonance avec d'autres termes et ces rimes sont significatives. Nous nous intéressons dans notre étude à deux rimes en particulier : « monde » / « onde » et « monde » / « immonde »⁵⁴⁵. Précisons pour commencer que la rime « monde » / « onde » est présente chez Du Bellay surtout dans *Les Antiquitez de Rome* :

Par armes et vaisseaux Rome domta le monde,
Et pouvoit on juger qu'une seule cité,
Avoit de sa grandeur le terme limité
Par la mesme rondeur de la terre, et de l'onde.
(s. VIII, v. 1-4)

Ny l'ébranler des vents impetueux,
Ny le débord de ce Dieu tortueux
Qui tant de fois t'a couvert de son onde,

Ont tellement ton orgueil abaissé,
Que la grandeur du rien, qu'ilz t'ont laissé,
Ne face encor' esmerveiller le monde.
(s. XIII, v. 9-14)

Ceste ville qui fut l'ouvrage d'un pasteur
S'élevant peu à peu, creut en telle hauteur,
Que Royme elle se vid de la terre et de l'onde :

Tant que ne pouvant plus si grand faix soustenir,
Son pouvoir dissipé s'écarta par le monde,
Monstrant que tout en rien doit un jour devenir.
(s. XX, v. 9-14)

Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome.
Et si par mesmes noms mesmes choses on nomme,
Comme du nom de Rome on se pourroit passer,

La nommant par le nom de la terre et de l'onde :
Ainsi le monde on peult sur Rome compasser,
Puis que le plan de Rome est la carte du monde.
(s. XXVI, v. 9-14)

Le mot « onde », mis pour « eau », « mer », est fréquemment associé à celui de « terre ». Ces deux éléments constituent le monde sur lequel Rome règne. Ces extraits de sonnets ont en commun d'évoquer la chute de Rome et donc la fin de sa puissance sur le monde. Bien sûr, ce thème se retrouve aussi dans les autres sonnets mais cette rime rend la chute encore plus brutale

⁵⁴⁵ Nous faisons le choix de relever les occurrences qui nous paraissent les plus intéressantes et utiles pour notre étude.

et le thème de la vanité se trouve ainsi renforcé. En ce qui concerne *Les Regrets*, une occurrence de cette rime se trouve dans le sonnet 111 :

Je n'ay jamais pensé que ceste voulte ronde
Couvrist rien de constant : mais je veulx desormais,
Je veulx (mon cher Morel) croire plus que jamais,
Que dessous ce grand Tout rien ferme ne se fonde.

Puis que celui qui fut de la terre et de l'onde
Le tonnerre et l'effroy, las de porter le faiz
Veult d'un cloistre borner la grandeur de ses faicts,
Et pour servir à Dieu abandonner le monde.
(v. 1-8)

Le sonnet ne traite plus du thème de la chute de Rome. En effet, le premier quatrain fait allusion à la vanité du monde en général, où rien n'est « constant » ni perpétuel. Le second quatrain fait allusion au retrait de Charles Quint dans le monastère de Yuste après son abdication. On peut remarquer que le roi réagit d'une manière anti-mondaine, si l'on peut dire, il se retire en effet véritablement du monde (« abandonner le monde ») et de la vie mondaine.

On retrouve cette rime dans *La Gélodacrye* de Grévin, dans le sonnet I-22 inspiré des *Antiquitez de Rome* :

Rome avoit surmonté par ses bras belliqueux,
Et mille Gallions toute la terre et l'onde,
Si bien qu'il n'y avoit pour la ville et le monde,
Qu'une pareille fin qui les bornast tous deux :
(*Gélodacrye*, s. I-22, v. 1-4)

Le sonnet se poursuit ensuite sur une dénonciation des « braves Courtisans ». On relève également cette rime dans le sonnet II-22, le poète révèle l'existence d'un cinquième élément, l'âme du monde ou le ciel :

J'amasse quelquefois dedans mon pensement
Tous ces cercles roulans, qui embrassent le monde,
J'y amasse le feu, l'air, la terre avec l'onde,
Pour rechercher l'auteur de leur commencement :

Là dedans je retire un cinquieme element ;
[...]
Lors que je pense avoir trouvé une partie
Des causes de ce monde et de l'humaine vie,
Je n'en retire rien qu'un chaos plus souvent.
(v. 1-5, 9-11)

Le poète exprime la vanité de ses lectures, notamment les lectures d'ouvrages philosophiques – il mentionne les noms d'Aristote et de Platon au vers 13 – pour appréhender et connaître le monde, ce qu'il obtient en effet n'est qu'un « chaos ». Cette rime figure aussi dans les *Vingt-*

quatre sonnets romains, ce bref recueil écrit pendant le séjour du poète à Rome et fortement inspiré par *Les Antiquitez de Rome* et *Les Regrets* ; voici la fin du sonnet 5 qui évoque la chute de Rome :

Le Ciel la foudroya, le feu la consumma,
L'air pestilentieux souvent l'envenima,
Le Tybre desbordé la noya de son onde.

La Terre peu à peu s'esleva tellement
Que, pour mieulx achever la vengeance du Monde,
Elle a mis toute Rome où feut son fondement.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 5, v. 9-14)

L'image de l'onde évoque bien sûr l'inconstance et donc la vanité et rend d'autant plus brutale « la ruine de Rome » (v. 8). Cette rime « monde / onde » est également employée par Jérôme Hennequin, notamment dans le sonnet 6 qui emprunte un certain nombre d'éléments au sonnet IX des *Antiquitez* :

Astres par trop cruelz dont le pouvoir haultin
S'estend dessus le Ciel, sur la terre, & sur l'onde,
Sur tous les Elementz que contient ce beau monde,
Sur ce qu'on voit la hault de mortel & divin.
(*Regrets sur les misères*, s. 6, v. 1-4)

Rappelons que Jérôme Hennequin s'inspire de ces sonnets sur les ruines de Rome pour évoquer la situation désastreuse que connaît la France pendant les guerres civiles. Il s'agit surtout d'évoquer le pouvoir des divinités sur le monde et dans ce sonnet, le monde n'est pas envisagé d'une manière négative, au contraire. Enfin, on relève chez Goulart un exemple de sonnet composé sur le modèle des *Antiquitez de Rome*, il s'agit du sonnet 14 du second livre. Celui-ci fait partie de la séquence intitulée « Sur les pourtraits des antiquitez Romaines » :

De Rome la beauté, la pompe, la grandeur
N'estoyent pas seulement un miracle du monde :
Ains un monde parfaict, que la terre & que l'onde
Sentoit seigneurier sur sa large rondeur.

Ores ceste beauté est tournée en laideur,
Sa pompe en grand opprobre, en misere profonde
Est cheute sa grandeur : brief Rome la seconde
A perdu par le temps sa premiere splendeur.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-14, v. 1-8)

Le sonnet reprend très nettement le thème de la chute de Rome et les procédés que l'on trouve dans le recueil de Du Bellay.

D'autre part, il arrive également que les termes « monde » et « onde » soient présents à la fin du vers sans pour autant figurer dans la même strophe. Toutefois, dans ce cas-là, ils se trouvent dans la même partie du sonnet et en général dans les quatrains, comme dans ce sonnet de la *Gélodacrye* qui évoque la création du monde :

Le Dieu, le Tout-puissant, qui dès l'éternité
Avoit délibéré façonner ce grand monde,
Jà voyoit sous ses pieds comme une boule ronde,
Ce qu'il avoit pensé en son infinité :

Les animaux creez par sa divinité,
Et par son Verbe saint et parole feconde,
En s'esgayants sur l'air, sur la terre et sur l'onde,
Louang[e]oyent le Facteur en leur lieu limité :
(*Gélodacrye*, s. I-28, v. 1-8)

Le sonnet II-4 du même recueil est inspiré par les Psaumes, le poète recourt à l'image de la navigation pour exprimer son exil sur terre. En perte de repères, il implore Dieu de le guider et de le sauver :

Delivre moy, Seigneur, de ceste mer profonde
Où je vogue incertain, tire moy dans ton port :
Environne mon cueur de ton rampart plus fort,
Et vien me deffendant des soldats de ce monde :

Envoy'moy ton esprit pour y faire la ronde,
A fin qu'en pleine nuict on ne me face tort,
Autrement, Seigneur Dieu, je voy je voy la mort
Qui me tire vaincu sur l'oubli de son onde.
(*Gélodacrye*, s. II-4, v. 1-8)

Ce procédé se trouve également dans le sonnet 16 des *Vingt-quatre sonnets romains* qui est construit sur le modèle des *Antiquitez de Rome* :

Rome, qui feut le chef et la source profonde
De guerre et de travail, de ruine et de mort,
Rome, qui par surprise et par cruel effort
Troubla diversement toute la terre et l'onde,

Rome en desordre et guerre à nulle aultre seconde,
Fit bastir à la paix un temple grand et fort,
Voulant par ce moyen que le mal et discord
Feut fait tant seulement pour le reste du Monde.
(*Vingt-quatre sonnets romains*, s. 16, v. 1-8)

Le poète évoque dans ce sonnet la ruine de Rome causée par la guerre civile.

Béreau utilise aussi les mots « monde » et « onde » en fin de vers mais au sein de strophes différentes :

Mort et le tens voyans qu'en despit d'eux,
Par le moyen de ta brave faconde,
Tu te vançois d'eternizer au monde,
Et de tirer hors du tumbeau cendreux

Les os, l'orgueil, les ouvrages poudreux
De cette ville à nulle autre seconde,
Qui feit jadis trembler la terre et l'onde,
Dont ilz pensoyent ja triumpfer tous deux.
(Premier livre des sonetz, s. 15, v. 1-8)

Ce sonnet rend hommage au poète des *Antiquitez*, les quatrains font référence en effet au poème « Au Roy » qui précède les sonnets.

Passons à présent à l'étude des occurrences de cette rime « monde » / « onde » dans les sonnets où la réécriture des *Antiquitez de Rome* est toutefois moins évidente, comme dans le sonnet II-70 des *Jeunesses* de Jean de La Gessée. Ce poème relate un songe du poète dans lequel une voix s'adresse à lui et répond à ses interrogations :

Que dois-je faire en ce val de misère ?
« Vy seurement, (me dit elle) et n'altère
Par ces regretz, ton meschef limité.

Le bien, et le mal, s'entre-suit comme l'onde :
Heureus cent fois qui volle en l'autre monde,
Ce monde aussi n'est rien que vanité ! ».
(v. 9-14)

Les propos de la voix sont clairement anti-mondains, ils sont également présentés sous la forme d'une affirmation gnomique, cette vérité universelle doit aider le poète – et donc l'homme en général – à mener sa vie sur terre et en particulier à se détacher du monde terrestre. Il est intéressant de noter que la rime apparaît également dans le sonnet 45 du livre III, c'est-à-dire dans la partie intitulé « Sonnetz chrestiens », le poète y reprend d'ailleurs le motif biblique de la fuite de Moïse hors d'Égypte :

Je sçavoy bien que l'Ouvrier de ce monde
Mit Israël au Royaume promis,
Et que Moyse à l'œil des Ennemis
Franchit la mer, qui les noya sous l'onde.
(*Jeunesses*, s. III-45, v. 1-4)

Il s'agit du monde créé par Dieu, ce qu'indique d'ailleurs le titre de cette séquence de sonnets. D'autre part, dans le sonnet III-42, le poète emploie la rime « monde » / « immonde » :

Afin que par le sang de ton Filz precieus
Je sois net, et purgé, de toute coulpe immonde :
Que je vainque Sathan, et la chair, et le monde,

Et que ton Saint-Esprit illumine mes yeus.
(*Jeunesses*, s. III-42, v. 1-4)

Le poète s'adresse à Dieu et se présente véritablement comme un homme pécheur qui aspire à se détacher du monde ici-bas. L'idée d'un monde à fuir figure également dans le sonnet II-8 :

Qui veut sçavoir tout le sçavoir du monde,
C'est un abus, une douce poison,
Un trac d'erreurs, une obscure prison,
Un champ pierreus, une cloaque immonde.
[...]
C'est un vif soing, qui noz ames espoint :
Ou bien plustot ce monde n'est qu'un Poinct,
Ains un faus bien, et un mal veritable.
(s. II-8, v. 1-4, 12-14)

Le poète utilise des tournures gnomiques et dénonce la vanité du monde. Le chiasme final (« faus bien » / « mal veritable ») fait écho à l'oxymore du vers 2 (« douce poison ») et insiste sur l'aspect trompeur du monde et sur les illusions dans lesquelles les hommes se trouvent et vivent, courant ainsi à leur perte. La Gessée utilise d'une part ces rimes, en s'inspirant moins des recueils bellayens que des motifs bibliques, et d'autre part dans un but plutôt apologétique et dans une perspective chrétienne. C'est aussi avec le même but et dans le même sens qu'on trouve la rime « monde » / « onde » dans le sonnet 57 des *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard :

Je m'estonne de voir ceste machine ronde,
Ornée richement de ses dons precieux.
Je m'estonne de voir ce bon Dieu soucieux
D'estre si liberal à ce terrestre monde.

Je m'estonne de voir le ciel, la terre, l'onde,
La lune et le soleil, et la voute des cieus,
Les diverses saisons d'un printemps gracieux,
Tout regi par compas et sagesse profonde.
(*Sonnets spirituels*, s. 57, v. 1-8)

Il s'agit d'un sonnet en l'honneur de Noël et donc de la naissance du Christ. La « machine ronde » est une périphrase pour désigner le monde. Les termes « monde » et « onde » à la rime sont utilisés d'une manière méliorative puisqu'ils participent à la dimension encomiastique de ce sonnet qui fait l'éloge de Dieu. C'est le seul sonnet de Gabrielle de Coignard dans lequel nous relevons cette rime. On la rencontre chez Perrin dans un sonnet qui revendique très explicitement le *contemptus mundi* :

Quel plaisir trouvez vous, miserables bannis,
Voltigeans nuict & jour à rames de-sur l'onde,
Et quitans de voz ports courbez l'areine blonde,

Pour voir la mer Egee & les Maures ternis ?

Les vaisseaux pleins d'écueil, qui vous servent de nis,
Où vous tient assiegez cette vague profonde,
Est-il (bon Dieu !) prison plus horrible en ce monde,
(Seconde centurie, s. 55, v. 1-7)

Le poète s'adresse aux hommes sur un ton de reproche et adopte une posture de poète moralisateur. Il insiste sur le fait que les hommes se trompent en croyant qu'ils peuvent établir leur séjour dans le monde terrestre. L'image de la navigation traduit l'errance des hommes sur terre et le parcours incertain et risqué qu'ils effectuent. Chez Simon Goulart il est aussi question de ce monde terrestre duquel il est préférable de s'éloigner⁵⁴⁶ :

Que de peu de valeur sont les gages du monde !
Puis qu'ils coulent des mains en un petit moment,
Puis qu'ils tournent à rien, & semblables au vent
Se passent vivement, & roulent comme l'onde.
[...]
Que chercherons-nous donc ? la terre dans les cieux ?
Ou les cieux dans la terre ? il faut lever les yeux
Aux richesses, que n'ont les bestes en partage.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-51, v. 1-4, 9-11)

Ce sonnet est aussi clairement anti-mondain : le poète exhorte le lecteur et les hommes en général à se détourner du monde. Dans le sonnet 45 du même livre, le poète compare le soleil qui éclaire le monde au « vray Soleil » que le Christ représente pour lui :

A la vive clarté du grand œil de ce monde,
On voit (miracle beau) le soulci rougissant
Se tourner, s'espanir, d'une odeur jouissant,
Et beauté presque-vive, à peu d'autres seconde.

Mais quand ce cler flambeau se plonge dedans l'onde
De l'Ocean profond, le soulci palissant
Se clost, & contristé va la teste baissant,
Tandis que sans clarté gist la machine ronde.

Aux vifs rayons aussi de Christ mon vray Soleil,
Mon cœur plain de souci reprend un taint vermeil,
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-45, v. 1-10)

Les termes « monde » et « onde » ouvrent les premier et second quatrains. Le « monde » renvoie au « monde terrestre » et le soleil, qu'il s'agisse de la planète ou du Christ étant donné que le poète utilise une métaphore, est défini comme la source de la vie et du bonheur. Cette opposition entre la lumière et l'obscurité, qui recoupe l'antithèse bonheur/malheur - voire vie/mort -,

⁵⁴⁶ Excepté le sonnet 13 du second livre cité plus haut, construit sur le modèle des *Antiquitez de Rome*.

rappelle l'opposition entre le feu - la flamme - et la glace que l'on trouve notamment chez Gabrielle de Coignard⁵⁴⁷. On peut relever également cette rime dans le sonnet 82 du second livre :

Craindray-je les destroits & les troubles du monde,
Puis qu'au chemin je suis, qui me conduit aux cieus ?
Puis qu'en paix je possède un thresor precieux,
Qui ne se perd es dents de la flamme ou de l'onde ?

Mon ame seulement sur son Sauveur se fonde :
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-82, v. 1-5)

Le substantif « monde » est davantage utilisé dans un sens religieux, le poète invite précisément le lecteur à ne pas « se [fonder] » sur celui-ci⁵⁴⁸. D'autre part, Goulart emploie également la rime « monde » / « immonde » dans le second livre. Dans le sonnet II-21, l'adjectif « immonde » qualifie Satan :

L'amour de moy, Satan esprit immonde
Tasche par trop en mon cœur allumer :
Il veut aussi me contraindre à humer
A plain hanap, l'amer amour du monde.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-21, v. 1-4)

Le poète oppose Satan au Christ dans les tercets :

Or ton amour, Christ ame de mon ame :
En ton regard si bien mon cœur enflamme,
Que plus du monde & de moy ne me chaut.
(v. 9-11)

On remarque, non seulement, nous l'avons dit, l'emploi de la rime « monde » / « immonde », caractéristique de la poésie anti-mondaine, mais aussi la paronomase « l'amour amer » qui accroît l'aspect néfaste du monde. Dans les sonnets II-11 et 59, ce sont les pensées du poète qui sont qualifiées d'immondes :

C'est Jesus Christ qui veut en moy regner.
Et je ne veux un tel Roy desdaigner :
Ains le servir comme il en est tresdigne.
[...]
Dessous ses loix se rangent tous mes vœux.
En guerre aussi son soldat estre veux,
Pour surmonter toute pensee immonde.

⁵⁴⁷ Cette antithèse est très fréquente dans la poésie pétrarquiste.

⁵⁴⁸ Le poète exprime dans le sonnet 41 du second livre le déchirement intérieur qu'il connaît : « Vien douce-rude mort, embrasse, laisse moy : / Tire moy dans les cieus, puis qu'en Christ je me fonde. / Fuy t'en, car j'aime encor la demeure en ce monde » (v. 1-3). Le poème exprime des injonctions contradictoires, qui soulignent l'indécision, l'inconstance dans laquelle il se trouve, ce qui révèle aussi sa faiblesse en tant qu'homme « mondain », mortel et pécheur.

En paix, je chante en goustant sa bonté.
En combatant, je voy sous moy donté
Par mon grand Roy, le Prince de ce monde.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-11, v. 2-4, 9-14)

La sainte aube du jour de ma vie seconde,
Ne se monstre plustost à mon cœur fluctueux :
Que je voy s'appaiser le vent impetueux,
Mouvant les noires eaux de ma pensee immonde.

Puis quand l'œil de mon ame esclaire un peu le monde
De mes affections, cest air tempestueux
De peché vole au vent : alors j'ouvre les yeux
Pour contempler les cieux, & ceste terre ronde.

Par les yeux du soleil, je conoy sa grandeur :
(s. II-59, v. 1-9)

La « pensee immonde » du poète rappelle, bien sûr, la situation de pécheur qui caractérise l'homme. Dans les deux extraits cités, le poète exprime son désir de se tourner vers Dieu, de le servir et, cela va de pair, de se détourner du monde et de Satan, le « Prince de ce monde » (s. II-11, v. 14).

Quant à Poupo, il emploie la rime « monde » / « onde » dans le sonnet II-67 qui fait référence aux conflits entre la France et Genève en 1589, le duc Charles-Emmanuel de Savoie cherche en effet à s'emparer de Genève. La métaphore de la navigation et du naufrage est utilisée dans une perspective chrétienne :

Quel tourbillon soudain troublant le ciel & l'onde
Campe autour de nos cœurs l'image de la mort :
Nous faisant jeter l'ancre au rivage du Nort,
Et courir au secours jusques au bout du monde ?

Nous sommons l'allié à la perruque blonde,
Qui nous tend un fer chaut pour nous tirer à bord :
Povres gens ! le salut sur nostre poupe dort,
Et nous l'allons chercher où le peril abonde.

Resveillons, resveillons celui qui d'un soupir
De la mer, & des vents peut l'esmeute assoupir,
Et donner à sa barque une vague plus coye.
(*La Muse chrestienne*, s. II-67, v. 1-11)

Les interprétations sur les allusions et sur le sens de ce sonnet divergent⁵⁴⁹ mais il nous semble que Poupo fait référence à des situations désastreuses contemporaines, vraisemblablement en

⁵⁴⁹ Anne Mantero mentionne le point de vue de Hester qui estime que Poupo évoque « des tentatives manquées de départ vers la France ». Elle pense que ce sonnet fait référence au « malheur public de l'Eglise ». Elle accumule plusieurs interrogations indiquant aussi l'incertitude qui demeure quant à l'interprétation de ce sonnet. En effet à propos des vers 3 et 4, on peut lire : « Allusion obscure. S'agit-il des démarches entreprises par Genève pour

lien avec les guerres civiles. Dans tous les cas, la métaphore de la navigation et le risque du naufrage symbolisent le danger vers lequel les hommes se dirigent et leur méprise. Le poète adopte en effet un ton de reproche et accusateur et rappelle dans les vers 7 et 8 la situation actuelle qui semble complètement déraisonnable. Les hommes en effet recherchent une solution extérieure et lointaine alors qu'elle réside précisément à l'endroit où ils se trouvent. De fait, il est aussi question de la vanité dans ce sonnet, de la vanité du monde tout autant que de la vanité des actions entreprises. Le poète espère alors que Dieu pourra mettre fin à ces événements et permettra aux hommes d'éviter le « naufrage » (v. 13).

Chandieu est le poète qui utilise le plus la rime « monde » / « onde » - c'est aussi celui qui utilise le plus le terme « monde » et ses dérivés. Dans la plupart des occurrences, la rime sert à illustrer l'inconstance du monde, la fuite du temps et la fin inéluctable de toute chose :

Vous, Fleuves et Ruisseaux, et vous, claires Fontaines,
 De qui le glissant pas
 Se roule roule en bas
 Dites-moi la raison de vos tant longues peines.
 C'est pour monstrier au doigt que ta vie en ce Monde
 S'enfuit ainsi que l'onde,
 (o. 5, v. 1-6)

L'image de l'eau qui coule - comme le temps qui passe – permet d'illustrer la vanité du monde. Les répétitions sonores telles que « roule roule », l'assonance en [ō] (« fontaine », « longue », « montrer », « onde »), l'allitération en [l] (« Fleuves », « claires » « le glissant », « roule roule », « la », « longues »), et le rythme miment et traduisent l'écoulement de l'eau. On retrouve ce thème de la vanité du monde dans d'autres octonaires qui recourent à une structure de l'octonaire que l'on pourrait qualifier de circulaire, dans le sens où l'octonaire se referme en quelque sorte sur lui-même :

Le beau du Monde s'efface
 Soudain comme un vent qui passe,
 Soudain comme on void la fleur
 Sans sa premiere couleur,
 Soudain comme une onde fuit
 Devant l'autre qui la suit.
 Qu'est-ce doncques que le Monde ?
 Un vent, une fleur, une onde.
 (o. 28)

obtenir de l'argent de l'Angleterre et des Provinces unies [...] ?», à propos des vers 5 et 6 : « Faudrait-il penser qu'il est désormais question d'alliés germaniques plus proches de la ville, des Bernois entrés en guerre aux côtés des Genevois [...] ? », p. 312.

Le poète reprend dans le dernier vers les éléments de la nature qui définissent le Monde, ces éléments sont eux-mêmes marqués par le mouvement transitoire et la vie temporaire. La rime ne fait que résumer et renforcer le thème de la vanité. On retrouve une structure symétrique dans l’octonaire 14 :

Ce n’est rien qu’une Echo tout cest immonde Monde,
Sortant d’un bois, d’un roc, et d’une profonde onde,
Un son naissant-mourant, une voix vifve-morte,
Un air rejaillissant, qu’un vent léger emporte,
Un parler contrefaict, qui est esvanoui
Si tost qu’il a trompé celuy qui l’a oui.
Tais-toy, fuy loin de moi, Echo, fuy, Monde immonde,
Demeure au bois, au roc, et en l’onde profonde.

L’expression « Monde immonde » apparaît deux fois et indique bien la visée anti-mondaine des octonaires, le poète incite d’ailleurs le monde à « fu[ir] ». On retrouve également la rime « monde » / « onde » et, de nouveau, l’image de l’eau qui coule. La structure symétrique en miroir se justifie par la reprise des deux premiers vers dans les deux derniers vers, les chiasmes « immonde Monde » / « Monde immonde », « profonde onde » / « onde profonde » renforcent la symétrie du poème et, par là même, l’idée de la vanité. La même image est véhiculée dans les octonaires 47 et 42 :

Arreste, atten, ô Mondain, où cours-tu ? Escoute, entend la voix de la Vertu. Las ! il passe outre, il court apres le Monde Et va courant, fuyant ainsi que l’onde (o. 47, v. 1-4)	Toy qui plonges ton cœur au profond de ce Monde, Sais-tu ce que tu es ? le sapin temeraire Qui saute sur le dos de la furieuse onde, Eslancé par les coups du tourbillon contraire. (o. 42, v. 1-4)
--	---

Il s’agit dans les deux cas de montrer l’inconstance du monde en recourant à l’image de l’onde qui s’enfuit. L’octonaire 29 reprend la rime « monde » / « onde » mais d’une manière différente :

Plustost on pourra faire
Le jour qui luit
N’avoir plus pour contraire
L’obscur nuit
Et marier le feu
Avecques l’onde,
Que de conjoindre Dieu
Avec le monde.

L’octonaire oppose, si l’on peut dire, les 6 premiers vers aux deux derniers, comme l’indique la structure syntaxique « Plutôt... que ». Dans les 6 premiers vers, le poète estime que l’on pourrait rapprocher voire unir des éléments contraires : le jour et la nuit, le feu et l’eau, ainsi, ils ne seraient plus antithétiques et donc ne s’opposeraient. Bien évidemment, cela est impossible, mais le poète, en recourant à cette structure « plutôt... que » estime qu’il serait

finalement davantage possible d'unir ces éléments contraires que d'unir Dieu et le monde. Autrement dit, le poète protestant et anti-mondain qu'est Chandieu affirme dans ces deux derniers vers, d'une manière lapidaire et péremptoire que Dieu et le monde demeureront toujours contraires et opposés, d'où d'ailleurs le lien avec l'expression « anti-mondain(e) », qui désigne ce qui s'oppose au monde. Les poètes anti-mondains invitent, rappelons-le, à se détourner du monde pour se tourner vers Dieu.

Ainsi, ce relevé des termes « monde » et « mondain » permet de voir les différents sens avec lesquels les poètes anti-mondains l'utilisent. Malgré quelques différences propres à chaque auteur, on remarque que ce lexique du monde est, le plus souvent, perçu négativement. Il est en outre toujours associé au thème de la vanité. Les poètes encouragent le lecteur à fuir le monde terrestre, ses tentations et vanités. Même si cela pourrait sembler davantage présent dans la poésie d'inspiration religieuse, on retrouve ce même emploi du lexique du monde chez les poètes satiriques. Les poètes anti-mondains emploient abondamment les termes « monde » et « mondains » ainsi que les rimes « monde » / « onde » et « monde » / « immonde » précisément pour révéler les dangers que le monde recèle et les illusions auxquels l'homme peut être soumis dans sa vie terrestre.

II. L'expression « poésie anti-mondaine » dans la littérature critique

Quant à l'emploi de l'expression « poésie anti-mondaine », elle est finalement assez peu employée par la critique, même si on rencontre des expressions ou des définitions proches. Ce constat peut sembler assez surprenant, mais il s'avère que cette poésie n'a pas fait l'objet d'étude, de théorisation ni de définition précise. Il semble plutôt qu'elle soit restée à la marge de la poésie baroque et de la poésie maniériste qui, elles, ont été davantage étudiées⁵⁵⁰.

Néanmoins, on en relève la présence sous la plume de Jacques Pineaux dans son ouvrage consacré à la poésie des protestants. L'auteur commence par rappeler que la « poésie anti-mondaine a existé de tout temps. Elle participe de cet état d'esprit que l'on appelle bourgeois ou réaliste selon les époques, et qui ne se satisfait pas de l'ordre établi. S'il ne sait pas toujours

⁵⁵⁰ Nous avons mentionné les principaux ouvrages de référence dans l'introduction, nous tenons à les rappeler à cet endroit de notre étude : Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954 ; *Anthologie de la poésie baroque française*, 2 vol., Paris, Armand Colin, 1968 ; Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, *Éros baroque : anthologie de la poésie amoureuse baroque (1570-1620)*, Paris, Nizet, 1986 ou encore Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1993 ; *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1995 ; *Le maniérisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1979 ; Didier Souiller, *Le baroque en question(s)*, Paris, H. Champion, 1999.

très bien ce qu'il veut, il sait ce dont il ne veut plus et en dénonce la vanité ou la nocivité »⁵⁵¹. Il en rappelle les principales caractéristiques un peu plus loin : « une poésie qui, dans le monde fluctuant, vain et transitoire des choses, reconnaît l'image exacte du monde et des hommes ; une poésie qui cherche le visage derrière le masque et qui découvre sous l'apparence de la vie la réalité de la mort ; une poésie de la nuit et de la clarté... »⁵⁵². Jacques Pineaux l'emploie également dans un passage consacré à la poésie religieuse, dans l'ouvrage dirigé par Robert Aulotte, le *Précis de littérature française du XVI^e siècle*⁵⁵³. Pineaux précise d'abord que le terme « monde » peut aussi bien désigner le « monde des hommes » que le « monde de Dieu ». Il ajoute que la poésie anti-mondaine « vis[e] le monde des hommes oublieux de Dieu »⁵⁵⁴. Il propose également une distinction entre « la poésie satirique anti-mondaine » qui vise en particulier la cour et les femmes et qui, d'après lui, « débuta avec le siècle » et la « poésie religieuse anti-mondaine » qui « se développa surtout à partir de Henri III »⁵⁵⁵. Cette distinction correspond dans notre étude aux différents versants de la poésie anti-mondaine identifiés précédemment. Pour autant, si les auteurs de notre corpus identifiés comme poètes satiriques écrivent peu de temps après la mort de Du Bellay, dans les années 1560 comme Grévin, Ellain, ou encore Béreau, donc avant les poètes qui relèvent du versant dévotionnel de la poésie anti-mondaine, il convient de préciser qu'il s'agit de grandes catégories. D'une part, les poètes satiriques de notre corpus écrivent dans une période qui n'est plus celle du début du siècle et les exemples étudiés dans la deuxième partie montrent bien que la satire anti-mondaine continue à être pratiquée dans le dernier tiers du siècle. D'autre part, notre travail consiste à montrer que « la poésie satirique anti-mondaine » et la « poésie religieuse anti-mondaine », pour reprendre les formules de Jacques Pineaux, ne sont pas hermétiques, elles ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Elles participent bien toutes les deux de la « poésie anti-mondaine » et en cela, elles se rejoignent notamment dans la dénonciation des vanités mondaines. Les frontières entre ces deux versants sont parfois poreuses ; il suffit de penser par exemple aux sonnets d'inspiration psalmique qui se trouvent dans l'ouvrage satirique par excellence, *La Gélodacrye*, ou à la séquence de sonnets chrétiens qui se trouvent au milieu du livre III des *Jeunesses* de Jean de La Gessée, ouvrage en grande partie satirique. D'ailleurs, si *Les Jeunesses* sont essentiellement d'inspiration satirique, l'ouvrage est publié en 1583, plus tardivement, au moment du règne de

⁵⁵¹ Pineaux, *op. cit.*, p. 404.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 421.

⁵⁵³ *Précis de littérature française du XVI^e siècle : la Renaissance*, sous la direction de Robert Aulotte, Paris, P.U.F., 1991. Le point sur la poésie religieuse, rédigé par Jacques Pineaux, se trouve aux pages 215-228.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 224.

Henri III, période au cours de laquelle la poésie religieuse et particulièrement anti-mondaine, est florissante. Les poètes anti-mondains ne pratiquent pas exclusivement la poésie satirique ou la poésie religieuse ; nous en avons déjà parlé dans la partie précédente, mais il nous semble important de le rappeler.

L'expression « poésie anti-mondaine » n'est pas employée par Michèle Clément dans son ouvrage sur les poètes baroques et mystiques, mais dans le chapitre VII intitulé « l'économie du monde », on peut relever des définitions qui correspondent à ce que nous entendons par poésie anti-mondaine. D'abord, le monde qui est évoqué dans les poèmes cités correspond à ce que Jacques Pineaux appelle « le monde des hommes » : « le monde se trouve [...] assimilé au diable. Le monde est le théâtre des forces diaboliques bien plus qu'il n'est reconnu la création de Dieu »⁵⁵⁶. Plus loin, on peut lire que le « monde et la vie au monde s'opposent à Dieu »⁵⁵⁷, c'est une opposition qu'on retrouve dans la plupart des recueils que nous étudions. Michèle Clément évoque surtout les poètes baroques dans cet ouvrage mais certaines caractéristiques mentionnées peuvent s'appliquer à la poésie anti-mondaine. Cela montre bien que la poésie anti-mondaine a été en quelque sorte comme aspirée par les grandes catégories qui ont servi à définir la poésie de la fin du XVI^e siècle, comme assimilée ou intégrée à celles-ci.

On la trouve employée également dans les travaux de Nadia Cernogora, en particulier dans son article « L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la Renaissance : du *memento mori* aux vertiges d'une poétique du vain »⁵⁵⁸. Elle explique que le thème du « *contemptus mundi* alimente la poésie anti-mondaine d'un Chandieu ou d'un Chassignet » et ajoute que l'expression « monde immonde » - dont nous avons relevé la présence chez plusieurs de nos poètes – « renvoie au *mundus* au sens de saint Jean, lieu de la corruption, de l'erreur et de la fragilité »⁵⁵⁹. D'autre part, Nadia Cernogora rappelle, principalement à propos des poètes protestants et à partir d'un exemple des *Octonaires* de Chandieu, que le poète possède une fonction de prophète, qu'il « apparaît comme un guide spirituel, qui, ayant éprouvé la vanité du monde, entend délivrer le fidèle des sortilèges du monde et de la chair »⁵⁶⁰. Cette dernière affirmation correspond à la définition de la poésie anti-mondaine. Nous n'avons que très peu rencontré l'expression « poésie anti-mondaine » dans les articles et ouvrages critiques qui ont permis d'enrichir et de compléter notre étude. Les caractéristiques y sont souvent rappelées,

⁵⁵⁶ Michèle Clément, *op. cit.*, p. 317.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 319.

⁵⁵⁸ Nadia Cernogora, « L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la Renaissance : du *memento mori* aux vertiges d'une poétique du vain », *Littératures classiques* 2005/1, n° 56, p. 199-217. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-1-page-199.htm> [consulté le 17 août 2018].

⁵⁵⁹ *Ibid.*, note 19, p. 207.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 205.

notamment la dénonciation des vanités mondaines, l'emploi du terme « monde » et les différents référents possibles pour ce nom « monde », ou encore l'exhortation à aspirer au monde de Dieu, mais ces éléments sont plutôt associés à la poésie « religieuse », « spirituelle » ou « moralisante » de la fin du siècle ou encore à la « poésie baroque ». Finalement, nous avons l'impression qu'une partie de la poésie anti-mondaine, et particulièrement la poésie d'inspiration dévotionnelle, a été en quelque sorte absorbée par la poésie baroque et, de ce fait, l'expression « poésie anti-mondaine » a été moins utilisée et, peut-être, considérée comme un trait caractéristique de la poésie baroque. En outre, cette expression, lorsqu'on la rencontre dans des ouvrages, paraît davantage liée à la poésie spirituelle. Un poète comme Jean-Baptiste Chassignet, avec son recueil de sonnets intitulé *Mepris de la Vie et consolation contre la mort* (1594) est reconnu comme un poète baroque et il peut tout à fait être inclus parmi les poètes anti-mondains⁵⁶¹. Ce constat a pour corollaire, à notre sens, une forme d'oubli ou de désintérêt pour le versant satirique de cette poésie anti-mondaine qui a en effet été laissé de côté. En effet, nous avons évoqué plus haut l'ouvrage de La Gessée, *Les Jeunesses*, qui paraît en 1583, et il nous semble que des auteurs comme Jean de La Gessée ou encore Jacques Grévin, ont été rangés parmi les poètes satiriques alors que, d'une part, cette poésie satirique est elle aussi anti-mondaine et d'autre part, une partie de leur poésie est d'inspiration dévotionnelle et à visée apologétique.

Nous avons vu que les termes « monde » et « mondain » sont très utilisés dans la poésie anti-mondaine. Les poètes semblent pris dans une sorte de paradoxe qui les conduit à parler abondamment – voire exclusivement – du monde, comme s'ils étaient finalement fascinés par cette entité, pour, précisément, encourager les hommes à se détourner de lui et même à le mépriser, les propos de Michèle Clément résument parfaitement ce paradoxe : le poète « doit à la fois lutter contre le monde et se servir de lui »⁵⁶². Les différents sens évoqués permettent de voir que le terme n'est pas univoque, il peut s'appliquer à différents objets. Toutefois, si certains emplois des termes peuvent être neutres, la grande majorité sont clairement dépréciatifs ; les poètes ont à cœur de dénoncer les vanités du monde. La reprise des rimes « monde » / « onde » et « monde » / « immonde » ainsi que les leçons sur la vanité du monde montrent que les recueils romains de Du Bellay constituent un véritable modèle pour la poésie anti-mondaine.

En ce qui concerne l'expression « poésie anti-mondaine », nous avons vu que la critique l'emploie assez peu. La définition de la poésie de la fin du XVI^e siècle à partir des catégories

⁵⁶¹ Si ce n'est que l'imitation de Du Bellay dans son recueil y est beaucoup moindre.

⁵⁶² Michèle Clément, *op. cit.*, p. 316.

esthétiques que sont le baroque et le maniériste a laissé dans l'ombre une partie de la production poétique qui comporte une forte dimension moralisante voire philosophique ; le concept de « poésie anti-mondaine » permet de la redécouvrir. La poésie anti-mondaine regroupe ces deux versants, satirique et dévotionnel, ceux-ci se rejoignent dans la dénonciation des vanités mondaines, mais aussi, sur le plan poétique, dans le choix de la forme du sonnet, de certains schèmes formels comme le sonnet en antithèses ou en infinitifs, du lexique du monde et de certaines rimes, mais également, ne l'oublions pas, dans le choix du modèle bellayen⁵⁶³. Les poètes anti-mondains se retrouvent face à une sorte de paradoxe qui les amène à parler abondamment du monde pour le rejeter et pour inviter les hommes à s'en détourner précisément.

Après avoir travaillé sur le lexique du monde dans la poésie anti-mondaine, le chapitre suivant sera consacré à l'approche sociologique et historique de la poésie anti-mondaine.

⁵⁶³ Ce modèle bellayen n'est évidemment pas leur unique modèle, les poètes s'inspirent de différents auteurs, comme c'est aussi le cas pour Du Bellay lui-même.

Chapitre 7 : approche historique et sociologique

Nous poursuivons notre étude des poètes anti-mondains qui écrivent dans le dernier tiers du XVI^e siècle, d'un point de vue sociologique. Il s'agit d'évoquer leurs origines sociales et géographiques, d'étudier les liens que les poètes tissent entre eux et les réseaux qui se forment sur les plans littéraire, professionnel, social, géographique et religieux. La poésie anti-mondaine n'étant pas un groupe constitué et défini, il convient de prendre en compte ces éléments pour saisir les principales caractéristiques de cette veine anti-mondaine et replacer ces poètes au sein de leur époque ainsi que du point de vue de l'histoire littéraire⁵⁶⁴.

I. Les réseaux, le monde des cours, l'appartenance sociale

Les poètes anti-mondains revendiquent un retrait du monde et font l'éloge de la solitude. Pour autant, ils ne vivent pas complètement reclus ni solitaires. Au contraire, ces poètes entretiennent des liens avec des personnes de divers milieux, ils correspondent avec d'autres poètes, liés au même milieu professionnel et/ou religieux qu'eux et, pour certains d'entre eux, ils connaissent même très bien le milieu de la cour. Ils sont en quelque sorte intégrés au sein de différents réseaux et leurs œuvres en témoignent. Nous nous intéresserons particulièrement aux dédicataires des recueils et des sonnets, aux pièces liminaires, aux pièces d'autres poètes qui peuvent être insérées dans les recueils et au milieu éditorial. Il convient de préciser que nous ne mentionnerons pas tous les allocutaires des sonnets de manière exhaustive ; nous synthétisons et reprenons les éléments les plus utiles pour notre étude. Enfin, nous traiterons à part les recueils collectifs.

1. Le milieu éditorial et littéraire

Nous abordons en premier lieu le milieu littéraire dans lequel le poète évolue en nous intéressant aux imprimeurs-libraires qui permettent l'impression de l'ouvrage ainsi qu'aux liens du poète avec d'autres auteurs et avec les dédicataires de leur recueil et des diverses pièces poétiques. Il convient de rappeler préalablement que les poèmes circulent en général avant leur publication officielle et que l'ouvrage, de ce fait, est déjà connu.

⁵⁶⁴ Ce chapitre portant en partie sur les réseaux, il nous semble important d'y inclure Chandieu.

Tout d'abord, *La Gélodacrye* de Jacques Grévin⁵⁶⁵ est imprimée par les libraires parisiens Vincent Sertenas et Guillaume Barbé. Vincent Sertenas imprime également les *Sonnets* de Nicolas Ellain, en 1561, la même année que le second livre de *La Gélodacrye*. Le recueil de Grévin est dédié à Gérard L'Escuyer, « prothenotaire », il s'agit d'une fonction juridique, parfois ecclésiastique. L'imprimerie tient une place importante pour Grévin qui évoque Typosine, la muse de l'imprimerie, dans le sonnet I-27. Il lui dédie également l'épigramme II qui se trouve à la fin du premier livre de *La Gélodacrye*. En outre, il compose une ode en l'honneur de l'imprimeur et humaniste Robert Estienne⁵⁶⁶, le dernier sonnet est intitulé « En faveur de l'olive », l'olivier étant le symbole de cet imprimeur proche de la Pléiade. Grévin fréquente aussi ces poètes⁵⁶⁷. Il adresse en effet plusieurs de ses sonnets à Ronsard, à Dorat, à Du Bellay, à Baïf, ainsi qu'à des personnages proches comme Jean Patouillet, Marc-Antoine Muret, Marc-Claude Buttet ou encore Pierre de Paschal dont il loue les qualités d'érudit⁵⁶⁸. Il s'adresse par ailleurs à des poètes réformés tels que Florent Chrestien (s. II-9) et François Rasse des Neux (s. II-24) dans des sonnets qui traitent de la question religieuse.

Les Regrets sur les Misères advenues à la France par les Guerres civiles de Jérôme Hennequin sortent des presses de Denis Du Pré en 1569. Cet imprimeur parisien publie essentiellement entre 1567 et 1580. Il est fortement lié au milieu universitaire et parmi ses clients se trouvent de nombreux professeurs et étudiants. Denis Du Pré s'était, semble-t-il, spécialisé dans la publication d'ouvrages de fin d'études, il a publié notamment deux ouvrages de Jean de La Gessée⁵⁶⁹. Après l'extrait du privilège du roi, quatre pièces précèdent les poèmes de Jérôme Hennequin. Il s'agit de trois sonnets qui abordent le thème de la situation désastreuse dans laquelle se trouve la France, alors en pleine période des guerres de Religion ; ces poèmes annoncent ceux de Jérôme Hennequin. Les premier et troisième sonnets sont signés I. A. B. et I. M., l'identité des auteurs reste encore un mystère à élucider. Le premier sonnet est en alexandrins et le troisième en heptasyllabes. Le deuxième sonnet en alexandrins est

⁵⁶⁵ Nous n'évoquons pas ici publication des *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, qui paraît bien plus tard, en 1898, dans le Bulletin du Bibliophile ni celle des *Vingt-quatre sonnets romains* dont on connaît l'existence principalement grâce à l'étude de Lucien Pinvert, *Jacques Grévin (1538-1570). Etude biographique et littéraire*, Paris, A. Fontemoing, 1899.

⁵⁶⁶ Robert Estienne avait publié l'*Olimpe* en 1560.

⁵⁶⁷ Même s'il se brouille avec Ronsard plus tard.

⁵⁶⁸ Nous mentionnons un exemple pour chacun de ces personnages : voir les sonnets I-7, I-1, I-16, II-23, II-11, II-7, II-15 et I-10 de *La Gélodacrye*.

⁵⁶⁹ Nous nous appuyons sur l'article de Catherine Magnien-Simonin, « Denis Du Pré imprimeur-libraire du pays latin (1562-1594), Parce que c'estoit luy... ». *Studi sul Cinquecento in memoria di Michel Simonin, Atti della Giornata di Studi di Verona, 1° ottobre 2010*, « Sidera », n° 1, p. 1-8, accessible en ligne : <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/sidera/21-sidera-n-1-parce-que-c-estoit-luy-studi-sul-cinquecento-in-memoria-di-michel-simonin/262-denis-du-pre-imprimeur-libraire-du-pays-latin> [consulté le 13 avril 2021].

vraisemblablement composé par François d'Amboise – « par F. d'Amb. » -, on sait que Hennequin avait donné des pièces à François d'Amboise pour son *Elégie sur le trespas d'Anne duc de Montmorancy*. Enfin, le dernier poème est en latin et adressé à Hennequin - « *Ad authorem* » - et est signé « P. D. », nous ignorons qui en est l'auteur. Michel Simonin mentionne que Hennequin était en contact avec Scévole de Sainte-Marthe, à qui il a également confié des pièces. Enfin, ses *Regrets sur les Misères advenues à la France par les Guerres civiles* ont été loués par Baïf et Jacques Moysson⁵⁷⁰.

Le recueil de Jacques Béroard fut imprimé par Bertrand Noscereau à Poitiers en 1565. Son ouvrage, *Les Eglogues et autres œuvres poétiques*, est dédié à Jean-Baptiste Tiercelin, évêque de Luçon. On ignore si Béroard a fréquenté les cercles littéraires de Fontenay-le-Comte mais dans le recueil de sonnets, il s'adresse tout de même à Barnabé Brisson (s. II), magistrat de renom, natif de Fontenay-le-Comte, dont nous reparlerons plus loin. Il mentionne également le nom de Charles Le Sage, son professeur à l'Université de Poitiers (s. VII). Sa proximité poétique avec la Pléiade l'amène à composer des poèmes en l'honneur de Du Bellay, comme dans le sonnet 15, composé après la mort du poète angevin, et de Ronsard dans le sonnet 40 qui clôt le recueil, le *Premier livre des sonetz*.

Quant aux *Sonnets* de Nicolas Ellain, poète parisien, ils paraissent en 1561, chez Vincent Sertenas, nous l'avons dit plus haut. Un an plus tôt, en 1560, paraissent ses *Elégies*. Parmi les principaux allocutaires du poète dans les *Sonnets* figurent différents des membres de la Pléiade comme Ronsard, Du Bellay, Belleau et Baïf⁵⁷¹, ainsi que des poètes proches de la Pléiade tels que Charles Utenhove et Jacques Grévin⁵⁷². Il s'agit essentiellement de sonnets d'éloge qui rendent hommage aux poètes. Le style des poèmes d'Ellain est clairement inspiré de celui de la Pléiade avec des poèmes pétrarquistes qui rappellent les *canzonieri* comme les *Amours* ou l'*Olive*.

Les *Œuvres Chrestiennes* de Gabrielle de Coignard constituent un cas particulier. En effet, l'ouvrage est publié à titre posthume par les filles de la poétesse en 1594, chez les imprimeurs toulousains Pierre Jagourt et Bernard Carles. Au sujet de ces deux libraires, nous retenons plusieurs éléments : l'impression par Pierre Jagourt des *Tragedies* de Robert Garnier en 1588, leur correspondance avec l'imprimeur d'Anvers Christophe Plantin, ou encore leur

⁵⁷⁰ Michel Simonin, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou La carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992, p. 95.

⁵⁷¹ Par exemple, dans les sonnets I-12 pour Ronsard, les sonnets I-33 et I-34 sont écrits après la mort de Du Bellay, le sonnet I-25 et le nom de Baïf apparaît dans le sonnet 2.

⁵⁷² Utenhove est l'allocutaire du poète dans le sonnet I-18 et Grévin dans les sonnets I-28 et I-29, le nom de ce dernier figure également dans le sonnet I-2 et est explicitement associé aux poètes de la Pléiade.

collaboration avec l'imprimerie à l'enseigne du Nom de Jésus en 1593-1594, une imprimerie toulousaine qui publie principalement des ouvrages religieux et scolaires de la Compagnie de Jésus. Enfin, le père de Gabrielle de Coignard a été maître des Jeux Floraux de Toulouse, ces célèbres concours poétiques⁵⁷³. La poétesse a donc probablement été immergée très tôt dans le milieu littéraire et poétique.

Le recueil s'ouvre sur une dédicace des demoiselles de Mansencal « Aux dames devotieuses » ; les filles de la poétesse s'adonnent – quand bien même elles s'en défendraient – à une sorte d'éloge funèbre de leur mère. Elles dédient l'ouvrage à deux femmes exemplaires, Marguerite de Valois et Clémence Isaure, le nom de cette dernière reste attaché aux Jeux Floraux de Toulouse ; le recueil est donc d'emblée placé sous le signe du féminin. Ensuite un « avis au lecteur » impute la présence de fautes dans l'ouvrage à l'imprimeur avant de faire l'éloge de la poétesse chrétienne. Le préfacier exhorte ensuite le lecteur à « li[re] et reli[re] journallement ce petit livre »⁵⁷⁴, à « en faire [s]on profit » et insiste sur la dimension morale de l'ouvrage. Deux sonnets anonymes suivent la préface : le premier, « Sur les vers de feu Madame de Miremont », loue les « beaux vers » de Gabrielle de Coignard, le second est un dialogue entre Philandre et Tolose (Toulouse) et un éloge à la muse chrétienne toulousaine. Dans les *Sonnets spirituels*, Ronsard est le seul poète que Gabrielle de Coignard nomme explicitement, d'abord dans le sonnet 8, où la poétesse s'oppose au paganisme de sa poésie, et dans le dernier sonnet (129) du recueil, composé après la mort du poète. Si Gabrielle de Coignard refuse cet aspect de la poésie de Ronsard, et plus largement de la Pléiade, elle s'inscrit toutefois dans le sillage de cette poésie.

Le recueil des *Trois centuries de sonnets contenant le vray pourtraict de la vie humaine* de François Perrin est publié en 1574 chez Guillaume Chaudière à Paris, un imprimeur proche des catholiques et particulièrement de la Ligue. Le dédicataire principal du recueil est Charles d'Ailleboust, évêque d'Autun, dont le père était le médecin de François I^{er} ; Perrin compose en son honneur un « Discours à révérendissime et illustre prélat, Charles d'Ailleboust, évêque d'Autun ». Il a également étudié avec Pontus de Tyard et a rencontré Ronsard, il est donc assez proche de la Pléiade. S'ensuit une ode de Jean des Caurres à François Perrin qui fait l'éloge du poète d'Autun tout en annonçant la postérité de l'œuvre et de son auteur. Perrin compose alors

⁵⁷³ Du Bellay fustige ces concours poétiques dans la *Deffence, et illustration de la langue françoise*, Second livre, chapitre 4 : « puis me laisse toutes ces vieilles Poésies Françoises aux Jeuz Floraux de Thoulouse, et au Puy de Rouan ».

⁵⁷⁴ Cette expression peut faire penser aux propos de Du Bellay dans la *Deffence*, Second livre, chapitre 4 : « Ly, donques, et rely premierement (ô Poëte futur), fueillete de Main nocturne, et journalle, les Exemplaires Grecz et Latins ».

en son honneur un sonnet qui suit cette ode et pratique l'anagramme avec son nom (« Sa science durera »). Jean des Caurres est chanoine et principal du Collège d'Amiens, il côtoie en particulier Dorat et Ronsard. La correspondance de Perrin avec Jean des Caurres place notre poète au sein d'un milieu lettré proche de la Pléiade. Enfin, Perrin est aussi en lien avec plusieurs amis de Nevers comme Nicolas Moquot et François Taverny dont on peut lire les poèmes avant et après le recueil des *Trois centuries*.

Les Jeunesses de Jean de La Gessée paraissent en 1583 dans les *Premières Œuvres Françoyse*, en deux volumes chez le célèbre libraire d'Anvers Christophe Plantin. Ce dernier publie plusieurs œuvres de Jacques Grévin également. Dans les sonnets des *Jeunesses*, un certain nombre d'allocutaires du poète sont les mêmes que dans les *Regrets* : Belleau, Ronsard, Dorat, Morel, Peletier, Baïf⁵⁷⁵. Le poète s'adresse également à d'autres poètes comme Pibrac, Belleforest, Du Bartas ou encore Amadis Jamyn⁵⁷⁶. Pour Jean Vignes, cet aspect révèle que La Gessée s'inscrit dans la lignée du poète des *Regrets* : « Cette identification à Du Bellay se traduit d'abord dans l'ensemble du recueil par la revendication d'un patronage intellectuel et poétique qui semble calqué sur le réseau d'amitiés que tissait autour de lui le poète des *Regrets* »⁵⁷⁷. L'ouvrage est dédié à François d'Alençon, frère du roi Henri III. La Gessée est à son service pendant plusieurs années, en tant que secrétaire. La Gessée connaît donc bien le milieu de la cour, nous en reparlerons.

Antoine de La Roche Chandieu est originaire du Mâconnais. Il effectue des études de droit à Toulouse, se convertit au protestantisme, renonce à sa carrière juridique après un séjour à Genève et sa rencontre avec Calvin pour occuper une fonction de pasteur à l'Église de Paris. Ses cinquante *Octonaires sur la Vanité et Inconstance du Monde* sont publiés à Genève en 1583. Un libraire genevois, Louis de Rozu, effectue la demande de permission d'imprimer l'ouvrage. Comme il ne possède pas lui-même de presses, c'est à un autre imprimeur de Genève, Guillaume de Laimarie, que revient la tâche d'imprimer les *Octonaires*. L'ouvrage est signé Zamariel, un pseudonyme que Chandieu choisit pour se protéger. On sait que plusieurs manuscrits ont circulé avant la publication finale des *Octonaires*, notamment celui de Rasse des Neux qui comporte dix-neuf octonaires. En outre, dès 1581, le succès des *Octonaires* est tel qu'ils sont imités par Simon Goulart et Joseph du Chesne, et mis en musique⁵⁷⁸ par Pascal de L'Estocart qui fait paraître le *Premier Livre des Octonaires* en 1582, l'ouvrage contient vingt-

⁵⁷⁵ *Jeunesses*, s. I-68, I-73, VI-49, I-26, I-86, VI-41.

⁵⁷⁶ *Jeunesses*, s. I-107, I-76, I-101, I-65.

⁵⁷⁷ Jean Vignes, art. cit., p. 210.

⁵⁷⁸ *Les Octonaires* seront également mis en musique plus tard, en 1606, par Claude Le Jeune, musicien protestant et compositeur ordinaire de Henri IV.

six octonaires de Chandieu. Enfin, même si cet aspect concerne davantage la postérité de l'œuvre, l'ouvrage connaît également des traductions en latin, que l'on doit notamment à Jean Jacquemot, dont la traduction paraît en 1591 à Genève. D'autre part, l'imprimeur genevois Jacob Stoer reproduit vingt-six octonaires à la fin de son édition de la *Tragedie françoise du Sacrifice d'Abraham* de Théodore de Bèze en 1598⁵⁷⁹, ce qui établit des liens entre les auteurs et leurs œuvres.

Pierre Poupo est originaire de Bar-sur-Seine, dans l'Aube. Sa famille est catholique mais il se convertit tôt au protestantisme ; il effectue des études de droit à Valence et exerce la profession de juriste. Simon Goulart joue un rôle majeur dans la publication de *La Muse chrestienne*. En effet, c'est lui qui est à l'initiative de la première édition de l'ouvrage en 1590 chez Jérémie des Planches à Genève. C'est également lui qui a choisi ce titre de *Muse chrestienne* - Poupo y fait référence dans le sonnet II-50⁵⁸⁰ - vraisemblablement par provocation, non sans une certaine dimension polémique, à l'image des conflits religieux qui se jouent. En effet, le titre est identique à celui du recueil collectif publié en 1582, auquel Ronsard et Du Bellay ont apporté leur contribution. À l'instar des œuvres de Chandieu et Goulart, l'œuvre de Poupo naît au sein du milieu littéraire genevois et protestant. Enfin, l'ensemble du recueil est dédié « Au Roy de France et de Navarre » et s'ouvre sur un sonnet adressé à Henri IV. Le Livre III est dédié à « Madame la Princesse, sœur du Tres-chrestien Roy de France & de Navarre », c'est-à-dire Catherine de Bourbon, sœur de Henri IV et favorable à la Réforme, et s'ouvre sur un sonnet adressé à Henri IV intitulé « Au roy treschrestien ».

2. Le milieu social, professionnel et la cour

Les poètes s'adressent parfois à des personnes qui, en dehors de leur activité poétique, exercent la même profession qu'eux. C'est le cas pour Grévin, médecin de formation, qui s'adresse à plusieurs médecins dans *La Gélodacrye*, nous mentionnons en particulier le célèbre poète François Rasse des Neux, nous rencontrons également les noms de Charton, De Poix, Jacques Pons, médecin lyonnais et conseiller de Henri IV, ou encore Rousselet⁵⁸¹. Grévin est également proche du milieu royal, il entre au service de Marguerite de France, duchesse de

⁵⁷⁹ *Tragedie françoise du Sacrifice d'Abraham...*, Genève, J. Stoer, 1598 ; l'édition est accessible en ligne : https://www.e-rara.ch/mhr_g/content/zoom/4264836 [consulté le 30 août 2022].

Les poèmes de Chandieu sont précédés des *Quatrains* de Pibrac et de 41 *Quatrains sur la vanité du monde* de Pierre Matthieu.

⁵⁸⁰ *La Muse chrestienne*, s. II-50 : « Ta filleule, Goulart, te va baiser la main, / Celle à qui tu as mis ce beau nom de Chrestienne » (v. 1-2), « Et puis qu'ell' a cet heur de t'avoir pour Parrain » (v. 5).

⁵⁸¹ Respectivement dans les sonnets II-24, l'élégie II du second livre, l'élégie III du premier livre et le sonnet II-10.

Savoie, en tant que médecin officiel à Turin. Il lui dédie le recueil des *Vingt-quatre sonnets romains* et il déplore son départ de France après son mariage avec le duc de Savoie, comme le fait aussi Béreau dans le sonnet 38 de son recueil⁵⁸². Du Bellay, rappelons-le, dédie un certain nombre de sonnets des *Regrets* à Marguerite de France dans la dernière partie de son recueil ; Grévin s'inscrit ainsi dans le sillage du poète bellayen. Dans les *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, le sonnet 9 est adressé à la reine d'Angleterre Élisabeth I^{ère} qui protège les protestants. La proximité du poète avec la cour nous permet d'établir un rapprochement entre Grévin et La Gessée.

En effet, l'auteur des *Jeunesses* est au service de Jeanne d'Albret, du duc d'Alençon, de Catherine de Navarre ou encore du roi Jacques VI d'Écosse. Il compose également des sonnets en l'honneur de Henri III. De plus, il s'adresse à un certain nombre de personnages puissants dans ses sonnets des *Jeunesses*. Le livre VI est presque exclusivement composé de sonnets encomiastiques adressés à des personnages haut placés ou membres de la famille royale, comme le roi Henri III (s. 3), son frère François d'Alençon (s. 5), ou encore Henri de Navarre, le futur roi Henri IV (s. 6)⁵⁸³. Bien sûr, on retrouve ce type de sonnets dans d'autres livres, comme dans le livre I où le poète s'adresse notamment à Marguerite de Valois, au roi Henri III, à Guillaume de Joyeuse ou encore Bernard du Haillant, le protégé du duc d'Anjou⁵⁸⁴. La Gessée est véritablement familier du milieu aulique. Quant à François Perrin, il connaît bien aussi le milieu de la cour, il y a en effet passé plusieurs années et a vu son espoir de réussir déçu⁵⁸⁵.

En ce qui concerne Jérôme Hennequin, il est issu d'une illustre famille parisienne et est également proche du pouvoir royal. En effet, son père était président de la cour des comptes. De plus, le lien de Hennequin avec François d'Amboise, qui a exercé plusieurs fonctions⁵⁸⁶ auprès des rois Henri III et Henri IV, confirme son lien avec la cour.

Nicolas Ellain dédie ses deux livres de sonnets à deux frères de la famille Du Bellay : le premier, Eustache du Bellay, succède à Jean du Bellay – le cardinal envoyé par le roi à Rome et que Joachim accompagne en tant que secrétaire - à la fonction d'évêque de Paris et le second, Jacques, est comte de Tonnerre. D'autre part, Ellain est également avocat et médecin. Il

⁵⁸² Le départ de Marguerite de Savoie est célébré par de nombreux poètes, notamment par Ronsard, dans son *Chant pastoral à Madame Marguerite, Duchesse de Savoie* (1559).

⁵⁸³ La variété des destinataires est remarquable, La Gessée s'adresse à des personnes aux opinions divergentes : Jeanne d'Albret représente le parti protestant, François d'Alençon prend la tête des « Malcontents » un parti qui s'oppose à la politique de son frère, le roi Henri III. La Gessée, au milieu de ces conflits, tente de conserver des liens avec chacun d'entre eux et ne souhaite visiblement pas prendre parti.

⁵⁸⁴ *Jeunesses*, s. I-79, I-78, I-109 et I-63.

⁵⁸⁵ Ce trait biographique figure notamment dans l'article d'Anne Sirvin, « François Perrin : un parcours immobile (les enseignements du paratexte dans l'œuvre du poète autunois) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome LXII, Genève, Droz, 2000, p. 303-315. Voir en particulier les pages 304-305.

⁵⁸⁶ Il était notamment avocat au Conseil du roi ou encore maître des requêtes, pour ne citer que ces fonctions.

s'adresse à Jacques Charpentier dans le sonnet 26 du Livre I qui est à la fois un philosophe et un médecin, c'est également le médecin de Charles IX. Par l'intermédiaire de ce personnage un lien se crée entre Ellain et Grévin. En effet, Jacques Charpentier partage avec Grévin son origine de Clermont-en-Beauvaisis et la profession de médecin. En outre, Grévin lui dédie également une ode dans le recueil *Le Theatre* - qui comprend la seconde partie de *La Gélodacrye* – publié en 1562, composée à l'occasion de son mariage.

Plusieurs auteurs ont fait des études de droit, comme Ellain qui est avocat, et ils s'adressent à des personnages qui exercent une profession liée à ce domaine, des avocats au Parlement, des jurisconsultes ou encore des magistrats. Tout d'abord, Béreau, qui a également suivi des études de droit, mentionne le nom d'un de ses condisciples à Poitiers et jurisconsulte, Chopin (s. 31), il s'adresse également à Le Bascle (s. 8), docteur en droit et maire de Poitiers, et surtout à Barnabé Brisson (s. 2), avocat royal au Parlement de Paris⁵⁸⁷ et originaire de Fontenay-le-Comte, dans le Bas-Poitou.

Gabrielle de Coignard appartient au milieu parlementaire de Toulouse, son père était conseiller au Parlement et son mari, Pierre de Mansencal, lui aussi magistrat, a notamment exercé la fonction de président du Parlement de Toulouse.

3. Le milieu religieux

Nous avons évoqué précédemment l'appartenance confessionnelle des auteurs et le rôle qu'elle a pu jouer dans la pratique poétique des auteurs de notre corpus. Il s'agit dans ce point de montrer que les auteurs, qui prennent généralement parti pour une confession ou pour une autre, s'adressent à des personnes qui partagent la même confession ou la même vision de la religion qu'eux. Les poètes s'adressent également à des représentants⁵⁸⁸ d'une confession à laquelle ils appartiennent ou dont ils sont proches. Cela ne signifie bien sûr pas que des poètes protestants et catholiques ne peuvent se fréquenter ou s'entendre⁵⁸⁹, mais l'appartenance à une même religion crée nécessairement des liens entre eux.

⁵⁸⁷ Il accepte de la Ligue d'occuper la fonction de président du Parlement de Paris en 1588. Le roi Henri III et de nombreux parlementaires prennent la fuite en 1589 et Paris est prise par la Ligue. L'attitude de Barnabé Brisson apparaît comme ambiguë : il reste proche des politiques et tente de prévenir les excès des Ligueurs, ce qui le conduit à être arrêté puis exécuté en 1591.

⁵⁸⁸ Par exemple, Poupou adresse le sonnet I-49 à Théodore de Bèze, représentant du camp réformé, qui succède à Calvin à la tête de la Compagnie des pasteurs.

⁵⁸⁹ La Gessée adresse des sonnets aussi bien à des protestants comme Du Bartas (I-101) ou Florent Chrestien (I-43) qu'à des catholiques comme Ronsard (I-73), André Thevet (I-89), Robert Garnier (VI-52) ou Jacques Peletier du Mans (I-86). Les frontières entre les deux confessions ne sont d'ailleurs pas toujours étanches et, à titre d'exemple, un poète comme Jacques Béreau, catholique, accuse les deux partis d'être responsables des guerres civiles dans le sonnet 24 du *Premier livre des sonetz*.

Dans *La Gélodacrye*, Grévin s'adresse à un certain nombre de personnages réformés ou proches de la Réforme, comme Florent Chrestien, Rasse des Neux, le médecin Charton ou encore l'imprimeur Robert Estienne et fait aussi allusion à son père⁵⁹⁰ qui s'était exilé à Genève. Pour autant, il s'adresse également à un certain nombre de personnages catholiques, comme Ronsard, mais également à des personnages qui ont une fonction ecclésiastique, par exemple Charles d'Epinau (I-5), abbé puis évêque de Dol en Bretagne, proche de la Ligue.

Nous poursuivons avec La Gessée dont l'appartenance religieuse n'est pas clairement établie. En effet, il est né en Gascogne dans un milieu protestant mais en étant au service de personnes « puissantes », à la cour, il avait plutôt intérêt à embrasser la religion officielle catholique. On sait d'ailleurs qu'il a fui à Genève⁵⁹¹, ville des réfugiés protestants, et qu'il était proche du poète protestant Du Bartas avec qui il partageait également son origine gasconne. Il s'adresse à lui dans *Les Jeunesses* (s. I-101), mais aussi à Florent Chrestien (I-43) ; il est d'ailleurs intéressant de souligner que le conflit religieux est abordé dans ces trois poèmes. Toutefois, la collaboration de La Gessée avec Christophe Plantin laisse penser que La Gessée avait des liens avec la Famille de la Charité, tout comme Grévin⁵⁹².

Le milieu protestant entoure les *Octonaires* de Chandieu. L'ouvrage paraît à Genève en 1583. En outre, les poètes qui imitent les *Octonaires* et qui détiennent des manuscrits sont essentiellement protestants : Goulart, Du Chesne, Rasse des Neux, Sponde ou encore Jean Jacquemot, le poète pasteur qui traduit les *Octonaires* en latin. Les musiciens qui mettent en musique les *Octonaires* sont eux-mêmes protestants.

À l'instar des *Octonaires*, *La Muse Chrestienne* de Poupo est intimement liée au milieu protestant. Nous avons évoqué le rôle de Goulart précédemment. On constate que Poupo est également en lien avec d'autres poètes protestants dont on retrouve le nom dans les sonnets : comme Théodore de Bèze (I-49), Jacques Lect (II-61) ou encore Jean Jacquemot (III-7). En

⁵⁹⁰ Le père de Robert Estienne s'était en effet exilé à Genève vers 1551 et son fils, qui lui a succédé, a rejoint assez tardivement la Réforme. Dans l'ode à Robert Etienne qui se trouve à la fin du second livre de la *Gélodacrye*, Grévin fait référence à cet exil : « Ores de tout cest esmoy / Au beau jour l'a retirée / Typosine, qui chez toi / Demeure plus assurée » (v. 61-64).

⁵⁹¹ Guy Demerson explique que « La Gessée se trouvait donc sans aucun doute à Paris lors de la Saint-Barthélemy. [...] Pris de peur, il s'enfuit à Genève. [...] L'atmosphère de Genève parut bien grave et pesante au jeune Gascon, et, un calme relatif étant revenu en France, il décida de rentrer à Paris », dans l'*Introduction aux Jeunesses*, p. XIV-XV.

⁵⁹² Heather Ingman, « Jean de La Jessée and the Family of Love in France », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 47, 1984, p. 225-228 ; Kathryn J. Evans, « Jacques Grévin's Religious Attitude and the Family of Love », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLVII, Genève, Droz, 1985, p. 357-365. Voir également l'article de Rafael Mandressi, « Les savants chez l'imprimeur. Les médecins et l'entreprise éditoriale de Christophe Plantin au XVI^e siècle », *Histoire, médecine et santé*, 11, été 2017, « Economie du savoir », p. 131-152. En ligne : <https://journals.openedition.org/hms/1119> [consulté le 04 février 2020].

outre, nous avons déjà évoqué l'importance de Genève, ajoutons qu'un certain nombre d'allocutaires sont des personnages genevois ou résidant à Genève, comme Michel Varro, conseiller de Genève, pour lequel Poupo compose une épitaphe (II-22), ou encore Robert Bouchin (II-25), originaire de Beaune et réfugié à Genève. On relève également le nom d'autres personnages réformés comme Jean de Léry (I-58), ainsi que les noms de puissants protecteurs des Réformés comme Henri de Bourbon, prince de Condé (II-30), ainsi que la Reine d'Angleterre⁵⁹³. Citons enfin un certain nombre de personnages (allocutaires ou mentionnés dans les épitaphes) relevant du milieu militaire, qui ont participé au conflit religieux, comme les frères de La Marck (II-24), François de Coligny (II-62), Nicolas Harlay de Sancy que Poupo avait rencontré à Valence durant ses études (III-4), le capitaine Beaujeu (III-21), le capitaine Jean Choüet (III-17), le capitaine Jean Chaudet (III-6) et le capitaine d'infanterie Guinet (II-63). Dans chacun de ces sonnets, on relève une allusion soit au conflit religieux et donc au contexte contemporain, soit à un élément biblique, ce qui rend compte de l'importance du milieu religieux et en particulier protestant dans ce recueil. Enfin, rappelons que les dédicataires principaux de *La Muse chrestienne* sont le roi Henri IV et sa sœur, Catherine de Bourbon, à qui le livre III est dédié.

En ce qui concerne le milieu catholique, Nicolas Ellain en fait partie et il s'adresse à d'autres catholiques. En effet, Eustache Du Bellay, le dédicataire du premier livre de ses *Sonnets*, est évêque. En outre, Ellain adresse les sonnets 32 et 34 du livre II à Charles Marault, le valet de chambre du cardinal Jean Du Bellay ; Joachim du Bellay s'adresse à lui dans le sonnet 54 des *Regrets*. Dans ces deux sonnets, Ellain l'exhorte à regagner sa terre natale après la mort du cardinal à Rome.

D'autre part, Jérôme Hennequin, rappelons-le, est évêque, et son frère Aymar est archevêque de Reims. Ils sont également tous les deux engagés dans la Ligue catholique. La dimension militante et polémique n'est d'ailleurs pas absente de ses poèmes, Jérôme Hennequin fustige en effet directement certains représentants de la Réforme tels que Calvin et Bèze dans les sonnets 10 et 14.

Quant à François Perrin, sa fonction de chanoine le situe dans un milieu religieux et plus particulièrement catholique. Parmi ses dédicataires, on l'a vu, se trouvent d'autres ecclésiastiques et son libraire-imprimeur, Guillaume Chaudière, est également proche des catholiques.

⁵⁹³ Dans le poème qui suit le sonnet 24 du livre III qui est une imitation d'un poème en latin de Lect.

Enfin, les *Œuvres Chrestiennes* de notre poétesse catholique Gabrielle de Coignard ont pu être utilisées comme un « outil de propagande de la Contre-Réforme »⁵⁹⁴, comme l'indique Marie-Laurentine Caëtano après avoir précisé que l'œuvre se trouvait dans la bibliothèque du collège jésuite de Tournon. En outre, il est fort probable que Gabrielle de Coignard ait connu Jean Chabanel, l'auteur du recueil poétique collectif de *La Muse Chrestienne* (1582), les initiales I.C.T. correspondraient à Jean Chabanel Toulousain. La poétesse s'inscrit à la fois dans un réseau littéraire, mais aussi géographique avec la ville de Toulouse et religieux et plus particulièrement catholique.

4. Le milieu provincial et la patrie natale

L'opposition entre la province et la capitale est un thème récurrent dans les œuvres sur lesquelles nous travaillons. Plusieurs poètes de notre corpus sont parisiens : Nicolas Ellain, Jérôme Hennequin et Odet de Turnèbe, les autres auteurs ne sont pas originaires de la capitale. Dans les ouvrages, leur région natale est régulièrement rappelée, souvent idéalisée et, sur la page de titre, le nom de l'auteur est accompagné d'un adjectif indiquant son origine géographique⁵⁹⁵, citons par exemple : « Nicolas Ellain Parisien », « François Perrin Autunois », « Simon Goulart Senlisien » (S.G.S). On retrouve parfois un groupe prépositionnel comme dans le titre *L'Olimpe de Jacques Grevin de Cler-Mont en Beauvaisis*⁵⁹⁶ qui indique l'origine géographique de l'auteur.

Jacques Béreau, poète poitevin, s'adresse fréquemment dans son recueil à des personnes originaires de sa région qui sont d'ailleurs souvent des proches de sa famille ou des amis. On peut citer par exemple Ranfray (s. 6), un cousin par alliance, et surtout Voisin de la Popelinière (s. 14), historien, ainsi que son oncle Le Tourneur (s. 16). Il mentionne également le nom de Bourdigale (s. 19), un autre membre de sa famille qui est navigateur mais aussi un ami du poète Nicolas Rapin. Ajoutons enfin le nom de Jean-Baptiste Tiercelin (s. 32), évêque de Luçon et engagé à essayer de rétablir l'ordre et la discipline au sein de l'Église.

En ce qui concerne François Perrin, il s'adresse d'abord à un personnage natif d'Autun, Charles d'Ailleboust. La mère de Perrin était originaire de Nevers et celui-ci est en relation avec trois personnages nivernais. D'abord, Nicolas Moquet, dont le sonnet précède la première

⁵⁹⁴ Marie-Laurentine Caëtano, « "Le remède salutaire de cette poésie spirituelle" : une réception posthume orientée des *Œuvres spirituelles* de Gabrielle de Coignard », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 70, 2010, p. 59. La mention de Jean Chabanel de se trouve aussi dans cet article.

⁵⁹⁵ Cette pratique est courante et elle n'est évidemment pas à spécifique à nos auteurs. On la retrouve aussi, bien sûr, pour Du Bellay qui signe ses œuvres « I. B. D. A. » pour « Joachim Du Bellay Angevin ».

⁵⁹⁶ Le premier livre de la *Gélodacrye* paraît dans cet ouvrage publié en 1560.

centurie. Dans les poèmes qui suivent les trois centuries, un poème de Perrin est adressé à François Girard, un seigneur de Nevers, suivent plusieurs « petits poemes », parmi lesquels figurent des poèmes sur la ville de Nevers. Le sonnet de clôture est composé par un autre poète nivernais, François Taverny, qui présente Perrin comme un poète moraliste et satirique. On voit ainsi se dessiner un milieu géographique assez retreint, essentiellement bourguignon, autour d'Autun et de Nevers.

La Gessée, écrivain originaire de Gascogne, s'adresse aussi à des personnages de la même origine géographique que lui comme Belleforest (I-76) ou encore Du Bartas (I-101), originaire de Mauvezin, comme La Gessée. On peut ajouter également le nom de Guy du Faur de Pibrac (I-30), originaire de Toulouse. Florence Bonifay rapproche Pibrac et La Gessée qui ont tous deux quitté leur région natale pour rejoindre la capitale⁵⁹⁷ et elle montre qu'un poète comme La Gessée crée un lien entre Paris et la Gascogne : « La Gessée est donc une figure médiatrice entre l'activité lettrée gasconne et l'effervescence poétique parisienne »⁵⁹⁸. Enfin, mentionnons un autre poète gascon, Pey de Garros, à qui La Gessée dédie le sonnet VI-32 :

Muse, dont le travail, le bruit, et la venuë,
Sçait parmy la Güyenne en ton nom esmouvoir
Mille gentilz espritz, amoureux du sçavoir :
Prend ce Vœu que je sacre à ta gloire avenueë.

Nostre Gasconne langue aus François incognuë,
Leur monstre desormais ta grace, et ton pouvoir :
(*Jeunesses*, s. VI-32, v. 1-6)

En louant la poésie gasconne, La Gessée fait l'éloge de son dédicataire et de sa région natale.

Pierre Poupo s'adresse à plusieurs personnes de sa ville natale, Bar-sur-Seine. Il s'adresse notamment à Denis Le Bey (I-10), qui a contribué à sa conversion au protestantisme, mais aussi à des amis qu'il a retrouvés à Valence pendant ses études, comme Pierre Nevelet (I-40), un cousin et ami de Le Bey et aussi le cousin de l'avocat Pierre Pithou. Poupo compose le sonnet I-78 pour le tombeau d'Antoine Vignier, le frère de l'historiographe Nicolas Vignier, il dédie à ce dernier les sonnets I-51 et I-52 de *La Muse chrestienne*.

Enfin, si Paris peut être considérée comme un foyer fécond de la poésie, n'oublions pas non plus, sur le plan géographique, d'évoquer Genève, où se réfugient un certain nombre de poètes

⁵⁹⁷ La Gessée mentionne le succès de Pibrac et son arrivée à Paris dans le sonnet II-57 des *Jeunesses* : « Nay dedans son Pibrac, se montre dans Paris, / Où docte il foule aus piedz la Romaine arrogance. » (v. 7-8).

⁵⁹⁸ Florence Bonifay, *Concurrences poétiques. Identités collectives et identités singulières autour de la « Pléiade » (1549-1586)*, Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Clément, soutenue le 2 décembre 2016, Université de Lyon 2, p. 168 ; consultable en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01896012>

protestants tels que Goulart, Poupo et Chandieu, ou proches des idées de la Réforme, comme La Gessée.

5. Les recueils collectifs

Les recueils collectifs comportent des pièces composées par divers auteurs et rassemblées autour, par exemple, d'une thématique commune. Ils sont par définition associés à la notion de collaboration, de travail en réseau et d'échanges. Dans notre corpus, deux recueils font partie d'un recueil collectif : *Les Sonets sur les Ruines de Luzinan par Odet de Turnèbe* et *la Suite des Imitations Chrestiennes* de Simon Goulart.

Le bref recueil d'Odete de Turnèbe fait partie du recueil collectif intitulé *La Puce de madame Des-roches qui est un recueil de divers Poèmes Grecs, Latins et François, composez par plusieurs doctes personnages aux Grands Jours tenus à Poitiers, l'an 1579*. L'ouvrage est publié à Paris chez Abel L'Angelier en 1583. Le compilateur des poèmes est Jacques de Sourdray. Le titre complet de l'œuvre fait mention d'un événement historique, les Grands Jours de Poitiers. Il s'agit d'une session exceptionnelle de justice, qui se tenait en dehors du Parlement de Paris, les magistrats se déplaçaient en province et tentaient de régler un certain nombre d'affaires, particulièrement en période de troubles. Le second point important concerne le lieu, c'est-à-dire Poitiers, et plus particulièrement le salon des dames des Roches. Madeleine et sa fille Catherine y tenaient un salon réputé et fréquenté par de nombreux poètes. Les principaux poètes qui participent à cet ouvrage collectif sont Étienne Pasquier, François d'Amboise, Claude Binet, Jean Binet, Jacques Mangot, Madeleine des Roches, Pierre Pithou, Nicolas Rapin, Joseph Scaliger, Scévole de Sainte-Marthe, René Chopin, Antoine Loisel, Joseph Scaliger et Barnabé Brisson⁵⁹⁹. L'ouvrage comporte des pièces en français et en latin. Une majorité de ces poètes exercent une profession juridique et en particulier le métier d'avocat au Parlement de Paris, à commencer par Turnèbe lui-même, Loisel, Chopin, Claude Binet, ou encore Pierre Pithou qui est procureur au Parlement de Paris. Un certain nombre de poètes et magistrats au Parlement de Paris s'étaient rendus à Poitiers dans le cadre des Grands Jours. D'autre part, en ce qui concerne le lien avec la ville de Poitiers, précisons que Scévole de Sainte-Marthe et Nicolas Rapin – ce dernier était par ailleurs militaire et avocat - ont occupé la fonction de maire de Poitiers. Enfin, le compilateur Jacques de Sourdray est un avocat poitevin, ce qui le rapproche des autres auteurs à la fois sur le plan professionnel et géographique. Ainsi, on

⁵⁹⁹ Il est aussi en lien avec Jacques Béreau qui lui adresse le sonnet II de son recueil.

voit se profiler autour de cette œuvre un milieu géographique précis avec la ville de Poitiers⁶⁰⁰, un milieu professionnel défini, en l'occurrence le milieu juridique à travers la présence de nombreux magistrats du Parlement de Paris ainsi qu'un lien étroit avec le milieu humaniste représenté en particulier par Étienne Pasquier, Scévole de Sainte-Marthe et Joseph Scaliger. La composition de ce recueil collectif témoigne également de liens entre Paris et la province⁶⁰¹ et en particulier entre Paris et Poitiers, comme l'affirme Florence Bonifay : « Ainsi ce recueil polygraphique trace-t-il les contours d'un réseau de parlementaires parisiens lettrés se piquant plus ou moins fréquemment de poésie et témoigne-t-il d'une vie littéraire intense dans le salon poitevin des Dames des Roches au tournant des années 1570-1580 »⁶⁰². Enfin, en ce qui concerne l'appartenance confessionnelle des poètes, il s'agit essentiellement de poètes catholiques.

Terminons sur ce point en évoquant la *Suite des Imitations Chrestiennes* de Simon Goulart. Ce recueil figure au sein des *Poemes Chrestiens de B. de Montmeja & autres auteurs divers, recueillis et nouvellement mis en lumiere par Philippes de Pas*. Ce recueil collectif est publié en 1574 chez le fameux imprimeur-libraire Jacob Stoer à Genève. Philippe de Pas est ministre protestant à Genève. C'est également le dédicataire du dernier sonnet de Goulart (II-97). L'épître dédicatoire du recueil est adressée à Monseigneur Frédéric, comte Palatin du Rhin, premier électeur de l'Empire. Il convient de noter que sur les 247 pièces françaises, 215 sont de Goulart, pour la plupart signées « S.G.S. », c'est-à-dire « Simon Goulart Senlisien ». Les autres auteurs qui participent à cet ouvrage sont Bernard de Montméja, Jacques Grévin, Jean Tagaut, Pierre Enoc, Théodore de Bèze, Théodore de Sautemont, Jean Sarasin et Joseph Scaliger. Stéphanie Aubert-Gillet met en évidence deux points communs à ces poètes : « ils sont tous de confession réformée et entretiennent tous un lien étroit avec la ville de Genève »⁶⁰³. Le milieu protestant genevois constitue le cadre dans lequel ce recueil est composé, d'autant plus que le titre indique clairement l'orientation religieuse du recueil. Enfin, ce point sur les réseaux tend à montrer les liens permanents entre les poètes, entre certains milieux religieux et sociaux. Il convient de rappeler le rôle majeur de Goulart dans la poésie protestante. En effet, nous avons évoqué le rôle de Goulart dans la publication de *La Muse Chrestienne* de Poupo et

⁶⁰⁰ Rappelons que Du Bellay a étudié le droit à l'Université de Poitiers.

⁶⁰¹ On peut également penser à La Gessée avec ses liens entre Paris et la Gascogne.

⁶⁰² Florence Bonifay, *op.cit.*, p. 122.

⁶⁰³ Stéphanie Aubert-Gillet, art. cit., p. 6.

c'est également lui qui est à l'initiative de ce recueil collectif. S. Aubert-Gillet ne manque pas de souligner cet aspect et voit en Simon Goulart le pionnier d'une nouvelle école poétique :

Ainsi, Simon Goulart fait évoluer autour de sa personne une constellation de poètes [...], tous les personnages qui, dans le domaine de la poésie, comptent dans la Genève de cette dernière moitié du XVI^e siècle. Son rôle apparaît central. Son intérêt marqué pour la poésie, ainsi que son vœu de promouvoir, ainsi qu'il le dit dès les années 1576, la « chaste muse française », laisse penser à un véritable plan établi. Simon Goulart se présente comme le pivot de ce qui constituerait les prémises d'une école poétique genevoise⁶⁰⁴.

On constate ainsi que la majorité des poètes de notre corpus sont provinciaux, ils sont généralement issus de milieux cultivés, lettrés et de la petite noblesse locale. D'autre part, les poètes anti-mondains se trouvent toujours en contact avec d'autres poètes, qu'il s'agisse d'autres personnages politiques ou religieux, ou qui sont issus du même milieu professionnel ou géographique. D'autres liens se tissent entre les recueils, par exemple, lorsqu'un même imprimeur est choisi pour publier un recueil, lorsque le nom d'un personnage est mentionné dans plusieurs recueils, comme Barnabé Brisson ou Florent Chrestien. Ces remarques rappellent les propos de Cécile Alduy sur la fonction du livre comme « lieu socialisé destiné à accueillir d'autres poètes ».⁶⁰⁵

Toutefois, en dépit des nombreux liens précisés plus haut entre les poètes, on ne peut pas, d'une part, parler de groupe constitué ni d'école poétique en ce qui concerne la poésie anti-mondaine et, d'autre part, chaque auteur revendique d'une certaine manière sa singularité. De même, l'image du poète marginal et seul est présente dans nos différents recueils.

II. La marginalité et la solitude

La poésie anti-mondaine que nous étudions s'est principalement développée sous le règne de Henri III. Philippe Desportes, avec ses recueils de poésie néo-pétrarquiste publiés en 1573⁶⁰⁶, fait office de poète de cour. Il est en outre le principal représentant de cette poésie qui s'écrit précisément dans un contexte mondain. Ce roi dévot a plus tard favorisé le développement d'une poésie religieuse et pénitentielle, notamment en raison du violent contexte des guerres

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶⁰⁵ Cécile Alduy, *op. cit.*, p. 260.

⁶⁰⁶ Ses *Premières Œuvres* paraissent en 1573. Il se spécialise à partir de 1583 dans la paraphrase de psaumes, la première édition des Psaumes de David en comporte soixante paraît en 1591, celle de 1603 en contient cent cinquante. Voir les articles de Bruno Petey-Girard, « Le poète érudit : Desportes traducteur des Psaumes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2005, n° 1, p. 37-53 et de François Rouget, « Une édition retrouvée de Philippe Desportes : *Les Pseaumes de David mis en vers françois [...]* Avec quelques œuvres chrétiennes et Prières du mesme Auteurs (Rouen, R. Du Petit-Val, 1593) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 2013, T. 73, n° 2, p. 341-353.

civiles⁶⁰⁷. Contrairement à Desportes, les poètes anti-mondains écrivent généralement seuls, en dehors d'un groupe constitué de poètes.

Commençons avec le cas de Gabrielle de Coignard qui est singulier, d'autant plus qu'il s'agit d'une femme – la seule de notre corpus - et qu'à ce titre, elle fait davantage preuve d'humilité et adopte plus facilement, semble-t-il, une position de retrait et de retenue. D'ailleurs, elle refuse la publication de ses poèmes : « Mes vers, demeurez coys dedans mon cabinet » (s. 14, v. 1)⁶⁰⁸. D'autre part, sa solitude est palpable dans les sonnets où elle évoque certaines des épreuves douloureuses qu'elle a subies comme le deuil, le veuvage, ou encore la maladie. En effet, dans le sonnet 119, elle mentionne explicitement son veuvage :

Le cœur plain de regret, les yeux chargés de pleurs,
Je passe ainsi les nuicts longues et solitaires,
[...]
Le souvenir de veoir mes filles en enfance,
Orphelines de pere et sans nulle defence,
(*Sonnets spirituels*, s. 119, v. 1-2, 12-13)

Elle s'adresse à ses proches dans le sonnet 105 et exprime son refus de se remarier :

Ne me parlez jamais de me remarier,
O vous, mes chers parens, si vous aymes ma vie,
Ne m'en parlez jamais, car je n'ay plus envie
A un second espoux oncques m'apparier.

Je veux garder ma foy sans jamais varier,
(v. 1-5)

La poétesse s'oppose au souhait de sa famille et l'anaphore « Ne me parlez jamais » (ou « Ne m'en parlez jamais » au vers 3) traduit une sorte de ressassement, peut-être un sentiment de lassitude, et surtout le sentiment d'être incomprise. Elle justifie son choix par son amour pour Dieu : « Au seul Dieu tout benin j'ay mon certain refuge » (v. 12). La poétesse exprime par ailleurs son désir de tout abandonner⁶⁰⁹, à commencer par la poésie :

Je veux quicter les vers, je veux laisser la muse,
J'abandonne le lut, je ne veux plus chanter,
[...]
Ores je quicte tout, je me veux absenter,
Pour trouver le repos, solitaire et recluse.
(s. 86, v. 1-2, 7-8)

⁶⁰⁷ Jacqueline Boucher, « La réception par Henri III de la poésie religieuse », *La poésie religieuse et ses lecteurs aux XVI^e et XVII^e siècles*, textes réunis par Alain Cullière et Anne Mantero, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2005, p. 19-31.

⁶⁰⁸ Cet aspect a été évoqué dans la partie « éthique et poétique » du ch. 5.

⁶⁰⁹ Notamment en utilisant la « poésie du refus ».

Elle fait à plusieurs reprises l'éloge du lieu retiré, loin de la ville et de la foule, loin de la vie mondaine :

Si ce mien corps estoit de plus forte nature,
Et mes pauvres enfans n'eussent de moy besoing,
Hors des soucis mondains, je m'en irois bien loin
Choisir pour mon logis une forest obscure.
(s. 11, v. 1-4)

Ce désir de rejoindre un lieu calme loin de la ville est explicite dans le sonnet 92 :

J'aymerois plus aux champs manger du pain d'avoine,
Et boire dans la main de l'eau d'une fontaine,
Qu'estre roine en la ville avec tant de dangers.
(s. 92, 12-14).

Enfin, la poétesse exprime le sentiment d'être exilée ici-bas et aspire à rejoindre son Seigneur :

Mets en oubly, ô pauvre cœur lassé,
Tous les destros ausquels tu as passé,
Et les plaisirs de ceste vie humaine.

Marche tout droit, de rien ne t'esbahis,
Voyant de loin le celeste pays
Qui t'est promis pour loyer de ta peine.
(s. 30, v. 9-14)

On retrouve l'opposition entre le monde terrestre, fait de dangers et de difficultés, et le monde céleste ou le royaume de Dieu. Par ailleurs, elle se sent extrêmement seule lorsque Dieu semble l'avoir abandonnée, elle le présente comme sa boussole et son repère :

Helas ! Je cognois bien quand ta douce bonté
Me soustient, qu'en mon cœur par ta grace indompté
La constance fleurit, et que rien ne l'empesche.

Mais quant tu viens de moy ta faveur retirer,
Mon ame qui se sent de son tronc separer,
Chet comme quelque branche ou quelque feuille seiche.
(s. 5, v. 9-14)

La métaphore végétale finale et la chute de la feuille introduisent le thème de la mort. Pour la poétesse, sans la grâce de Dieu, elle se sent à la fois comme perdue, et elle risque également de mourir :

Mais quant ce feu de moy s'en est allé,
Mon pauvre cœur demeure plus gelé
Qu'un jour d'hyver tout blanchissant de glace,

Revien, Seigneur, ne m'abandonne pas,
Si je te pers, las je voy mon trespas,
Car je ne vy qu'aux douceurs de ta grace.
(s. 4, v. 9-14)

L'image de la flamme⁶¹⁰ indique que Dieu est littéralement vital pour la poétesse. L'expression de la solitude est fréquente dans l'œuvre de Gabrielle de Coignard, elle peut être liée à l'abandon de Dieu, comme on vient de le voir, aux événements qu'elle connaît dans sa vie sur terre, comme l'épreuve du veuvage, mais on remarque que la solitude n'est pas toujours subie, elle est également louée et même recherchée.

D'autre part, Béreau manifeste sa solitude dans le sonnet 2 adressé à Brisson qui se trouve à Paris : « Ici je chante assis sur le bord aquatique / De mon Loi doux-coulant maint sonet poetique » (v. 9-10). On retrouve une opposition entre la situation des deux personnages, entre Paris et la province, entre la foule et la solitude, entre la notoriété et l'anonymat. On peut rapprocher ce sonnet du suivant, dans lequel le poète s'oppose aux autres poètes et explique sa solitude :

Poetes divins et saints, vous suivés la grandeur
Des princes et des rois, vostre muse, qui chante
Leur honneur, leur renom, leur vertu reluysante,
[...]
Moy, à qui n'est bastant l'esprit ny le courage,
Solitaire je vy en mon petit village,
(*Premier livre des sonetz*, s. 3, v. 1-3, 9-10)

Le poète fait l'éloge de la vie rustique, loin du milieu mondain, qui semble davantage propice à la sérénité et au bonheur :

Mais plus heureux celuy qui dedans son village
Vit content comme toy, auprès de son menage,
Et d'estatz et faveurs ne se soucie point.
(*Premier livre des sonetz*, s. 16, v. 9-11)

Enfin, le thème de la solitude figure aussi à la fin du recueil. Le poète s'adresse à la France et déplore le départ de Marguerite de Savoie qui laisse la France orpheline, et d'une certaine manière, le poète :

Elle s'en va habiter autre terre,
Et desormais comme un anneau sans pierre
Je demeuray, et comme un pré sans fleurs,
(*Premier livre des sonetz*, s. 38, v. 9-11)

Les comparaisons dans ces deux derniers vers comprennent la préposition « sans » dont le sens négatif indique une perte ou un manque. Dans ce sonnet encomiastique, le poète présente la princesse comme un élément indispensable à sa vie.

⁶¹⁰ L'antithèse feu / glace est empruntée à la poésie pétrarquiste.

L'image de la solitude et de l'exil est employée aussi par Jacques Grévin. D'abord, dans *La Gélodacrye*, le poète fait allusion à son départ de la ville de Paris dans le sonnet I-8. Dans les quatrains, il joue sur l'homonymie du nom Paris, en désignant dans les quatrains le héros mythologique Pâris, qui a enlevé Hélène et déclenché la guerre de Troie⁶¹¹. À partir du premier tercet, le poète s'exprime à la première personne et évoque son départ de la capitale en raison des guerres civiles : « J'aime mieux m'absenter, que voir devant mes yeux / Tomber dessus ton chef la tempeste des Cieux » (s. I-8, v. 9-10). Le poète s'est exilé pour échapper à cette situation violente et dangereuse. Dans le sonnet 5 du second livre, le poète rend hommage à sa ville natale, Clermont-en-Beauvaisis, qu'il a dû quitter pour faire ses études à Paris :

Ville de Cler-mont, mon pays tant aimé,
 Helas je te laissay dès ma premiere enfance
 Pour apprendre à Paris la source de science
 (*Gélodacrye*, s. II-5, v. 1-3)

On sent poindre une certaine forme de nostalgie mais aussi de regret. Le poète affirme plus loin la vanité du savoir et en particulier son impuissance face à la situation de guerre dans laquelle la France se trouve :

Qu'ay-je pour tout-cela ? un rompement de teste,
 [...]
 Plus heureux l'artisan, qui de ce soin delivre
 Ne s'amuse long temps à feuilletter un livre,
 Et ne s'esmeut sinon de ce qu'il voit present.
 (*Gélodacrye*, s. II-5, v. 9, 12-14)

Le poète a certes acquis des connaissances intellectuelles mais celles-ci ne lui sont d'aucun secours face à la violence de la vie réelle. Elles ne lui permettent pas de trouver de solutions ni de mettre en place des actions concrètes et efficaces pour mettre fin à cette situation ; le poète se montre désemparé. Enfin, la situation des guerres civiles en France est évoquée dans le sonnet 7 des *Vingt-quatre sonnets romains* :

Cependant que la France en France mutinée
 [...]
 J'allay voir des Romains la ville infortunée ;
 [...]
 J'aimay mieulx aller voir les ruines d'aultruy,
 Et m'en esmerveiller, que tousjours plein d'ennuy
 Voir de mes propres yeux la France ruineuse.
 (s. 7, v.1, 5, 12-14)

⁶¹¹ *Gélodacrye*, I-8, v. 1-4 :

Adieu Paris, adieu, adieu faux adultere,
 Obstiné à vouloir ensuyvre ton plaisir,
 N'estant content d'avoir pour ton propre desir
 Causé mille combats, et la mort de ton frere :

Le poète présente son séjour en Italie comme un exil et une manière d'échapper à la situation de troubles que la France connaît. Le poète recourt également au lexique de la mélancolie et indique que son séjour dans un pays étranger ne l'empêche pas de se lamenter sur la situation que la France doit affronter :

Tu n'as veu seulement que le port et le trait
De Grévin esloigné des rivages de France ;
Car me voyant icy faire ma demourance,
Ce n'est que veoir ung cors dont l'esprit est distraït.
(*Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, s. 10, v. 1-4)

Ce bref recueil des *Sonnets d'Angleterre et de Flandre* est composé pendant l'exil de Grévin dans plusieurs pays européens. Dès le premier sonnet, le poète, alors à Londres, affirme la nostalgie de son pays natal et de ses proches :

Maintenant que je suis à Londres arrêté,
Pour tromper les ennuis dont mon ame est surprise,
[...]
Les bestes sans raison ne me font qu'ennuyer
Depuis qu'il me souvient de ceulx que je regrette.
(*Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, s. 1, v. 5-6, 13-14)

On reconnaît bien l'inspiration des *Regrets*. Le poète réaffirme la nostalgie et la mélancolie qu'il éprouve durant sa période d'exil dans un sonnet adressé à Florent Chrestien :

Crestien, en ce pendant qu'éloigné de la France,
En Hainault, en Brabant, en Flandre et en Artois,
Pensif et esperant et craintif, je portois
Les regretz envieulx d'une fascheuse apsence,
(*Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, s. 7, v. 1-4)

La situation d'exil du poète est rappelée dans plusieurs sonnets, comme dans le sonnet 8 où il fait l'éloge de l'ambassadeur Jacques Bochetel qui l'accueille à Londres : « Mais moy, loing des malheurs j'habitois l'Angleterre » (v. 7). Le poète explique les raisons de son exil dans le sonnet 13, il s'adresse alors à la France :

France, ma douce mère, hélas ! je t'ay laissé,
[...]
Je n'ay point pour cella ma maison delaissée,
Pour aller demourer en ung estrange lieu :

Mais voiant le repos, o France, te desplaire,
Voiant jointe au cousteau la parolle de Dieu,
Pour cella j'ay choisy ung exil vollontaire.
(*Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, s. 13, v. 1, 10-14)

Le poète s'inspire de cette période troublée et de son exil dans d'autres pays pour composer ses poèmes. Les thèmes de l'exil, de la solitude et de la nostalgie sont présents. La mention de la guerre en France, que l'on trouve également dans *La Gélodacrye* et dans les *Vingt-quatre sonnets romains*, et le sentiment de solitude et d'impuissance du poète peuvent rappeler certains poèmes de Jérôme Hennequin. En effet, dans les sonnets 10 et 13 des *Regrets sur les misères advenues à la France par les guerres civiles*, le poète exprime son désir de fuir le territoire pour échapper à cette situation de guerre :

Fäy, certainement je ne trouve assurance
De pouvoir désormais trouver aucun repos
Dedans nostre país, oyant tant de propos,
Des troubles qu'aujourd'hui endure nostre France.
[...]
Allons donques chercher quelque país nouveau,
(s. 10, 1-4, 9)

Ah on ne peut trouver ny villages, ny villes
Que la chaude fureur de ses guerres civiles
N'ait faict de tous costez sentir un grand effroy.
(s. 13, v. 12-14)

Le poète s'oppose à la grande majorité de ses compatriotes qui se livrent à des combats féroces. Il exprime son besoin de s'échapper de cette réalité, de retrouver le calme et la paix ainsi qu'une certaine forme de retrait et de solitude. Il se montre d'ailleurs prêt à s'exiler et à quitter son pays. En outre, le poète exprime la profonde affliction qu'il ressent face au spectacle des guerres civiles :

Morne, triste, & pensif, & banny d'esperance,
Alors que nostre France esprise de fureur,
S'arçoit contre les siens d'une cruelle horreur
Ces regrets souspirois tesmoings de ma souffrance.

Les larmes de mes yeux couloent en abondance
Quand je voyois perir une telle grandeur,
(s. 31, v. 1-6)

Le poète exprime sa mélancolie et son « [regret] » en des termes tout à fait bellayens. En outre, la posture de retrait du poète qui observe son pays rappelle celle du poète des *Regrets* à Rome. Pierre Poupo connaît aussi l'exil, il se réfugie en effet à Genève⁶¹², la ville qui accueille et protège les protestants. L'auteur de *La Muse Chrestienne* y fait référence à plusieurs reprises dans le recueil. Dans le premier livre, la ville de Genève est décrite sous les traits d'un lieu désertique :

⁶¹² Vraisemblablement vers 1584, voir l'Introduction à *La Muse Chrestienne*, *op. cit.*, p. IX.

Monts qui hurtez le ciel de vos testes cornues,
Torrents precipitez, & toy lac spatieux,
Qui comme une grand mer où se perdent nos yeux
Emplis ce grand bassin de tes ondes chenuës.

Et vous sapins branchez aussi hauts que les nües,
Valons tortus-bossus, & vous sauvages lieux,
[...]
Je ne m'estonne point de voir en ce pais
Tant d'objects merueilleux que jamais je ne vis,
(*La Muse chrestienne*, s. I-68, v. 1-6, 9-10)

Genève est présentée comme un lieu retiré et protégé dans lequel il fait bon vivre, ce qui s'oppose en creux à la ville, à la foule et au monde. Genève est surtout la ville qui accueille les protestants, la ville où ceux qui adhèrent à ces idées religieuses trouvent refuge, comme on le relève en particulier dans le livre II de ce recueil :

Mais où pourroy-je aller, haut ou bas, pres, ou loin,
Pour estre plus à seur qu'en ce petit recoin,
Que Dieu comme un poussin tient couvert sous son aisle ?
(s. II-65, v. 9-11)

Ce « petit recoin » qu'est Genève s'avère un lieu sûr, qui protège le poète et plus généralement les protestants. Dans le sonnet suivant, Poupo personnifie la ville et la nomme « ton hostesse » (v. 8). On peut également citer le sonnet 35 dans lequel le poète fait parler Claudine de Bèze après la mort de son époux Théodore de Bèze :

Claudine fut mon nom, Paris fut ma naissance :
De Beze mon espoux, Geneve le sejour :
Qui nous tint quarante ans vivans en bon amour :
Fuyant l'oppression des Eglises de France.
(s. II-35)

Ce premier quatrain met en opposition Paris et plus largement la France et Genève. L'exil est présenté comme nécessaire à la vie des protestants, Genève apparaît alors comme une sorte de paradis sur Terre, où il fait bon vivre et où les habitants sont heureux. Cela peut sembler contradictoire avec les *Regrets*. En effet, dans l'œuvre bellayenne, le pays natal est regretté, or, dans le sonnet de Poupo, le « sejour » n'est plus celui « qu'ont basty [I]es ayeux », mais plutôt la terre d'accueil. Le poète recourt d'ailleurs souvent à des images bibliques pour évoquer le thème de l'exil à Genève. L'exemple du sonnet II-20, dans lequel le poète Philibert Guide déplore la perte de son épouse, le confirme :

C'est moy, chetif, c'est moy, perdant ta compagnie :
Ma femme, femme non ! mais le cœur de mon cœur.
[...]
A voir de jour en jour ta Pieté s'accroistre,

Ta vertu, ta douceur, je devois bien cognoistre
Que tu quittois la terre, & t'aprochois des cieux.

Des cieux qui te tirans de l'exil où nous sommes,
(s. II-20, v. 3-4, 9-12)

On peut y lire l'image biblique de l'exil mais aussi, comme le suggère Anne Mantero, « le séjour à Genève »⁶¹³. L'image de l'exil apparaît dans d'autres sonnets, comme dans le sonnet 2 du second livre ; le poète s'adresse à son épouse :

Laissons (ma chere sœur) ces fols qui establisent
Sur une boule ronde un repos arresté :
Et au sein glorieux de l'immortalité
Recerchons les vrais bien, qui jamais ne perissent.
[...]
Et ne regrettons point l'Egipte en ce desert,
Où nous avons de Dieu le present tesmoignage.
Car Paradis est cy, & dehors c'est enfer.
(s. II-2, v. 5-8, 12-14)

Le poète présente la ville de Genève comme la ville de l'exil, tout en utilisant l'image biblique de la fuite d'Égypte qui se trouve notamment dans l'Exode⁶¹⁴. Pour le poète, il est très clair qu'il faut quitter le monde, s'enfuir pour trouver le bonheur, le « Paradis », et non se joindre à la foule. C'est dans l'exil, dans le retrait et la solitude que résident, par opposition, la sagesse et le bonheur.

Enfin, prenons l'exemple de Jean de La Gessée. Originaire de Mauvezin en Gascogne, il quitte sa région pour rejoindre Paris et la cour. Dans le sonnet 50 du premier livre, un sonnet satirique en infinitifs, composé sur le modèle des *Regrets*, le poète raille les mœurs de la cour et évoque son départ :

D'un ris, et baise-main, à chascun faire feste,
Se trouver au repas des Princes, et du Roy :
[...]
Voyla meshuy voyla ce qu'à la Cour j'aprens
Dès que jeune, et peu-caut, je quittay ma Gascoigne :
(*Jeunesses*, s. I-50, v. 1-2, 12-13)

À l'opposition entre la cour et la Gascogne s'ajoute une opposition sur le plan moral : le monde de la cour est ainsi blâmé tandis que le poète évoque sa région natale, certes avec nostalgie, mais aussi, en creux, avec affection et d'une manière méliorative. Le poète semble éprouver également une forme de solitude :

Je ne devois en France revenir,

⁶¹³ Note 12, p. 254 de *La Muse chrestienne*.

⁶¹⁴ Ex. 16, 2-3.

Passant de Bresse en la haute Savoye !
[...]
Leurs fiers torrentz me devoient là surprendre,
Le Rhone enflé devoit sur moy descendre,
Où franc je fusse expiré sans torment.

Ou si mon sort jusque-là m'est contraire,
Qu'il vueille icy du monde me distraire :
Devroy-je aumoins languir si longuement ?
(s. IV-28, v. 1-2, 9-14)

Ce livre IV fait la part belle au thème de la solitude et de l'exil. On peut bien sûr rappeler le fameux sonnet IV-37 dans lequel le poète se compare au poète des *Regrets* en composant, de surcroît, son sonnet sur le modèle du sonnet 31 :

Aussi loing de ma terre ores je me lamente,
Regrettant mes parantz, comme tu regrettois
Ton sejour Angevin : et tandis rejettois
Sur tant d'heureus escritz, ton dueil qui desaugmente.
[...]
Au lieu que sur la Seine, en ce logis reclus,
Reclus j'appète hélas ! ce qui m'altere plus
Prez du bien qui me fuit, comme un chetif Tantale.
(s. IV-37, v. 5-8, 12-14)

Guy Demerson parle d'ailleurs à propos du livre IV du livre des « regretz »⁶¹⁵, ce qui correspond assez bien au thème de la nostalgie, de l'exil et de la mélancolie, tout comme le titre du recueil bellayen⁶¹⁶. Le poète se définit comme « reclus », ce qui renforce l'idée de l'enfermement et de l'isolement. D'autres extraits corroborent ce sentiment :

Quand le Destin me bannit en ces lieux,
Où mille ennuis incessamment j'endure :
[...]
Las ! nous entrons à l'autre Primevère,
Tout s'est changé : mon sort seul persevère,
Ferme il demeure, et stable est sa rigueur.
(s. IV-54, v. 1-2, 9-11)

Le sort du poète paraît ainsi « exceptionnel », c'est le seul qui n'évolue pas, ce qui semble presque relever de la fatalité et d'une sorte de malédiction. Dans le sonnet suivant, il exprime la nostalgie de sa famille et de sa région natale :

Ay-je tort de gemir, me voyant absanté
De parantz, et d'amys, sans avoir cognoissance
En ce lieu malheureus, de la moindre plaisance ?
[...]
Ore je voy le cours de ma foible santé

⁶¹⁵ Introduction aux *Jeunesses*, p. XXXIII.

⁶¹⁶ Même si, rappelons-le, les *Regrets* de Du Bellay sont une traduction des *Tristia* d'Ovide.

Descroistre, et s'alterer, d'une lente impuissance :
(s. IV-55, v. 1-3, 5-6)

Le poète se montre mélancolique et nostalgique dans le début du poème, la suite rappelle certains sonnets de Gabrielle de Coignard et de Pierre Poupo⁶¹⁷ : le poète évoque sa maladie et un état de santé fragile, ce qui est également à relier au thème de la mort.

Ces différents exemples révèlent une *persona* de poète seul, par choix ou par nécessité. Les poètes intègrent souvent dans leur recueil une part autobiographique, comme le veuvage de Gabrielle de Coignard ou l'exil de Poupo et de Grévin. Le poète se retire du monde, il fuit son pays, la ville, le monde et recherche un lieu isolé et calme ou un véritable refuge protecteur. Il compose généralement seul, pendant ses périodes d'exil, par exemple, ou pendant ses périodes de solitude. À l'instar du poète des *Regrets* qui regrette son pays et qui éprouve nostalgie et mélancolie, les poètes anti-mondains adoptent l'image du poète seul et marginal qui n'hésite pas à affirmer qu'il se sent incompris, qui fait des choix différents de ses pairs et qui exprime haut et fort ses revendications.

III. La question de l'appartenance confessionnelle

« Existe-t-il un langage poétique protestant ? ». Cette question, placée en tête de l'article de Stéphanie Aubert-Gillet⁶¹⁸, pourrait tout aussi bien s'appliquer à la poésie des catholiques. Nous nous intéressons à la poésie qui dénonce les vanités mondaines, qui est également empreinte d'une dimension religieuse, voire apologétique, et qui est composée aussi bien par des poètes catholiques que protestants. Dans la mesure où le conflit religieux oppose différentes convictions religieuses et des points de vue divergents au sujet de certains aspects de la religion chrétienne, il est légitime de se poser la question d'un style propre ou d'une poétique propre à chacune des confessions, catholique et protestante. Stéphanie Aubert-Gillet souligne d'ailleurs la volonté de Simon Goulart de créer une véritable école poétique autour de lui, une école poétique protestante⁶¹⁹. Marguerite Soulié affirme également que le dessein de Bernard de Montmeja et de Simon Goulart, dans le recueil des *Poemes chrestiens* consiste à « créer une poésie religieuse protestante »⁶²⁰. De plus, comme le précise Jean Vignes : « Après 1560

⁶¹⁷ Voir *Sonnets spirituels*, s. 31, 85, 103, 119 et *La Muse Chrestienne*, Livre I, s. 7 à 10.

⁶¹⁸ Stéphanie Aubert-Gillet, « L'influence de la Pléiade sur la poésie réformée. Les *Imitations chrestiennes* de Simon Goulart », *Versants*, 33, 1998, p. 133-147.

⁶¹⁹ Stéphanie Aubert-Gillet, « Une école poétique autour de Simon Goulart », *Colloque Simon Goulart*, Université de Genève, décembre 2005, p. 271-280.

⁶²⁰ Marguerite Soulié, « L'imitation des sonnets de Du Bellay chez deux poètes protestants du XVI^e siècle voulant témoigner de leur foi », art. cit., p. 183.

toutefois, les débats relatifs à la mission de poète cèdent le pas à un affrontement d'une toute autre envergure ; le divorce confessionnel va obliger les poètes à choisir leur camp ; au fragile clivage qui permettait d'opposer poètes chrétiens et poètes paganisants se substitue alors une lutte plus âpre entre catholiques et protestants, qui fait de la poésie une arme de combat, au service de la "vraie foy" menacée par l'adversaire »⁶²¹.

Il convient de se demander alors si la poésie anti-mondaine comporte certains traits spécifiques aux poètes catholiques et aux poètes protestants, d'autant plus qu'il n'existe pas véritablement de manifeste ni de traité d'art poétique sur la poésie protestante ou catholique. La poésie protestante qui imite la Pléiade et en particulier Du Bellay a déjà fait l'objet d'études, nous renvoyons en particulier aux travaux de Jacques Pineaux et Marguerite Soulié⁶²². Nous rappelons simplement quelques traits qui ont déjà été mis en évidence. Jacques Pineaux souligne l'influence particulière qu'a exercée Du Bellay sur la poésie des protestants et en particulier ses sonnets romains. Marguerite Soulié, dans son article sur « l'imitation formelle des sonnets satiriques de Du Bellay chez les poètes protestants », souligne les éléments particuliers que les poètes protestants reprennent à Du Bellay comme les anaphores, les juxtapositions d'infinitifs ou encore les antithèses. Chez ces deux auteurs, c'est surtout la dimension satirique qui semble empruntée aux *Regrets*, c'est aussi un élément que nous avons entrevu dans la partie précédente. Par exemple, les sonnets romains dirigés contre la papauté vont être une source d'inspiration très féconde pour les poètes qui adhèrent aux idées de la Réforme. Pour autant, ces éléments repris aux sonnets bellayens sont également présents dans la poésie des auteurs catholiques⁶²³. De même, si l'on pense de prime abord à l'influence de la partie satirique des *Regrets* chez les poètes anti-mondains, il ne faut pas oublier non plus d'évoquer les *Antiquitez de Rome* qui inspirent deux octonaires à Chandieu - les octonaires 32 et 38 -, à Simon Goulart une séquence de sonnets dans la *Suite des Imitations chrestiennes* - les sonnets 13 à 16 du second livre -, ou encore aux *Vingt-quatre sonnets romains* de Jacques Grévin, ce sont trois poètes protestants - ou proche de la Réforme dans le cas de Grévin. Toutefois, on retrouve l'imitation de ces sonnets chez Perrin, Hennequin et Odet de Turnèbe, des poètes catholiques. Dans la même veine, l'alternance métrique entre décasyllabes et alexandrins, caractéristique des *Antiquitez de Rome*, est un aspect important de la structure des

⁶²¹ Jean Vignes, « Poésie et religion au XVI^e siècle en France », dans *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 271.

⁶²² Jacques Pineaux, *La poésie des protestants de langue française*, op. cit., ; Marguerite Soulié, « L'imitation formelle des sonnets satiriques de Du Bellay chez les poètes protestants du XVI^e siècle », art. cit., et « L'imitation des sonnets de Du Bellay chez deux poètes protestants du XVI^e siècle voulant témoigner de leur foi », art. cit.

⁶²³ Comme on a pu le montrer dans le chapitre 5, en étudiant les deux versants de la poésie anti-mondaine qui regroupent des poètes aussi bien catholiques que protestants.

Sonets sur les Ruines de Luzignan de Turnèbe et des *Trois centuries* de Perrin ; elle est cependant moins systématique chez Hennequin et chez La Gessée⁶²⁴. En outre, Jacques Pineaux estime que « la poésie anti-mondaine protestante a le Dieu vivant pour principe et pour fin »⁶²⁵ ; il nous semble que si ce propos s'applique effectivement aux poètes protestants de notre corpus, nous pouvons également l'appliquer aux poètes catholiques et notamment à Jérôme Hennequin, François Perrin ou encore Gabrielle de Coignard qui écrivent tous dans le but d'amener l'homme à se détourner des vanités mondaines pour se tourner vers Dieu et pour aspirer à rejoindre le monde céleste et le royaume de Dieu⁶²⁶. Toujours dans le même ouvrage, Jacques Pineaux résume certaines caractéristiques qui peuvent définir la poésie anti-mondaine protestante ; nous rappelons ces propos déjà cités plus haut : « une poésie qui, dans le monde fluctuant, vain et transitoire des choses, reconnaît l'image exacte du monde et des hommes ; une poésie qui cherche le visage derrière le masque et qui découvre sous l'apparence de la vie la réalité de la mort ; une poésie de la nuit et de la clarté... »⁶²⁷. De nouveau, il nous semble pouvoir appliquer cette affirmation aux auteurs catholiques de notre corpus. En effet, Gabrielle de Coignard révèle par exemple que ce monde est vain et « subject à pourriture », « Ce monde est lasche, aveugle, errant à l'aventure »⁶²⁸. De même, la nuit est, si l'on peut dire, bénie et salutaire pour la poétesse :

La nuit qui va roulant ses tours continuels,
 Représente à nos yeux les siècles éternels,
 Le silence profond du Royaume céleste.
 (*Sonnets spirituels*, s. 45, v. 9-11)

Perrin aussi entend révéler le caractère transitoire de la vie humaine, il recourt notamment à la comparaison végétale :

L'homme est ainsi que la plante croissant,
 Qui développe un bouton florissant
 Écrit au vif d'une couleur divine :

Et puis lon voit que tout cela s'estaint,
 (Seconde centurie, s. 94, v. 9-12)

⁶²⁴ Nous avons déjà abordé cet aspect dans la partie « éthique et poétique » du chapitre 5.

⁶²⁵ Jacques Pineaux, *op. cit.*, p. 405.

⁶²⁶ Les sonnets de la troisième centurie de Perrin invitent le lecteur à contempler la grandeur de l'homme et à voir qu'il est la seule « merveille du monde » (s. 8, v. 14), l'« ouvrage » le « plus parfait sous les cieux » (s. 99, v. 1) parce qu'il a été créé par Dieu. Les exemples abondent dans le recueil de la poétesse toulousaine, mais rappelons simplement ces quelques vers : « Au seul Dieu tout benin j'ay mon certain refuge » (s. 105, v. 12), « Non, je ne suivray plus autre Seigneur que toy » (s. 127, v. 14).

⁶²⁷ Jacques Pineaux, *op. cit.*, p. 421.

⁶²⁸ *Sonnets spirituels*, s. 35, v. 4 et 5.

Ce poète utilise également à plusieurs reprises l'image du masque pour traduire l'opposition entre l'apparence et la réalité et dénoncer ainsi les faux-semblants :

Avec tel fard le menteur s'est vestu
Du bel habit dont verité se pare,
Que nous prenons (tant la sagesse est rare)
Le mal pour bien, & vice pour vertu.
(Première centurie, s. 58, v. 1-4)

On constate donc que les éléments mentionnés par Jacques Pineaux en tant que caractéristiques de la poésie protestante anti-mondaine peuvent aussi s'appliquer à la poésie des poètes catholiques. D'ailleurs, dans la partie précédente où nous présentions les différents versants de la poésie anti-mondaine, nous avons regroupé au sein du versant dévotionnel des poètes catholiques et des poètes réformés, ce qui montre que l'appartenance confessionnelle ne constitue pas une frontière étanche entre les poètes, d'une part, et qu'elle ne constitue pas non plus une catégorie à part entière qui permettrait de classer les poètes anti-mondains, d'autre part, si tant est que l'on puisse faire entrer les poètes dans une catégorie bien définie. Cette étude des deux versants dans la partie précédente nous permet d'affirmer que l'on retrouve chez les poètes des deux confessions des thèmes communs tels que la satire du courtisan, la dénonciation des vices humains, le thème de l'exil ou encore le lexique de la mélancolie et du regret. En outre, au sein de la poésie dévotionnelle, le lexique de la mélancolie est présent dans les sonnets de Gabrielle de Coignard, de Simon Goulart, ou encore de Pierre Poupo, la première est catholique, les deux autres protestants. Citons par exemple ces vers de la poétesse toulousaine : « J'ay le cœur oppressé, j'ay l'estomach pantoix », « J'ay les yeux esblouys, je lamente et sospire » (s. 73, v. 2, 5), du poète pasteur senlisien : « Helas moy mal-heureux ! quand viendra la saison, / Qu'à mon Dieu je feray une pure oraison ? » (s. I-37, v. 9-10), ou encore ceux du poète champenois : « Sur une mer d'ennuis, de tourmens, & de pleurs », « Chetif, que deviendray-je entre tant de malheurs ! » (s. I-5, v. 1, 5). Le lexique de la mélancolie, que l'on trouve notamment dans la partie élégiaque des *Regrets*, se trouve employé par les poètes catholiques et protestants avec une intention identique. D'autre part, l'image de la flamme, que l'on rencontre dans la poésie pétrarquiste, constitue un élément commun à ces poètes. Chez plusieurs poètes de notre corpus, elle est utilisée pour symboliser l'amour de Dieu. On la trouve par exemple chez Gabrielle de Coignard, dans le sonnet 4, elle s'adresse à Dieu : « Et je me fons en sentant approcher / Le doux rayon de ta flamme excellente » (v. 3-4), mais aussi chez Simon Goulart : « Enflamme moy si bien, Seigneur, de ton feu saint » (s. I-61, v. 12). Un autre élément commun aux deux confessions concerne l'emploi du tutoiement lorsque le poète s'adresse à Dieu. Gabrielle de Coignard l'utilise dans les *Sonnets spirituels*,

par exemple dans le sonnet 2 : « Guide mon cœur, donne moy la science » (v. 1). Colette H. Winn précise que le tutoiement de Dieu est une « marque d'influence réformée »⁶²⁹ et rappelons que la poétesse toulousaine est pourtant catholique. Le tutoiement de Dieu est en effet employé par les poètes protestants comme Chandieu et Simon Goulart :

O Dieu, seul sage et constant,
Fay-moy, pour vivre contant,
Recevoir de ta largesse
Ma fermeté et sagesse.
(*Octonaires*, o. 50, v. 5-8)

Seigneur, s'il te plaisoit amollir & changer
Mon cœur plus dur que roche, & de ta flamme sainte
Enflammer mes esprits [...]
(*Suite des Imitations chrestiennes*, I-6, v. 1-3)

D'autres poètes catholiques comme Perrin et Hennequin s'adressent aussi à Dieu en le tutoyant : « Laisse ramper au bas de ton autel / Ces petis vers indignes d'honneurs tel, / Qu'à tes saints pieds (Dieu eternel) je vouë »⁶³⁰. Quant à Hennequin, il ne s'adresse pas directement à Dieu dans les sonnets mais il le fait dans la « Prière à Dieu » : « Regarde maintenant, ô Seigneur je te prie » (v. 5). Ainsi le tutoiement de Dieu est pratiqué aussi bien par les poètes protestants que catholiques. Cet élément pourrait sembler relever du détail et pourtant, il témoigne bien de la difficulté à définir les caractéristiques de la poésie catholique et de la poésie protestante et donc de la difficulté à distinguer précisément les deux au sein de la poésie anti-mondaine. C'est un constat qui a déjà été formulé par Jacques Pineaux⁶³¹ ainsi que par Terence Cave et Michel Jeanneret dans leur introduction à *La Muse sacrée* : « Entre papistes et huguenots, pourtant, pas de différences évidentes. S'il existe des sujets que les poètes protestants n'abordent guère, comme la contemplation de la Passion, les choix stylistiques et les données fondamentales de la piété échappent à la barrière confessionnelle »⁶³². Nous terminons ce point en évoquant un dernier exemple, à savoir le jeu avec le nom de l'allocutaire, un procédé repris à Du Bellay qui l'utilise notamment dans les sonnets 21 et 54 des *Regrets*. Dans notre corpus, on le retrouve aussi bien chez des poètes protestants comme Poupo, qui joue avec les noms des capitaines

⁶²⁹ *Sonnets spirituels*, s. 2, note de bas de page 1, p. 14. Cela concerne également l'emploi de « L'Éternel » pour parler de Dieu, on relève la présence de ce terme dans les sonnets 14, 63, 83, 93, 120, 126.

⁶³⁰ Troisième centurie, s. 100, v. 12-14.

⁶³¹ Jacques Pineaux évoque cette difficulté à propos de sonnets écrits contre Catherine de Médicis en 1567 : « Avec les années, ce fonds commun deviendra de plus en plus guisard d'inspiration. Mais la critique interne reste impuissante à déterminer l'appartenance religieuse et politique des poètes qui alimentent celui-ci : Guisards et Huguenots se drapent également dans leur vertu offensée par les mœurs royales, en appellent à Dieu avec une ferveur égale, et se proclament les uns comme les autres défenseurs du peuple opprimé, mainteneurs de la noblesse bafouée », *op. cit.*, p. 151.

⁶³² Terence Cave et Michel Jeanneret, *La Muse sacrée*, Paris, José Corti, 2007, introduction, p. 16-17.

Beaujeu (s. III-21) et Bois (s. II-33), par exemple, mais aussi catholiques, comme Béreau qui joue avec le nom « Le Sage » (s. 7). Ainsi, il semble bien hasardeux de discerner au sein de la poésie anti-mondaine une poésie protestante et une poésie catholique.

Néanmoins, après avoir étudié les recueils de ces poètes qui constituent, rappelons-le, un échantillon parmi les poètes anti-mondains, nous proposons d'évoquer les éléments qui nous paraissent différents entre la poésie des poètes catholiques et celle des protestants.

En premier lieu, il nous semble que la poésie des protestants est plus virulente⁶³³. Le poète peut parfois se montrer abrupt, il n'hésite pas à heurter son lecteur. Le début de *La Gélodacrye* s'avère éloquent : « Je chante la discorde, et la haine à son tour » (s. I-1, v. 10) ; on pourrait citer les rimes burlesques⁶³⁴ ou les images employées pour dénoncer le pape et les autres hommes d'Église, comme dans le sonnet II-9, adressé à Florent Chrestien où le pape est représenté sous l'image d'une « mulle grasse » (v. 5), le poète déclare hautement :

Adieu ce qui nourrit les pauvres maquereaux,
Et ce qui entretient les plus secrets bordeaux,
(*Gélodacrye*, s. II-9, v. 9-10)

Je voy journellement un grand sot ignorant,
Tout vieil et tout cassé, aux grandeurs aspirant,
Et discourir tout seul de l'ordre de l'Église :
(*Gélodacrye*, s. II-18, v. 9-11)

Il nous semble déceler chez Grévin une sorte d'impudence assumée. Grévin procède de même dans le sonnet suivant, en comparant le pape à Protée puis à Jupiter :

Il ha pour ses soldats les hommes qu'il ennyvre
Du venim de sa coupe, et qui ne le veult suyvre,
S'appreste d'aller veoir s'il fait meilleur aux cieux.
(*Gélodacrye*, s. II-10, v. 12-14)

On retrouve cette forme de violence dans un tout autre domaine et plus particulièrement dans les propos du poète des *Octonaires*. En effet, il ne fait montre d'aucune pitié pour l'amoureux transi⁶³⁵ : « N'accuse rien que toi. Ton mal est ton desir, / Et ce dont tu te plains, est ton propre plaisir » (o. 24, v. 3-4). De même, le poète n'hésite pas à briser tous les espoirs de l'homme mondain, comme en témoignent la fin de l'octonaire 11 : « Mais toi, Mondain, qui mets ton

⁶³³ Dans ce point particulier de notre travail, nous faisons le choix d'inclure Jacques Grévin et Jean de La Gessée parmi les poètes protestants.

⁶³⁴ Par exemple, les rimes « nostre mestier » / « Charcuitier » (s. I-9) et « un petit de cerveau » / « un jeune veau » (s. II-6).

⁶³⁵ Chandieu reprend finalement les traits de l'amoureux transi que l'on trouve dans la poésie pétrarquiste et, plutôt que de chercher à susciter de la compassion, il le blâme et lui révèle une tout autre vérité.

esperance / En ceste vie, et rien plus ne pretends, / Ton hyver est sans espoir de printemps » (v. 6-8), ainsi que la fin de l’octonaire 40, toujours à propos du mondain : « Et cherchant son repos au travail qui le mine, / Porte, apporte tousjours monceau dessus monceau, / En somme que fait-il ? il bastit sa ruine » (v. 6-8). Citons un dernier exemple, celui de l’homme représenté comme un arbre qui vogue dans l’octonaire 42 : « Tu erres vagabond où le vent variable / De tes plaisirs t’emporte, et en fin, il te rompt / Contre le roc cruel d’une mort miserable » (v. 6-8). On relève ce genre de propos, dans une moindre mesure, chez Goulart : « O monde infect, si je mets en avant, / Quelque propos de la sainte Escriture : / Tes nourrissons sortent de leur ordure », « O povres fols ! plains de fureurs extremes ; / Perdans le temps, vous ruinez vous-mêmes »⁶³⁶. Ce trait est plus ou moins marqué selon les auteurs de notre corpus, mais il est indéniable qu’on le repère davantage chez les poètes protestants. D’autre part, ce sont principalement les poètes protestants de notre corpus qui emploient le schéma du sonnet en infinitifs, nous relevons une seule exception, le sonnet I-46 du catholique Nicolas Ellain. Ce sont d’ailleurs surtout les sonnets satiriques qui sont repris à Du Bellay, Jacques Pineaux et Marguerite Soulié avaient insisté sur la réécriture des sonnets satiriques de Du Bellay, nous adhérons à cette affirmation. Toutefois, il convient de préciser que les sonnets satiriques de Du Bellay inspirent aussi des auteurs catholiques, comme François Perrin. En outre, les poètes, qu’ils soient protestants ou catholiques, ne recourent pas uniquement aux sonnets satiriques, ils s’inspirent également des sonnets élégiaques et reprennent à Du Bellay le lexique du regret et de la mélancolie. Il nous semble également que la poésie protestante est davantage militante, si l’on pense aux sonnets de Goulart et de Poupou, ainsi qu’à ceux de Grévin. Chandieu ne fustige par exemple pas directement les catholiques mais il se veut « ministre de la parole de Dieu »⁶³⁷. On peut également penser au sonnet I-35 de Goulart qui dénonce les « faux Chrestiens » (v. 5) mais le poète va surtout faire l’apologie de son Dieu et de sa religion. Citons également cette interpellation de Poupou aux papistes : « Pauvre peuple enyvré, d’abus, & d’Ignorance / Où cours tu si devot pour adorer du bois ? » (s. I-28, v. 1-2). Rappelons aussi le sonnet II-23 de *La Gélodacrye*, dans lequel le poète dénonce l’attitude de « Jupin » (v. 2) - le pape – et affirme la « victoire » de « Saturne » (v. 14), c’est-à-dire Dieu ; on peut également prendre appui sur les exemples cités plus haut. À notre sens, la poésie protestante est plus militante que celle des catholiques, peut-être, justement, parce qu’elle est également plus incisive et plus véhémence

⁶³⁶ *Suite des Imitations chretiennes*, II-36, v.1-3, 9-10.

⁶³⁷ Marina Hertrampf, « La Réforme et la réforme poétique. *Les Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* d’Antoine de La Roche de Chandieu », *Romanische Studien* 2, 2015, p. 167. Accessible en ligne : <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/36/275> [consulté le 13 juillet 2022].

que la poésie de nos poètes catholiques. Néanmoins, cela ne signifie aucunement que la poésie catholique n'est pas militante, nous avons déjà abordé ce point au sujet des *Regrets sur les misères advenues à la France par les guerres civiles* du catholique Jérôme Hennequin. En effet, le poète dénonce l'« erreur » des protestants et en particulier de Calvin et de Bèze (s. 10 et 14) et fait en quelque sorte rejouer au sein de ses sonnets le conflit religieux qui a lieu durant cette période.

D'autre part, Nadia Cernogora, dans sa thèse, a étudié l'usage de la métaphore dans la poésie baroque et remarque quelques différences entre les poètes catholiques et protestants. Chez les poètes protestants, les métaphores « demeurent souvent plus abstraites, moins charnelles, et moins “allégoriques” que celles des catholiques »⁶³⁸. Elle note également des différences d'ordre thématique : « les poètes catholiques composent des poèmes à la Vierge, des tableaux de la Passion qui convoquent nécessairement un réseau tropique particulier (les métaphores pétrarquistes, liées au genre du portrait par exemple, ou encore les métaphores typologiques, qui cherchent dans l'Ancien Testament des signes annonciateurs de la venue du Christ) ; cette veine d'inspiration est en revanche absente chez les protestants. Chez ces derniers, le travail de la métaphore concerne davantage la poésie d'affliction, la louange ou la crainte du Créateur »⁶³⁹. Nous pouvons retrouver cette différence sur le plan thématique, par exemple avec certains sonnets de la poétesse catholique Gabrielle de Coignard⁶⁴⁰. En dépit de ces différences sur l'usage de la métaphore, Nadia Cernogora parle plus généralement de « poésie dévote », « des poètes religieux baroques »⁶⁴¹, ce qui neutralise les oppositions confessionnelles. Enfin, en étudiant l'usage de la mythologie chez les poètes anti-mondains, nous avons pu constater que la figure mythologique de Circé, par exemple, apparaît aussi bien chez les poètes catholiques que protestants et qu'elle est toujours utilisée de manière négative. Nous pouvons affirmer que les poètes d'inspiration dévotionnelle, qu'ils soient catholiques ou protestants, ne présentent que peu – voire pas - de réelles et profondes différences.

Qu'en conclure ? Nous ne pouvons qu'approuver les propos de Pineaux et ceux des auteurs de *La Muse sacrée* : après avoir étudié ces différents recueils il nous paraît bien difficile – pour ne pas dire impossible - de distinguer précisément une poésie catholique et une poésie

⁶³⁸ Nadia Cernogora, *La pensée et l'écriture de la métaphore dans la poésie religieuse de l'âge baroque*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction d'Anthony McKenna, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, 2005, p. 780.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 781.

⁶⁴⁰ Par exemple les sonnets 23 et 39 où il est question de la Vierge Marie, ce qui n'est évidemment pas présent dans les recueils des poètes protestants. Pour autant, il n'en est pas tellement question dans les autres recueils des poètes catholiques comme Hennequin et Perrin.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 779 et 783, par exemple.

protestante. Même si la dimension religieuse est extrêmement présente dans les recueils, voire constitutive de certains recueils, on se rend compte que les poètes anti-mondains utilisent les mêmes éléments poétiques et écrivent d'une manière assez similaire. Nos poètes anti-mondains dépassent en quelque sorte, grâce à l'écriture poétique, le clivage entre protestants et catholiques. Ils se rejoignent en effet dans le choix d'éléments poétiques spécifiques, du modèle bellayen, de thèmes communs et dans le but de dénoncer les vanités mondaines. Malgré des origines géographiques diverses, malgré une appartenance confessionnelle différente et, de fait, des conceptions et opinions divergentes au sujet de la religion, ces poètes se rejoignent sur bien d'autres aspects.

Les recueils sur lesquels nous travaillons nous permettent d'établir des liens entre ces poètes anti-mondains, d'abord sur le plan littéraire où l'on peut retrouver le nom de plusieurs personnages mentionnés dans différents recueils, des imprimeurs-libraires qui publient les œuvres de plusieurs auteurs de notre corpus ou qui sont en lien avec eux. D'autre part, un certain nombre de poètes appartiennent à des secteurs professionnels bien spécifiques comme les médecins, les parlementaires ou les ecclésiastiques. Enfin, les interactions qui existent entre ces poètes, les poèmes qu'ils composent en l'honneur d'un pair, qu'ils échangent et auxquels ils peuvent éventuellement répondre, ne relèvent pas de la pure flatterie. En effet, ces poèmes et recueils sont en réalité de véritables espaces de connivence et de solidarité.

Néanmoins, si cette étude confirme l'existence de différents réseaux entre les poètes anti-mondains, un certain nombre d'entre eux restent cependant seuls, en raison de l'exil ou de la situation géographique, et eux-mêmes revendiquent d'ailleurs ce statut de poète solitaire et isolé. À l'image du paradoxe évoqué précédemment à propos du monde, on retrouve une ambivalence entre un goût et une recherche de la solitude, voire une solitude réelle, et des échanges, des réseaux qui se forment entre les poètes⁶⁴².

Dans le dernier chapitre, nous aborderons l'émergence d'une nouvelle figure de poète dans le dernier tiers du XVI^e siècle.

⁶⁴² Avec, parfois même, le désir de créer une école poétique, si l'on pense à Goulart.

Chapitre 8 : L'évolution de la figure du poète

À côté des catégories de « baroque » et de « maniérisme », qui s'attachent davantage à catégoriser des poètes et la poésie de la fin du XVI^e siècle sur un plan esthétique, se développe une tradition poétique restée à la marge⁶⁴³, qui n'entre pas complètement dans ces catégories – par ailleurs parfois confondues et même confuses. François Rigolot évoque ce constat et souligne par ailleurs la complexité où l'on se trouve lorsqu'il s'agit de définir précisément ces deux notions et de les distinguer :

On a longtemps usé des étiquettes *maniériste* et *baroque* pour tenter de caractériser la poésie du XVI^e siècle. L'application de ces termes techniques, empruntés à l'histoire de l'art, soulève pourtant d'énormes problèmes d'ordre méthodologique [...]. Quelle que soit la définition qu'on choisisse de leur donner, elle ne saurait entièrement refléter la richesse et la complexité d'une certaine vision du monde que partage la poésie avec les autres arts de l'époque. En outre, tel poème pourra paraître « maniériste » par certains côtés [...] et « baroque » par d'autres [...]⁶⁴⁴.

François Rigolot précise également que ces deux notions sont insuffisantes pour caractériser la poésie qui est composée et publiée à cette époque. C'est un constat partagé par d'autres critiques, comme Terence Cave et Michel Jeanneret :

On a pris l'habitude, surtout depuis l'étude fondatrice de Jean Rousset, de qualifier l'ensemble de la poésie, du XVI^e siècle finissant au milieu du XVII^e, de « baroque ». On a voulu suggérer par là que le moment d'excès et de déchirement que nous venons d'évoquer s'est inscrit dans des formes poétiques correspondant, grosso modo, à ce grand mouvement de l'art plastique européen qui va du Greco au Bernin, du dernier Titien à Rubens. Dans cette perspective, le baroque serait essentiellement un art de la Contre-Réforme : face au succès populaire du protestantisme, l'Église aurait voulu vaincre à force de somptuosité, de fastes, de sensualité même, la sensualité se faisant ici l'alliée de l'élan mystique.

Que signifie le terme « baroque » lorsqu'il passe du domaine des arts plastiques à celui de la littérature ?⁶⁴⁵

Autrement dit, le baroque – et le maniérisme d'ailleurs – renvoie à la dimension esthétique d'une œuvre. On a ainsi catégorisé les œuvres poétiques de « baroques » ou de « maniéristes » selon certains critères esthétiques. Michel Jeanneret affirme également que ces catégories ne sont ni suffisantes ni pertinentes pour définir toute une partie de la production poétique de la fin du siècle, quand bien même on pourrait établir certains rapprochements avec le baroque :

Il faut admettre que le mot de « baroque » ne fut jamais utilisé dans ce sens à l'époque ; que l'étiquette ne convient qu'à certains poètes (d'Aubigné, La Ceppède) et à certaines tendances (le culte de l'émotion, la tentation mystique) ; et enfin, que si la poésie d'un protestant comme d'Aubigné est baroque, le baroque n'est pas indissolublement lié à la Contre-Réforme. On ne tentera donc pas de faire entrer toute la production poétique très diverse de cette époque dans le champ du baroque. On peut très bien, en revanche, retenir la notion d'une sensibilité exacerbée,

⁶⁴³ Nous en avons parlé dans le chapitre 6.

⁶⁴⁴ François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, *op. cit.*, p. 329.

⁶⁴⁵ Terence Cave et Michel Jeanneret, *op. cit.*, Introduction, p. 10.

largement répandue, ainsi que celle d'une conception esthétique nouvelle, orientée vers le sacré, qui succède aux styles paganisants de la haute Renaissance⁶⁴⁶.

La poésie qui dénonce les vanités mondaines et à laquelle nous nous intéressons peut effectivement être rapprochée de la poésie baroque sur certains aspects esthétiques et thématiques, comme l'évocation du mouvement, de l'illusion, du *tempus fugit* et de la vanité en général. Cependant la poésie anti-mondaine que l'on se propose d'étudier correspond à une production qui a été en partie laissée de côté et qui n'entre pas complètement dans ces catégories. Elle ne se définit en effet pas exclusivement par des critères esthétiques, elle s'inscrit aussi dans un contexte historique, littéraire, social, politique et religieux particulier, elle se caractérise également davantage par une dimension philosophique et par une portée morale.

D'autre part, on rapproche également la poésie anti-mondaine de la poésie spirituelle dont le développement est florissant sous le règne de Henri III (1574-1589) en raison, d'une part, des guerres civiles et de l'inconstance qui en découle, et d'autre part, parce que ce roi dévot encourage la production d'une poésie d'inspiration dévotionnelle. L'objectif du poète durant cette période est le suivant :

Médiateur assez discret ou figure du pécheur repentant, le poète cherche d'abord à susciter, de façon parfois violente, une prise (une crise) de conscience face au théâtre de la déréliction humaine, de l'inconstance et des vanités mondaines. Le lecteur ne saurait toutefois s'en tenir au constat décourageant de sa déchéance ; car de l'émotion produite par ce spectacle affligeant doit naître par contraste la révélation d'une alternative spirituelle : aux mirages du monde sensible s'oppose la Vérité de la Grâce, aux misères de cette vie transitoire la mort libératrice et l'espérance du Salut⁶⁴⁷.

Les analyses précédentes nous amènent enfin à considérer l'aspect éthique de cette poésie anti-mondaine qui s'inspire notamment de la « poétique » bellayenne, et à étudier ainsi l'évolution de la figure du poète au cours du dernier tiers du siècle. Nous commencerons par analyser la stature éthique du poète dans les recueils de notre corpus avant de nous pencher sur la dimension morale de la poésie anti-mondaine.

I. La stature éthique

1. « Poésie du refus » et affirmation d'un *éthos* humble

Nombreux sont les recueils de notre corpus à s'ouvrir sur une « poésie du refus », c'est-à-dire sur un art poétique négatif qui refuse certaines pratiques poétiques, comme la poésie

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁴⁷ Jean Vignes dans *Poétiques de la Renaissance, op. cit.*, « Poésie et religion au XVI^e siècle en France », p. 257.

amoureuse profane, ainsi que certaines postures de poète. Les poètes utilisent pour cela des tournures négatives, en imitant Du Bellay, pour exprimer leur refus. Gabrielle de Coignard, par exemple, rejette la poésie païenne et en particulier celle des grands poètes qui l'ont précédée, comme Ronsard : « Je ne veux point la Muse des payens »⁶⁴⁸, affirme-t-elle au début des *Sonnets spirituels*. Les poètes anti-mondains s'opposent en général à la poésie paganisante dont le modèle par excellence est celui de la Pléiade et surtout Ronsard. Chez plusieurs poètes de notre corpus, l'*ethos* du poète chrétien émane des recueils, nous avons déjà abordé ce point précédemment⁶⁴⁹ donc nous n'y revenons pas ici.

Parfois, les poètes annoncent leur conception de la poésie et leurs propres pratiques d'une manière affirmative, tout en s'opposant à une autre, antérieure, par exemple. Dans le premier sonnet de la *Suite des Imitations chrestiennes*, le poète refuse d'écrire de la poésie amoureuse d'inspiration pétrarquiste et utilise la forme affirmative pour exposer sa véritable intention : chanter l'amour de Dieu⁶⁵⁰. Dans la même veine, Grévin, après avoir composé l'*Olimpe*, un recueil d'inspiration pétrarquiste, veut désormais se consacrer à un autre objet et pratiquer une autre poésie dans *La Gélodacrye*, la poésie satirique : « ayant chanté l'Amour, / Je chante la discorde, et la haine à son tour »⁶⁵¹.

Si le refus s'applique à un objet différent, tous les poètes rejettent la pratique d'un certain type de poésie et, en particulier, la poésie en style élevé. Par conséquent, le poète se place dans une posture d'humilité et avoue modestement pratiquer une poésie en style bas et être animé d'une « fureur plus basse »⁶⁵². La mention du style bas et de la « petite » poésie figure dans tous les recueils.

D'autre part, le poète a en effet tendance à se dévaloriser par rapport aux autres poètes et à certains de ses modèles. On peut penser au sonnet 3 du recueil de Béreau, dans lequel le poète s'oppose aux autres poètes, aux « Poetes divins et saints » (v. 1) avant d'exprimer son regret dans le second quatrain :

Que ne m'a Apollon, qui d'une sainte ardeur
 Vous eschaufe et instruit vostre plume sçavante
 A desensevelir la gloire perissante,
 Fait comme à vous sentir sa divine fureur ?
 (*Premier livre des sonetz*, s. 3, v. 5-8)

⁶⁴⁸ *Sonnets spirituels*, s. 2, v. 9.

⁶⁴⁹ Nous renvoyons au ch. 5, à la partie « éthique et poétique ». Rappelons que l'éthos de poète chrétien se retrouve chez les poètes anti-mondains en général, qu'ils relèvent du versant dévotionnel comme du versant satirique, si l'on pense aux sonnets d'inspiration psalmique de *La Gélodacrye* de Grévin ou encore à la séquence de « sonnetz chrestiens » qui se trouve dans les *Jeunesses* de La Gessée.

⁶⁵⁰ *Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-1, v. 11 : « A Dieu je veux chanter, de cœur, de main & bouche ».

⁶⁵¹ *Gélodacrye*, s. I-1, v. 9-10.

⁶⁵² *Regrets*, s. 4, v. 7.

Le poète regrette de ne pas être inspiré par les dieux, en particulier par Apollon, et donc de ne pas pouvoir composer une poésie élevée et noble. Au contraire, le poète, seul et mélancolique, ne peut que livrer « [s]es ennuis » (v. 11), ce qui le rapproche bien évidemment du poète des *Regrets*. Gabrielle de Coignard rejette la poésie païenne de Ronsard mais admire toutefois ce poète : « Je voudrois manier ceste lire d'ivoire, / Que le grand Vandomois fait si haut retentir » (s. 8, v. 5-6). Néanmoins, la conception de sa propre poésie n'est pas aussi valorisante ni glorieuse, comme le révèlent les propos qu'elle adresse directement à ses vers :

Mes vers, demeurez coys dedans mon cabinet,
Et ne sortez jamais, pour chose qu'on vous die,
Ne volez point trop haut, d'une aesle trop hardie,
Arrestez vous plus bas sur quelque buissonnet.
(*Sonnets spirituels*, s. 14, v. 1-4)

L'antithèse entre le haut et le bas traduit une opposition entre le style élevé, c'est-à-dire la poésie noble de Ronsard, et la poésie basse de la poétesse. Ce refus va même jusqu'au refus du savoir : « Je ne veux rien sçavoir, pour sçavante paroistre », « Je ne veux escouter, rien je ne veux cognoistre » (s. 124, v. 1 et v. 8), le savoir suscite chez l'homme une forme de mélancolie et, de surcroît, le détourne de Dieu. Par l'utilisation de ces tournures négatives, la poétesse affirme, non seulement, sa volonté de rester humble, mais surtout, son désir ardent de se tourner vers Dieu et de « [le] louer sans cesse » (v. 11)⁶⁵³.

D'autre part, Nicolas Ellain réclame également de pouvoir « chanter un peu plus hautement » (s. I-4, v. 11), il parle également de son recueil en utilisant les mots suivants : « ce mien petit ouvrage » (s. II-1, v. 9).

Dans le premier sonnet du livre II de *La Muse Chrestienne*, le poète s'oppose aux poètes pétrarquistes et introduit ainsi l'opposition entre la muse profane et la muse sacrée. S'il revendique l'« honnest[eté] » de son « sujet » (v. 8), il avoue humblement que ses « rymes sont

⁶⁵³ Rappelons que chez le poète chrétien, l'humilité vis-à-vis de Dieu est davantage mise en avant, c'est le cas par exemple chez Gabrielle de Coignard :

Je ne merite pas d'avoir ce doux accueil,
[...]
Ny les contentements des divins mets du ciel,
Trop indigne je suis de gouter de ce miel,
Je veux tant seulement des miettes petites.
(*Sonnets spirituels*, s. 62, v. 9, 12-14)
Ou encore chez Perrin :
Laisse ramper au bas de ton autel
Ces petits vers indignes d'honneur tel
Qu'a tes saints pieds (Dieu eternal) je vouë.
(Troisième centurie, s. 100, v. 12-14)

trop basses & petites » (v. 7). De plus, dans le sonnet II-64, le poète loue les exploits d'un capitaine, Mastric. Le poète reprend l'histoire de Godefroi de Bouillon, célèbre pour avoir mené la première croisade et être devenu, après sa victoire sur la ville sainte, non pas roi, mais l'« avoué du saint-Sépulchre » de Jérusalem. Ce personnage est le héros de l'épopée de François du Tasse, *La Jérusalem délivrée*, publiée une dizaine d'années avant *La Muse Chrestienne*, en 1580-1581. Pierre Poupo établit alors une analogie entre Mastric et Godefroy de Bouillon :

La Lorraine jadis mere des bons soldars,
Poussa des Godefrois, qui bouillants d'un saint zele,
Allerent delivrer du colier infidelle
La terre, où le Sauveur avoit son sang espars.

Elle encor aujourd'hui resentant son vieux Mars,
Nous a produit Mastric, qui defend la querelle
Du lieu où Jesus Christ prist naissance nouvelle,
Alors qu'il sembloit mort quasi de toutes parts.

Courage, champion, si ma basse musette
Se peut jamais ouïr à travers la trompette,
Ton nom surmontera d'autant le Bolonnois,
(*La Muse chrestienne*, s. II-64, v. 1-11)

Dans le premier tercet, le poète souligne aussi l'infériorité de sa poésie (« ma basse musette ») par rapport l'épopée du Tasse (« la trompette »). Pour autant, sa poésie n'est pas dénuée de pouvoir ni de puissance puisqu'elle contribue à diffuser le nom de celui qu'elle loue au-delà des frontières géographiques et temporelles.

De même, à la suite des douze sonnets de son recueil, Turnèbe compose le sonnet « A Madame des Roches », le poète s'adresse à une nymphe :

Je me sens bien heureux de jouir d'un tel bien :
Mais je suis malheureux, que je n'ay le moyen,
De chanter dignement tes graces si divines :

J'ay bonne volonté, mais la force me faut,
Et ma vois, qui ne peut chanter que des ruines,
N'ose s'avanturer à un sujet si haut.
(v. 9-14)

Le malheur du poète vient de son incapacité à composer de la « haute » poésie, on remarque de nouveau l'opposition entre le haut et le bas. La tournure négative dans le dernier vers semble indiquer un refus d'oser écrire de la poésie en style élevé qui pourrait être perçu comme une forme d'orgueil. Toutefois, la négation restrictive qui précède indique que, de toute façon, le poète ne pourrait pas le faire, comme s'il n'en avait pas la capacité. Dans tous les cas, le poète crée une *persona* de poète humble. Béreau recourt également à cette image dans le sonnet 7

adressé à Charles Le Sage qui a enseigné à Béreau le droit pendant trois ans à l'Université de Poitiers : « Je sçay que je ne puis digne loyer te rendre / Du bien que tu m'as faict sous ta parolle apprendre » (v. 9-10). Peut-être peut-on également y voir une marque de respect de l'élève envers son maître dans la mesure où Béreau loue le « sçavoir exquis » (v. 3) de son professeur ; toujours est-il que la *persona* qui se dégage de ce sonnet reste celle d'un poète humble.

Les poètes reprennent ainsi les tournures négatives de Du Bellay pour rejeter, eux aussi, le style élevé et la haute poésie. Ils reprennent également au poète des *Regrets* cette *persona* du poète humble, animé d'une fureur basse, incapable d'écrire autrement que « simplement »⁶⁵⁴ et qui se montre indigne de la haute poésie ; ce dernier aspect concerne particulièrement les poètes relevant du versant religieux de la poésie anti-mondaine. Poupo, par exemple, adresse un sonnet à Jean Bonnefons, poète néo-latin, dans lequel il dénonce l'usage fallacieux de la mythologie qui, en cherchant à embellir, a tendance à être fausse :

Or c'est abus d'user d'une longue Iliade
De flateuse louange envers vostre bonté,
Car vous aimez une humble & franche volonté,
Qui s'offre librement sans fard & sans parade.
(*La Muse chrestienne*, s. I-56, v. 5-8)

Ces vers rappellent la « fable moisie »⁶⁵⁵ des *Regrets* : le poète de la *Muse Chrestienne* dénonce l'usage de la mythologie dans l'éloge qui peut contribuer à le rendre faux, insincère et par conséquent à lui faire perdre sa valeur. Cette poésie revendique des valeurs de simplicité et d'authenticité.

2. Mépris du monde et misanthropie ?

Les tournures négatives permettent aussi aux poètes de se démarquer, de revendiquer leur propre manière d'écrire et de voir le monde. Pascal Debailly explique à propos des poètes satiriques que la « négation [...] fait émerger en creux une subjectivité dissidente ». Il ajoute : « la négation, dramatisée par les répétitions et les anaphores, fait émerger en creux une subjectivité dissidente. Elle creuse un manque. Elle cartographie le *contemptus mundi*, un rapport au monde *ex negativo* »⁶⁵⁶. Si ce propos concerne les poètes satiriques, qu'en est-il des poètes d'inspiration religieuse ? Nous l'avons vu précédemment, eux aussi recourent à ces tournures négatives pour montrer qu'ils rejettent le monde. Michèle Clément affirme : « La

⁶⁵⁴ *Regrets*, s. 4, v. 9.

⁶⁵⁵ *Regrets*, s. 188, v. 9-10 : « Je ne veulx deguiser ma simple poésie / Sous le masque emprunté d'une fable moisie ».

⁶⁵⁶ Pascal Debailly, « Satire anti-curiale et émergence du sujet par la négative », art. cit., p. 22.

négarion du monde est proportionnelle à l'affirmation du « je », à condition qu'il soit toujours sous le regard de Dieu »⁶⁵⁷. Ce propos peut tout à fait s'appliquer à nos poètes anti-mondains d'inspiration dévotionnelle ; notons par ailleurs la similarité de la formule de Michèle Clément avec celle de Pascal Debailly, en ce qui concerne le lien entre négation, refus et affirmation du « je ». Les poètes de notre corpus, on l'a vu précédemment, emploient abondamment les termes « monde » et « mondain » et tiennent des propos qui dénigrent le monde ; les poètes rejettent le monde et revendiquent une volonté de le fuir.

D'autre part, en mettant en avant le mépris du monde dans leurs poèmes, certains poètes apparaissent comme misanthropes. C'est en effet le cas pour les poètes satiriques qui ont fréquenté le milieu de la cour et qui ont connu des déceptions. Ces poètes dénoncent l'hypocrisie et les faux-semblants de la cour et, au-delà du milieu curial, en viennent à rejeter le monde dans son ensemble.

Grévin se révèle un critique particulièrement virulent dans *La Gélodacrye*. À la fin de l'« Élégie sur la misère des hommes » qui se trouve au début du second livre, Grévin définit sa posture de poète déçu et amer :

Voyla comme je suis en plorant tourmanté
 Et en riant banni de liberté :
 Donc mille fois le jour les Muses je dépîte,
 Qui ont si mal compencé mon merite,
 Je dépîte Apollon et ses presens aussi,
 Puisqu'en mon cueur il bastit le souci,
 Et ore la risée : et que le pauvre Poete
 N'ha rien parfaict qu'un peine parfaicte.
 (v. 137-144)

En outre, le sonnet II-8 de la *Gélodacrye* qui repose sur la répétition des verbes « pleurer » et « rire » est caractéristique de cet état d'esprit du poète anti-mondain, qui éprouve un dégoût du monde et qui n'y trouve rien de joyeux ni de positif : « J'y repren toute chose, et ny voy que redire » (v. 5). On rencontre également l'image du poète désabusé dans le sonnet I-4 : « Car sur ce point, Marchant, chascun dit comme toy, / Ton Grévin se complaint que tout le monde empire » (v. 3-4). La Gessée a fréquenté la cour et a également connu des désillusions, comme en témoignent les exemples suivants :

Laissons (Amy) laissons ce vain mestier des vers,
 Qui rapporte mains d'heur à qui plus s'y hasarde :
 (*Jeunesses*, s. I-92, v. 1-2)

Le poète s'est même parfois senti méprisé :

⁶⁵⁷ Michèle Clément, *op. cit.*, p. 344-345.

Adieu mon cher pays, où je fus allaité,
Adieu ma France adieu qui m'as si mal traité,
Payant ma vive amour d'une hayne aussi forte.
(*Jeunesses*, s. IV-65, v. 2-4)

Adieu Phoebus, adieu Sœurs de Parnasse,
[...]
Ny voz beaux chantz, ny cest plaine basse
Où jaze l'eau de voz tertres bessons,
Ny le jardon de voz saintz Nourrissons,
Ne feront plus qu'un vain los je pourchasse.
(*Jeunesses*, s. IV-68, v. 1, 5-8)

Pascal Debailly explicite ainsi le lien entre la satire anti-curiale et la « poésie du refus » : « La négation satirique et anti-curiale est donc aussi *dénégation*, au sens où le poète nie avec ostentation des attitudes auxquelles il s'est passionnément livré et un désir de réussite sociale qui continue à l'habiter »⁶⁵⁸. Le poète se place donc dans une posture de retrait, de distance, voire d'exilé qui semble résigné. Cette posture de retrait – et même, cette recherche de solitude – est également présente dans l'œuvre de notre poétesse toulousaine. En effet, elle n'aspire qu'à se retirer du monde, quitter le monde dans lequel elle vit et désire même s'éloigner de sa famille et de ses enfants :

Bien-heureux donc celuy qui du monde bien loin,
A servir son Seigneur met son unique soing,
(s. 47, v. 12-14)

Si ce mien corps estoit de plus forte nature,
Et mes pauvres enfans n'eussent de moy besoing,
Hors des soucis mondains, je m'en irois bien loin
(s. 11, v. 1-3)

Ores je quicte tout, je me veux absenter,
Pour trouver le repos, solitaire et recluse.
(s. 86, v. 7-8)

Les jours me sont si doux en ce beau lieu champestre,
[...]
L'on n'oyt point la rumeur d'un vulgaire babil,
(s. 126, v. 1, 12)

La poétesse catholique veut se retirer du monde pour se consacrer à Dieu, ce qui explique sa préférence pour la solitude. Ce retrait du monde peut aussi s'expliquer par une désillusion. En

⁶⁵⁸ Pascal Debailly, art. cit., p. 27.

effet, Colette H. Winn décèle chez la poétesse des espoirs déçus d'une carrière littéraire, les exemples suivants en témoignent :

Combien ay je perdu de travail et de temps
A te suivre par tout, ô monde miserable,
Tu faisais beau semblant de m'estre favorable,
Et puis tu m'as trompée en mes plus jeunes ans.
(s. 127, v. 1-4)

Fuyés de moy esperances mondaines,
[...]
Tous vos desseins sont choses incertaines :
(s. 42, v. 1-4)

Je te louray, Seigneur, et la postérité
Lira des vers de moy, qui chauds de charité,
Rendront de ton amour nos ames enflammées.
(s. 90, v. 12-14)

Le sonnet 123 des *Sonnets spirituels* constitue une adaptation libre du mythe d'Arachné⁶⁵⁹ :

Pallas se courrouça à l'ouvriere gentille,
Pour ce qu'elle avoit fait son ouvrage plus beau,
Deschirant le tissu et brisant le fuseau,
Et foulant à ses pieds la besongne subtile,

Frappa cruellement l'ingenieuse fille
Dont le sang ruissella du plus haut du cerveau,
Jupiter qui voyoit ce debat tout nouveau,
Aragnes transmua en l'aragne qui file.

Ainsi voit on souvent les plus grands se facher,
S'ils voyent les petits desireux d'approcher
La roche de vertu à grimper malaisée.

Mais Dieu qui prend plaisir à ses humbles ouvriers,
Leur donne bien souvent les triomphans lauriers,
Pource que des mondains leur toille est mesprisée.

Si, comme le pense Colette H. Winn, Gabrielle de Coignard fait allusion à sa propre production poétique⁶⁶⁰, on remarque qu'elle mentionne son désir d'être lue et son désir de reconnaissance, tout en essayant néanmoins de faire preuve d'humilité et de conserver cette posture de poétesse chrétienne humble ; en tant que catholique, elle refuse de passer pour une femme et poétesse

⁶⁵⁹ Dans le mythe, c'est Pallas - ou Athéna - qui métamorphose la jeune fille, qui s'est pendue, en araignée, et non Jupiter.

⁶⁶⁰ Voir la note 1 p. 287-288 : « Alors que la légende insiste sur l'orgueil de la jeune fille qui ose se proclamer l'égale de la tisseuse de l'Olympe [...], celle-ci [Gabrielle de Coignard] met l'accent sur l'humilité (« humbles ouvriers », « les petits ») et la vertu d'Arachné (« gentille », « l'ingénieuse fille ») qu'elle contraste avec la vilaine envie des « Grands ». L'identification avec Arachné [...] donne à penser que Gabrielle de Coignard fait allusion ici à la propre production ».

orgueilleuse. Ce sonnet est également très intéressant du point de vue de l'histoire littéraire pour deux raisons : d'abord, parce que les femmes qui embrassent une carrière littéraire restent minoritaires⁶⁶¹. D'autre part, ces thèmes de la désillusion, des efforts non récompensés et des espoirs déçus, qui sont au départ une caractéristique de « la satire anti-aulique », pour reprendre l'expression de Pascal Debailly, se retrouvent aussi chez des poètes d'inspiration dévotionnelle. Autrement dit, cet aspect concerne les poètes anti-mondains au sens large. Pascal Debailly affirme par ailleurs : « Au modèle dénaturé de la vie à la cour, le satirique oppose l'héroïsme de la vérité et de la sincérité tel qu'on le trouvera dans *Le Misanthrope* de Molière »⁶⁶². Il nous semble qu'on peut étendre ces propos à la poésie anti-mondaine en général. En outre, on peut élargir la « cour » au « monde »⁶⁶³ et concevoir la satire comme dénonciation des vices et des vanités des choses et du monde. La poésie anti-mondaine, en rejetant l'ancienne poésie ainsi que la vie à la cour, entend dénoncer les vanités mondaines - des choses et du monde – elle possède donc une visée morale voire moralisante.

Dans *Poétiques de la Renaissance*, Pascal Debailly dresse un portrait du poète satirique et énumère les principaux traits qui le caractérisent :

Le poète se présente en général comme un mélancolique que la société contemporaine révolte et scandalise. Il proclame hautement la pureté de ses intentions et cherche à mettre directement sa Muse au service d'une réformation des mœurs et même de l'État, par un usage subtil de la dédicace et de l'adresse. [...] Le satirique est un nostalgique de la grandeur ; il présente son œuvre comme une épopée à l'envers ou plutôt une activité transitoire, en attendant que la société redevienne digne de la haute poésie épique. C'est pourquoi il rêve de devenir le poète attitré, voire le conseiller du Prince, de voir officialisé, sous la forme d'une charge son goût de la censure et du jugement moral. A défaut de cette mission politique, le satirique se plaît à assumer une fonction civilisatrice, au service du raffinement des mœurs et du perfectionnement du goût ; il considère sa démarche comme un processus de régulation sociale et esthétique. Sa dénonciation des vices prend essentiellement la forme d'une réflexion sur l'usage du discours. [...] Le satirique conçoit son œuvre comme un contre-discours qui purifie le langage de manière à lui redonner d'une part son pouvoir de dire la vérité, d'autre part son dynamisme poétique, autrement dit sa capacité à produire de l'éloge et à fédérer les énergies⁶⁶⁴.

Ces propos nous semblent complètement caractériser des poètes comme Grévin et La Gessée. Si les poètes religieux ont davantage pour but d'orienter l'homme vers Dieu, de l'encourager à se tourner vers lui, la mission réformatrice de la poésie se retrouve également chez eux. De manière générale, le poète anti-mondain apparaît comme un solitaire qui fuit le monde et ses

⁶⁶¹ Nous renvoyons aux travaux d'Évelyne Berriot-Salvadore, « Les femmes et la pratique de l'écriture de Christine de Pisan à Marie de Gournay », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 16, 1983, p. 52-69 ; *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

⁶⁶² Pascal Debailly, art. cit., p. 31.

⁶⁶³ La cour étant un petit « monde » et, par nature, un milieu véritablement mondain.

⁶⁶⁴ *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 389. Pascal Debailly intitule ce point « l'ethos incertain du poète satirique » ; l'idée de l'incertitude est intéressante pour des poètes qui s'attachent précisément à révéler l'inconstance des choses et du monde.

illusions, et qui considère la poésie comme une parole de vérité. Le poète anti-mondain est aussi, et cela pourrait sembler paradoxal, un poète profondément engagé et, tout au moins, sensible aux événements contemporains, en particulier aux troubles qui agitent la seconde moitié du XVI^e siècle.

3. La « satire politique » et l’ancrage du poète dans son époque

Philippe Desan note un infléchissement de sens du terme « satirique » à partir des guerres de Religion. Il considère que la satire chez Du Bellay reste une « satire littéraire », et non « politique », notamment parce que la mort de Du Bellay survient avant le début des guerres civiles⁶⁶⁵. Or, pour les poètes sur lesquels nous travaillons, la plupart d’entre eux⁶⁶⁶ composent leurs poèmes au moment où les guerres de Religion font déjà partie du quotidien depuis des années voire des décennies. On en trouve par exemple la trace dans les sonnets de Béreau, publiés en 1565 et composés donc dans les premières années des guerres civiles ; nous avons déjà cité plus haut le sonnet 24 dans lequel le poète mentionne le « huguenot » et le « papau », pensons aussi au sonnet 14 qui s’ouvre sur les vers « Ces messieurs qui, Voisin, des apostres se ventent / Estre les successeurs » (v. 1-2). On relève aussi des sonnets davantage marqués par une tonalité élégiaque :

Ma suffisance encor seroit petite,
Pour larmoier la pitié des malheurs,
Des cruautés, des meurtres et horreurs
Qui sont en France ainsi qu’elle merite.

Le frere y est de son frere ennemy,
Le filz du père, et l’amy de l’amy ;
De sang y est toute rouge la terre,

Et (malheur !) ceux qui devoient contenir
Le commun peuple, et en paix le tenir,
Ce sont ceux-là qui allument la guerre.
(*Premier livre des sonetz*, s. 26, v. 5-15)

Au début de ce sonnet, le poète s’imagine devenir « un nouvel Heraclite » (v. 1), ce qui renvoie à la dimension élégiaque. Rappelons également le livre V des *Jeunesses* de La Gessée, intitulé « La France éplorée », dans lequel le poète décrit les ruines de la France causées par les guerres civiles. De même, le titre du recueil de Jérôme Hennequin, *Regrets sur les misères advenues à*

⁶⁶⁵ Philippe Desan, « De la poésie de circonstance à la satire : Du Bellay et l’engagement politique », *Du Bellay*, Actes du colloque international d’Angers du 26 au 29 mai 1989, *op. cit.*, p. 421-438, voir en particulier p. 429.

⁶⁶⁶ À l’exception de Nicolas Ellain dont le recueil paraît en 1561 et qui n’évoque pas ce thème. Même si la *Gélodacrye* paraît en 1560-1561, les guerres sont mentionnées dans le recueil et, évidemment, elles le sont encore plus dans les *Sonnets d’Angleterre et de Flandre* composés en exil à la fin des années 1560.

la France par les guerres civiles (1569), indique d'emblée l'inscription de cette œuvre dans ce contexte particulier. Le poète, en outre, s'en prend vivement à la religion protestante et n'hésite pas à fustiger Calvin et Bèze. Le recueil de Turnèbe, *Sonets sur les Ruines de Luzignan* (1579), évoque les ruines du château de Lusignan qui a été détruit pendant les guerres civiles en 1574. Rappelons qu'au sein de cette période troublée Goulart, Grévin, La Gessée ou encore Poupo s'exilent en raison de leur appartenance confessionnelle – ou de leur proximité avec la religion réformée - ce qui donne lieu à la composition de recueils tels que les *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*. Grévin rappelle d'ailleurs dans le sonnet 8 de ce recueil le violent contexte :

J'escrivois la plus part de ces miens pensemens
Ce pendant qu'en la France une civile guerre
Pour la seconde foy, ainsy com'un tonnerre,
Foudroioit à l'envy mille morts et tourmens.

Lors un orage espais de reistres allemans
Plouvoit à gros torrens pour noier nostre terre ;
Mais moy, loing des maheurs j'habitois l'Angleterre,
Enemy de discords et de ses remuementz.
(*Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, s. 8, v. 1-8)

Gabrielle de Coignard fait peu référence au contexte des guerres mais on en relève tout de même la mention dans les sonnets 27 et 28 des *Sonnets spirituels* :

Je n'attens des mortels ceste paix désirée,
[...]
Mais si le long travail de la guerre endurée,
Nous est ores changé en un repos certain,
Sans qu'on offence en rien l'honneur du Souverain,
Ceste divine paix sera toute assurée.
(*Sonnets spirituels*, s. 27, v. 1, 5-8)

Les efforts inhumains de la guerre heretique,
Renversoient l'univers d'un estrange pouvoir,
Et sans baigner les yeux, l'on ne pouvoit plus voir
Les persecutions de la foy catholique.

Dieu regardant nostre courage inique,
Qui pour tous ces malheurs ne pouvoit s'esmouvoir,
Nous dit en son courroux : je vous feray sçavoir
Comme je sçay punir la lascheté publique
(*Sonnets spirituels*, s. 28, v. 1-8)

Ces occurrences sont assez rares dans son recueil et elles méritent d'être soulignées. Elle mentionne cet événement en les considérant comme un châtement divin, cette opinion est

largement répandue à l'époque⁶⁶⁷. Le motif de la guerre apparaît aussi chez Perrin. Le sonnet 27 de la première centurie, mentionné plus haut, reprend l'énumération des sonnets 114 et 116 des *Regrets*. Le poète emploie également à plusieurs reprises le nom de Bellone, la déesse de la guerre. On relève en outre une séquence de sonnets consacrés au thème de la guerre, les sonnets 73 à 78 de la seconde centurie. Dans le sonnet 78, le poète s'adresse au « citoyen » et décrit cette fâcheuse situation d'une manière tragique :

Tu vois les feux ! tu écoutes les cris !
Ja ta femme est & tes enfans meurtris !
Et ja la mort dans ses tranchans te serre

Tu vois les bourgs en deserts demeurez
Noyez de sang, ou par feux devorez !
Et ce qui suit l'impitoyable guerre !
(Seconde centurie, s. 78, v. 9-14)

Le poète insiste sur la violence des combats. Toutefois, les poètes anti-mondains ne se limitent pas à dénoncer les ruines et les violences ou à déplorer ce funeste sort. Ils prennent aussi parti pour une cause, pour l'un des deux partis au combat et adoptent parfois un *ethos* de poète militant⁶⁶⁸, comme Hennequin et Béreau, nous en avons parlé plus haut.

Le thème de la guerre est également présent dans *La Muse chrestienne* de Pierre Poupo, le poète mentionne différents noms de capitaines et soldats qui participent au combat, ainsi que différents événements qui ont lieu durant les guerres de Religion. Le sonnet « A la France », qui clôt le livre II de *La Muse Chrestienne*, fait référence à ce contexte politico-religieux et aux terribles événements qui agitent la France dans la seconde partie du siècle. Le poète personnifie la France :

Cependant que le ciel sur ses haineux esclance
Par le bras de HENRI son courroux foudroyant :
Oyant les coups de loin, je chante en larmoyant
Ces vers meslez de dueil & de resjouissance :

He Dieu ! quelle pitié de te voir povre France
Depuis douze & douze ans en ton sang ondoyant,
Et tant de Medecins en qui tu vas croyant,
Plustost nuire, qu'aider à ta convalescence.

⁶⁶⁷ Voir, par exemple, Jacqueline Boucher, art. cit., p. 20 : « Toute la société était profondément croyante et la recherche du salut était générale. La cour, milieu très dissolu et corrompu, acceptait l'idée que Dieu punissait par ces malheurs les péchés des hommes. Elle croyait à la force du repentir et de la pénitence » ; Michel Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle*, Paris, J. Corti, 1969, ch. VIII : « Par inclination personnelle et comme témoin de la Contre-Réforme, le roi favorise l'épanouissement d'un climat spirituel intense et l'usage de diverses formes de dévotion, dans l'espoir d'une solution divine aux troubles qui agitent le pays » (p. 350).

⁶⁶⁸ Comme l'explique Jean Vignes : « tout invite les poètes du temps à mettre leur plume au service d'une confession ou d'un idéal religieux, soit pour tenter de convaincre les indécis et de ramener les brebis égarées, soit pour vilipender les adversaires en les taxant de tous les vices », dans *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 271.

Quitte quitte moi donc tous ces remedes vains,
Et t'approche de Christ seul salut des humains,
Tu n'auras pas si tost passé la main tremblante

Sur le bord du manteau dont il est revestu,
C'est le Sainct Evangile estui de sa vertu,
Qu'il n'estanche le flux de ta guerre sanglante.

Le poète s'adresse à la France et l'exhorte à se tourner vers Dieu pour retrouver la paix et le « salut ». On remarque alors une opposition entre deux situations, la guerre et la paix. Le poète se présente aussi comme mélancolique et porté précisément à l'écriture en raison de cette souffrance causée par les guerres civiles incessantes. D'autre part, il en profite pour faire l'éloge du roi Henri IV, il le représente en héros en faisant référence aux succès militaires du début de son règne⁶⁶⁹.

Enfin, l'évocation des guerres permet également au poète de délivrer une leçon au lecteur. Goulart, par exemple, sans mentionner directement les guerres de son époque, compose un sonnet sur le guerrier, dans lequel son propos prend une dimension didactique et générale :

Le soldat se deçoit, si courant à la guerre
Pour defendre son prince ou son regne augmenter,
Autre chose ne veut que la table hanter,
Dormir, puis esveillé empoigner dez ou verre.
[...]
L'homme chrestien aussi armé contre l'effort
Du peché, de Satan, pour les navrer à mort,
Ne doit pas s'endormir s'il aime la victoire.

Lors qu'il voudra chercher çabas quelque plaisir,
Ses ennemis viendront rudement le saisir,
A fin de le priver de l'eternelle gloire.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-15, v. 1-4, 9-14)

Le poète, à partir de l'exemple du soldat, s'adresse finalement au soldat chrétien, à celui qui est sur le front durant les guerres de Religion. Il le met en garde contre les vanités mondaines qui certes peuvent lui fournir quelques agréments, mais qui demeurent en réalité un plaisir à la fois vain, éphémère et qui peuvent le conduire à sa perte. Le poète se montre clairement moralisateur : il emploie des verbes comme « devoir » (« ne doit pas »), il envisage les situations possibles, comment l'indiquent les propositions subordonnées hypothétiques introduites par « si », enfin le futur simple enfin possède aussi une valeur de certitude et confère ainsi une certaine crédibilité aux propos du poète et donc une autorité au poète lui-même.

⁶⁶⁹ Comme les batailles d'Arques en septembre 1589 et d'Ivry en mars 1590.

De fait, les poètes anti-mondains sont véritablement ancrés dans leur époque et la dénonciation des guerres de Religion est générale. La manière dont le sujet est traité peut varier, par exemple, chez Gabrielle de Coignard ou Hennequin, poètes catholiques, le sujet est davantage traité en termes religieux, avec le rôle joué par Dieu, néanmoins, ce thème apparaît dans presque tous les recueils et peu importe que le poète relève plutôt du versant satirique ou dévotionnel. Nous avons étudié précédemment le thème des ruines. Il est emprunté aux *Antiquitez de Rome* et il se trouve désormais déplacé et transposé dans le contexte contemporain et français et sert à tirer des leçons plus générales sur la vanité des choses et du monde. Enfin, la poésie anti-mondaine est également une poésie foncièrement morale.

II. L'émergence d'une poésie morale

Le poète s'inscrit et s'engage pleinement dans les événements de son époque. Le règne de Henri III (1574-1589) contribue à l'émergence - ou à la réémergence⁶⁷⁰ - d'une poésie satirique qui dénonce les excès et l'hypocrisie de la cour et des courtisans, qui s'attaque notamment aux mignons du roi. Ce roi dévot favorise également le développement d'une poésie spirituelle⁶⁷¹ et le contexte des guerres civiles encourage ces poètes religieux à prendre la plume et à utiliser la poésie comme une arme.

La poésie prend une dimension morale voire moralisante, didactique et apologétique. En pleine période de guerres civiles, l'engouement pour la poésie gnomique et les tournures sentencieuses, le goût pour le *conchetto*⁶⁷² et pour la forme du sonnet, la mission parénétiq⁶⁷³ du poète sont différentes caractéristiques qui expliquent le développement de cette poésie morale à la fin du XVI^e siècle.

⁶⁷⁰ Jacques Pineaux considère que la poésie satirique anti-mondaine se développe au début du XVI^e siècle, dans *Précis de littérature française du XVI^e siècle : la Renaissance*, op. cit., p. 224.

⁶⁷¹ Voir Jacqueline Boucher, « La réception par Henri III de la poésie religieuse », art. cit., et Mélissa Lapointe, « Henri III, prince dévot ? Stratégies rhétoriques dans la correspondance du dernier Valois », *Rhetorica : A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 33, n° 3, « Henri III à l'école de la rhétorique », été 2015, p. 305-306 ; en ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26377991> [consulté le 15 septembre 2022].

⁶⁷² Sur cette notion, voir l'article de Françoise Graziani, « Le *conchetto* dans le sonnet », dans *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, op. cit., p. 103-109.

⁶⁷³ *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., ch. V (« Fonction éthique et sociale »), p. 362 : le poète est investi d'une « mission parénétiq^{ue}, d'une fonction de conseil et d'encouragement », p. 363 : « Il possède une « mission sociale et politique ».

1. L'utilisation du sonnet à des fins morales

En ce qui concerne l'usage du sonnet, les poètes anti-mondains suivent le modèle bellayen et décident de composer des sonnets dans un but différent de la poésie pétrarquiste⁶⁷⁴. Même si le manque de théorie poétique concernant plus particulièrement la poésie religieuse a déjà été souligné⁶⁷⁵, nous relevons néanmoins quelques éléments intéressants dans deux sonnets du livre III de *La Muse chrestienne*. D'abord, le sonnet III-22 est consacré à l'art de composer un sonnet :

Qui veut faire un Sonnet, & qui le veut bien faire,
Il faut que la matiere excede l'ornement,
Serrant en peu d'espace un ample bastiment,
Où jusqu'au moindre clou tout y soit necessaire.

Si le styl figuré s'estrange du vulgaire,
J'enten qu'il n'ayt pourtant besoing de truchemant :
Que l'ongle sur le vers coule facilement,
Le François en soit pur, la rime volontaire.

Qu'il contente, Quintil, le docte & l'ignorant,
Estant salé par tout d'une grace attirant
Les esprits à merveille, & non point à risee :

A son propre subject lié d'un ferme nœu.
Bref, que le chef, la queue, & le point du milieu
Soient ourdis & tissus d'une mesme fusee.

La « matière », le fond, semble l'emporter sur la forme (« l'ornement »). Le discours du poète doit rester prépondérant et, surtout, intelligible. Pour Poupo, la structure du sonnet doit être travaillée pour que les propos s'enchaînent de manière logique, avec aisance et fluidité⁶⁷⁶. En outre, pour que la poésie soit appréciée, il faut que le style soit fluide et agréable⁶⁷⁷. D'ailleurs, le sel évoqué par Poupo au vers 10 (« salé ») n'est pas celui des *Regrets* qui accompagne le fiel

⁶⁷⁴ L'analyse des sonnets dans les chapitres précédents révèle bien cette inspiration du modèle bellayen et l'usage du sonnet dans un but satirique ou élégiaque, par exemple. Si quelques sonnets d'inspiration pétrarquiste se trouvent dans certains recueils de notre corpus, comme ceux de Béreau, Ellain ou Turnèbe, ils demeurent toutefois minoritaires.

⁶⁷⁵ Cf. Jean Vignes, dans *Poétiques de la Renaissance, op. cit.*, p. 272 : « Toutefois cette poésie [...] reste relativement décevante sur le plan de la théorie poétique, au sens où elle ne s'essaie guère – moins que celle des années 1550 par exemple – à définir en termes généraux les missions du poète chrétien et les enjeux de l'activité poétique dans le contexte particulier d'une crise religieuse assortie d'une guerre civile ».

⁶⁷⁶ Ces propos de Poupo sur la composition du sonnet rappellent les préceptes énoncés par Peletier dans *L'Art poétique* : « Le Sonnet [...] est capable de discours grave, mais qui soit bref », « Mais il a, de plus, qu'il doit être élaboré, doit sentir sa longue reconnaissance, doit résonner en tous ses vers sérieusement : et quasi tout philosophique en conceptions. Bref, il doit être fait comme de deux ou de trois conclusions. », dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, op. cit.*, p. 270. Néanmoins, pour Poupo – et en cela, il s'éloigne des derniers propos de Peletier –, le sonnet se caractérise par une véritable unité, comme l'indiquent les derniers vers (« une mesme fusee »).

⁶⁷⁷ On retrouve les préceptes rhétoriques *placere* (« plaire ») et *docere* (« instruire »).

de la satire⁶⁷⁸. Le sel, tel un condiment, vient rehausser la saveur du sonnet et le rendre encore plus agréable (« grace attirant / Les esprits à merveille »), mais en aucun cas il ne soutient une visée satirique (« non point à risée »). Les modèles du poète sont évoqués dans le sonnet suivant :

Tu prendras le lingot au fond des saints écrits :
Et le traict (puis qu'ailleurs il ne peut estre pris)
Sur Ronsard, Du-Bellay, & l'eloquent Desportes.
(*La Muse chrestienne*, s. III-23, v. 9-11)

Une première remarque s'impose : Poupou distingue le « lingot », c'est-à-dire la matière – ou *inventio*, dans le vocabulaire rhétorique – et le « traict », le style – ou *elocutio*. Pour les poètes anti-mondains – et encore plus pour les poètes dévotionnels –, la Bible constitue la source dans laquelle ils puisent leurs sujets ; notons d'ailleurs que le substantif « lingot », associé au métal précieux, possède une connotation méliorative. En ce qui concerne le style poétique, le « traict », les poètes anti-mondains prennent modèle sur les poètes de la Pléiade et Desportes qui sont à la fois des maîtres du sonnet, du pétrarquisme et néo-pétrarquisme, ainsi que des poètes de cour. Or, nous avons vu précédemment que les poètes anti-mondains, et particulièrement les poètes d'inspiration religieuse, refusent le paganisme de cette poésie. Poupou – et plus généralement, les poètes anti-mondains – révèle ainsi l'admiration⁶⁷⁹ qu'il éprouve pour la poésie de ceux qui l'ont précédé. Nous remarquons ainsi une sorte de tiraillement chez ces poètes anti-mondains entre la volonté de pratiquer une poésie de dévotion, sacrée, et le modèle que constitue pour eux la poésie humaniste de la Pléiade. De même, dans le sonnet 14 des *Sonnets spirituels*, la poétesse toulousaine affirme : « Il faut estre sçavant pour bien faire un sonet, / Qu'on lise nuit et jour, qu'Homere on estude » (v. 5-6). On retrouve de nouveau ce paradoxe entre des poètes qui rejettent la poésie noble et la poésie de la Pléiade⁶⁸⁰ – plus précisément le paganisme et la poésie amoureuse profane – et qui les élèvent au rang de modèles. Dans ce sonnet de *La Muse chrestienne*, Poupou propose alors une synthèse entre la poésie humaniste de la Pléiade et la Bible. De fait, si ces poètes anti-mondains conservent la forme poétique du sonnet, ils l'utilisent d'une manière autre : « Tache donc lisant et relisant

⁶⁷⁸ Comme l'affirme Geneviève Demerson, le sel est indissociablement lié à la satire : « Dans la satire, naturellement, le plaisir est suscité en tout premier lieu par le "sel", l'esprit caustique qui se manifeste dans les bons mots [...]. Or, c'est un fait, *sal* est lié à *fel* », dans « *Fel, mel, sal*. Joachim Du Bellay, poète satirique latin », *Joachim Du Bellay et la belle romaine*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 67.

⁶⁷⁹ Malgré l'expression d'une forme de restriction (« puis qu'ailleurs il ne peut estre pris »), Poupou considère la poésie humaniste de la Pléiade comme le seul modèle.

⁶⁸⁰ Rappelons que dans le sonnet 8 des *Sonnets spirituels*, Gabrielle de Coignard s'oppose vivement à la poésie paganisante de Ronsard et affirme pleinement son désaccord : « Ah ! non divin Ronsard, je ne puis advouer / Telle comparaison : leur payenne insolence / Offence le Seigneur au lieu de le louer » (v. 12-14).

journallement ce petit livre d'en faire ton profit, à fin que ce que les vains et lascifs discours de tant d'autres auteurs ont corrompu en toy de bonnes mœurs, tu le puisses corriger par le remede salutaire de cette poesie spirituelle », peut-on lire au début du recueil des *Sonnets spirituels*⁶⁸¹ ; le préfacier présente d'emblée le recueil comme empreint d'une visée morale. Les poèmes de Gabrielle de Coignard auraient pour visée de réformer les mœurs, de rendre le lecteur – et donc l'homme en général – plus vertueux, au-delà, bien sûr, de la visée religieuse et apologétique.

Du Bellay constitue pour eux le véritable modèle dans la mesure où il a utilisé la forme du sonnet à des fins différentes, pour exprimer aussi bien la souffrance et la nostalgie que aussi la satire ou l'éloge de personnes puissantes, et pour l'avoir utilisé à des fins philosophiques dans les *Antiquitez de Rome*, par exemple. Les poètes anti-mondains prennent donc modèle sur le poète des *Regrets* tout en prenant soin de convertir ces éléments pour les intégrer à une poésie de dévotion.

2. Une poésie discursive et philosophique

La poésie anti-mondaine est moins lyrique, elle est davantage « impersonnelle » dans le sens où le *moi* est beaucoup moins mis en scène. C'est également une poésie qui privilégie le discours et la réflexion.

D'abord, la forme resserrée et plutôt brève du sonnet permet de faire passer une idée de manière concise. Ainsi cette forme est adaptée au développement d'un propos tout au long des quatrains et tercets, tout comme elle est idéale pour proposer une conclusion frappante, d'où l'intérêt de placer une formule proverbiale ou un adage à la fin du sonnet. Les poètes tirent parti de la forme du sonnet pour l'utiliser, non pas de manière lyrique et exprimer leurs sentiments, mais plutôt, de manière discursive, pour permettre de développer une réflexion et pour énoncer une morale, parfois sous forme de « pointe » et de trait d'esprit. À titre d'exemple, on peut penser au sonnet I-2 de *La Gélodacrye* de Grévin, qui s'inspire du sonnet 82 des *Regrets* – Rome comme un théâtre - pour proposer une réflexion plus large sur la vie humaine en général : « Qu'est-ce de ceste vie ? un public eschafault » (v. 1). D'autre part, le sonnet I-16 de la *Gélodacrye*, qui est entièrement gnomique propose une réflexion sur la vie et la mort :

Que la condition de la vie est muable !
Et si nous fault souvent en un fascheux sejour,
Faschez de vivre tant, attendre notre jour :
Qu'une subite mort est douce au miserable !
[...]
Tant elle est du bon temps subite larronnesse :

⁶⁸¹ Gabrielle de Coignard, *Œuvres chrétiennes*, « Au lecteur », p. 132-133.

Encore tous les jours nous cherchons le moyen
De courir à la mort, et perdre nostre bien.
(*Gélodacrye*, s. I-16, v. 1-4, 12-14)

Dès le début du sonnet, le poète énonce une formule gnomique qui va servir de point de départ à sa réflexion et être développée tout au long du sonnet. La poésie anti-mondaine s'attache à révéler une vérité et plus précisément la vanité du monde et de toute chose⁶⁸² ; la poésie sur la déploration des ruines est un exemple particulièrement éloquent. Dans les *Vingt-quatre sonnets romains*, Grévin annonce l'objectif moral et didactique de son recueil dès le début : « Mais bien je veux monstrier que la grandeur et heur / Feurent assubjettis au temps et à la Parque », « Et toutes fois ce rien à qui bien le contemple / Monstre soudainement un merveilleux exemple / Que la grandeur plus grande en fin ne sera rien »⁶⁸³ ; l'intention morale est explicitement évoquée par le poète lui-même.

Dans les recueils de notre corpus, nous relevons de nombreuses formules ou images sur la fuite du temps :

M'arrestera-je à moy ? Las ! mon ame est infecte
De forfaits infinis, mon corps est poudre & rien.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-8, v. 1-2)

He, qu'est-ce de cela qu'on appelle richesse,
Sinon un songe vain tost s'esvanouissant ?
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-89, v. 3-4)

Je suis un rien en ce val transitoire
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-94, v. 5)

Noyons, le temps s'enfuit, et nous sommes ici
Contemplant les secrets de la Philosophie
(*Gélodacrye*, s. I-9, v. 1-2)

Cette vie vous est, cette vie fuiarde,
[...]
Puis tout cela s'en va (ô Dieux) le plus souvent
Ainsi que la pousière emportée du vent,
De quoy chacun de vous dans son siège se moque.
(*Première centurie*, s. 9, v. 5, 12-14)

Et je pensois estre un souverain bien
Ce qu'on reçoit de la main de fortune,
Mais je congnoy qu'au de-sous de la Lune,
Le bien present demain ne sera rien.
(*Première centurie*, s. 16, v. 1-4)

Et s'il laisse échaper le feu dans ceste estule,

⁶⁸² Nous développons cet aspect plus loin.

⁶⁸³ *Vingt-quatre sonnets romains*, s. 1, v. 7-8 ; s. 2, v. 12-14.

Il voit en un clin d'œil son petit bien qui brule,
Et lui-mesme au milieu est souvent consommé.
(Seconde centurie, s. 61, v. 12-14)

Lors le menteur espoir & labeur d'une année
Se pert entierement en une matinée,
(Seconde centurie, s. 63, v. 9-10)

Tout le plaisir, tout le bien & l'honneur
De quoy tu veux qu'on te nomme donneur,
Un petit vent en une heure l'emporte.
(Seconde centurie, s. 90, v. 12-14)

Le temps qui ne pardonne aux œuvres des humains,
Noye aussi bien leurs noms que l'œuvre de leurs mains,
Ou bien les déguisant il les rend incroyables.
(*Sonetz sur les Ruines de Luzignan*, s. 11, v. 9-11)

Le thème de la vanité des choses et du monde est présent chez tous les poètes anti-mondains. Les poètes utilisent également la forme du sonnet pour développer leurs propos au moyen de comparaisons et rendre ainsi leur discours plus imagé et intelligible. Perrin recourt à la structure du sonnet comparatif pour exprimer une vérité sur la finitude de la vie humaine, comme dans ce sonnet où le poète évoque la mort d'un arbre avant d'aborder celle de l'homme dans les tercets :

L'homme est ainsi que la plante croissant ;
Qui developpe un bouton florissant
Escrit au vif d'une couleur divine :

Et puis lon voit que tout cela s'estaint,
(Seconde centurie, s. 94, v. 9-12)

En outre, la poésie anti-mondaine se caractérise par la généralisation de son discours et cherche à s'adresser à tous.

3. Une poésie gnomique à visée universelle

On l'a vu chez Du Bellay, le poète oscille souvent entre « Je » et « Nous » et sa poésie se tourne vers une généralisation de son discours. Cet aspect est également présent chez les poètes anti-mondains, ceux-ci vont même plus loin. En effet, le « Je » qui s'exprime ne le fait pas de manière lyrique, le poète entend plutôt susciter une réflexion et énoncer une leçon. Les formules générales sont de surcroît extrêmement fréquentes. Si la poésie gnomique était très pratiquée au XVI^e siècle, l'époque troublée des guerres de Religion ne fait que renforcer l'engouement des poètes pour ce type de discours, comme l'explique Jean Vignes : « le drame

des Guerres de Religion n'a fait que renforcer la vogue de la littérature gnomique. [...] La persistance des troubles civils suscite ainsi dans le dernier quart du XVI^e siècle un renouveau de la poésie *parénétiq*ue d'inspiration morale »⁶⁸⁴.

Pour parler de propos gnomique, plusieurs aspects linguistiques entrent en compte : l'usage du présent de vérité générale⁶⁸⁵, les pronoms personnels indiquant la généralisation comme « on », « nous », « vous » et les formules sentencieuses telles que des proverbes ou des adages érasmiens.

Tout d'abord, avec l'émergence de la poésie morale, l'adresse à un allocutaire devient plus fréquente et plus collective. Nous avons déjà évoqué l'aspect épistolaire des *Regrets* et le fait que les poèmes sont souvent adressés à un allocutaire identifié et nommé. On retrouve ce trait chez un certain nombre de nos poètes. Bien évidemment, cela n'exclut pas que les poètes s'adressent à un seul individu, mais l'adresse à un groupe ou au collectif est également très présente. Parfois, l'allocutaire est un nom singulier qui possède un sens général, comme dans les exemples suivants :

Pauvre homme, tu bastis ces chasteaux somptueux,
Les eslevant au Ciel, et tu demeure' en terre,
(*Gélodacrye*, s. II-13, v. 1-2)

He ! que dis tu ? Ingrate creature ?
Qui ta versé en ce cuisant é moy ?
(Troisième centurie, s. 20, v. 1-2)

Pour entendre (mortel) de ton destin le sort
Il ne te faut chercher l'oracle ny l'augure
(Troisième centurie, s. 73, v. 1-2)

Pauvre peuple enyvré, d'abus & d'ignorance
Où cours tu si devot pour adorer du bois ?
[...]
Si tu estois poussé d'un vray zele chrestien,
Tu chercherois plus hault la source de ton bien
En l'amour infini de ce grand Dieu propice.
(*La Muse chrestienne*, s. I-28, v. 1-2, 9-11)

Dans ces exemples, le poète peut s'adresser à tous les hommes. L'allocutaire peut aussi être un nom ou une entité au pluriel :

O mortels bienheureux, qui d'une bouche sainte
En tous lieux annoncez le los du Dieu des dieux,
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-37, v. 1-2)

Quelle rage François, quel courage si fier,

⁶⁸⁴ Jean Vignes, dans *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 372.

⁶⁸⁵ D'autres temps verbaux peuvent bien sûr posséder cette valeur.

Quel malheur, quel destin, ainsi vous accompagne
De vous entre-tuer, & joncher la campagne,
De vos corps descoupez par vostre fer meurtrier ?
(*Regrets sur les misères*, s. 14, v. 1-4)

Retirez vous François, loing de ceste querelle,
Plus ne livrez l'assault à vostre jeune Roy,
[...]
Craignez l'ire de Dieu, qui nous a ordonné
Un Roy, à qui ça bas sa justice a donné
Reconnoissez-le tous, honorez sa puissance
(*Regrets sur les misères*, s. 25, v. 1-2, 9-11)

Pauvres gens, le troupeau de la Circe Romaine,
Qui vous travaillez tant apres je ne say quoy,
Pour meriter salut (le loyer de la foy)
Cerchans un pur breuvage, en une orde fontaine :
(*La Muse chrestienne*, s. I-27, v. 1-4)

Voyez (mortels) voyez, je vous prie, comme
Inferieur à la beste est un homme,
Si la raison ne bride l'apetit.
(Première centurie, s. 48, v. 12-14)

O malheureux mortelz que le ciel ordonna
Pour cognoistre & servir à ce grand Dieu qui tonne,
[...]
Ce monde chatouillant & ses delices vaines,
Vous feront elles voir les richesses certaines
Enflez des biens qui sont en une heure écoulez ?
(Seconde centurie, s. 23, v. 5-6, 9-11)

La poésie anti-mondaine reprend la pratique de l'adresse à un allocutaire mais en l'élargissant. Elle perd ce caractère intime et prend au contraire une dimension plus universalisante.

Il nous semble que les poètes qui écrivent dans une période assez proche des *Regrets*, et en particulier dans la décennie 1560, comme Ellain, Grévin et Béreau, pratiquent davantage la poésie adressée à un seul interlocuteur bien déterminé, en suivant finalement d'assez près le modèle bellayen. La pratique de l'adresse à un allocutaire plus général – comme les Français, l'homme ou les hommes - semble se développer et s'affirmer dans les décennies suivantes. Il est difficile de dire avec certitude si ce phénomène est lié à l'époque et au contexte politico-religieux, mais nous observons cette évolution. Il n'en demeure pas moins que cette poésie cherche à s'adresser à tous les hommes, elle veut en effet convertir ou rallier à sa cause tous les hommes, les réunir et les rassembler ; les poètes poursuivent finalement tous cet objectif.

D'autre part, le poète s'inclut parfois dans son propos et emploie le pronom « Nous », ce qui le place au même rang que ses pairs, le rend donc plus proche et plus familier :

Toutes nos actions ne sont que vanité,
Puis qu'au seul apétit d'une posterité
Noz astres les plus beaux sont faux ou veritables.
(*Sonetz sur les Ruines de Luzignan*, s. 11, v. 12-14)

Donc si nous desirons aimer parfaitement,
Aymons ce Dieu benin, plain de contentement,
Il est la charité, l'amour, et l'espérance
(*Sonnets spirituels*, s. 33, v. 9-11)

Ne nous esloignons point de la troupe chérie,
Demeurons en ce parc de la grand bergerie,
Et ne veuillons jamais ce chemin ignorer.
(*Sonnets spirituels*, s. 63, v. 12-14)

Rejettons, mes Amys, ces infames richesses
[...]
Admirons d'autrepart la Pouvreté qui peut
Que le chetif Lazare obtienne ce qu'il veut,
(*Les Jeunesses*, s. III-48, v. 1, 9-10)

Le poète s'implique dans son discours et lorsqu'il énonce une leçon et utilise l'impératif présent, il se place alors dans la posture d'un guide qui donne des conseils et des recommandations.

D'autre part, les leçons à retenir sont souvent énoncées au présent gnomique et sont très souvent placées à la fin du sonnet ; le poète veut ainsi attirer l'attention de son lecteur sur cette leçon et faire en sorte qu'il la retienne. Les exemples sont extrêmement nombreux, nous n'en citons que quelques-uns :

Or sus allon chercher dans le sacré vaisseau
Duquel la bonne odeur, du temps ingrat maistresse,
[...]
Dy moy (pauvre mortel) que trouves tu de beau
Sur la terre, & conter dès la fole jeunesse
[...]
Pense donc que la mort est ainsi qu'une rive
Qui du mal turbulent finalement te prive ;
Et le commencement de ta félicité.
(*Seconde centurie*, s. 39, v. 1-2, 5-6, 12-14)

Dans un sonnet en infinitifs composé sur le modèle des *Regrets*, Ellain conclut son poème par une formule proverbiale :

Quand j'auray bien vescu ainsi en ma jeunesse,
J'auray, Gourdry, de quoy consoler ma vieillesse,
Car c'est un grand plaisir de vivre & vivre bien.
(*Sonnets*, s. II-36, v. 12-14)

Le poète des *Jeunesses* s'en prend à un adversaire⁶⁸⁶ et conclut le sonnet sur une formule proverbiale :

Quand si lache, et rusé, tu metz en jeu mon nom :
Vilain, penserois-tu denigrer mon renom ?
Refrains donques ta langue, et ta rage meurdrière.

Ne parle ainsi de moy, si je ne suis present :
Jamais homme de cœur ne blasonne un absent,
Les traistres Chiens coühardz mordent bien par derrière.
(*Jeunesses*, s. II-47, v. 9-14)

Cette formule est un adage de Junius qui peut rappeler les *Adages* d'Érasme analysés précédemment et utilisés par Du Bellay ainsi que par plusieurs poètes de notre corpus dont Grévin et La Gessée. Ce genre de formules connaît un franc succès au XVI^e siècle et l'emploi de ces expressions proverbiales contribue à la dimension morale tout en confirmant le goût certain des poètes pour le trait d'esprit et la formule frappante ; La Gessée utilise d'ailleurs de nombreuses tournures gnomiques dans les *Jeunesses* :

Aussi je suis un Rien animé d'air !
Ou pour le moins, si je suis quelque chose,
Je ne suis plus qu'un lourd fardeau de chair.
(*Jeunesses*, s. IV-22, v. 12-14)

Helas ! je suis le Cerf qui libre ne pensoy
Perir incautement, parce que je prisoy :
Ce qui nous semble bon, est parfois domageable.
(*Jeunesses*, s. IV-39, v. 12-14)

Qui n'a santé n'a rien, dit on communement :
Mais qui vit en servage, est mal-sain doublement !
La franchise, et santé, sont les vrais bien du monde.
(*Jeunesses*, s. IV-49, v. 12-14)

On retrouve ce genre d'expressions chez Poupo, par exemple à la fin du sonnet I-61 dans lequel il évoque ses anciennes poésies amoureuses et leur oppose la poésie qu'il pratique dans *La Muse chrestienne* :

Reste ce peu d'egout dont je vous fais present,
Me promettant qu'encor vous sera il plaisant,
Car le miel le plus doux au fond du pot reside.
(*La Muse chrestienne*, s. I-61, v. 12-14)

Ces formules proverbiales sont parfois directement reprises à la Bible :

L'apparence est petite, & le pouvoir bien bas :

⁶⁸⁶ Ce sonnet peut faire penser aux sonnets 65 et 69 des *Regrets* dans lesquels le poète s'adresse à un « mastin » qu'il appelle également « chien envieux » (s. 69, v. 5), l'image du chien rappelle l'adage cité dans le dernier vers du sonnet de La Gessée.

Mais à cela pourtant ne la mesurez pas,
Un grand arbre est enclos dedans un petit germe.
(*La Muse chrestienne*, s. I-56, v. 12-14)

Cet extrait provient d'un sonnet dans lequel le poète avoue pratiquer une poésie basse. Ce dernier vers, d'inspiration biblique⁶⁸⁷, laisse toutefois entendre que la poésie contient en elle une sorte de puissance et de noblesse. Sur le même sujet, Turnèbe, qui découvre les ruines du château de Lusignan, en tire une leçon sur la vanité de toute chose et sur le retour à l'origine :

Je ne m'estonne plus de l'effet de noz guerres,
Ni qu'un monceau pierreux en fin retourne en pierres,
Puis qu'un rocher pierreux fut son commencement.
(*Sonetz sur les Ruines de Luzignan*, s. 3, v. 12-14)

Chez les poètes d'inspiration dévotionnelle en particulier, la leçon énoncée à la fin du sonnet est généralement apologétique et destinée à guider l'homme sur le droit chemin ou, par exemple, à lui rappeler la toute-puissance de Dieu :

En suyvant la vertu, on herite la vie,
L'iniquité sera tousjours de mort suivie
A la vie, à la mort, chacun doit donc penser.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-19, v. 12-14)

Et par la mort la mort je veux combatre.
Sans Christ ma vie à mort est asservie :
En Christ ma mort est convertie en vie.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-31, v. 12-14)

Dieu le permet aussi pour nous humilier,
Et nous faire sçavoir qu'il ne faut oublier
Que nous sommes pecheurs et ne sommes point Anges.
(*Sonnets spirituels*, s. 86, v. 12-14)

Dans ces deux derniers exemples, le poète chrétien – protestant ou catholique – a pour rôle de rappeler des leçons tirées des Saintes Écritures. Poupo poursuit aussi cet objectif :

Qu'aux petis comme aux grands l'Evangile est commun,
N'estant qu'une missive escrite à tout chacun,
Que chacun doit ouyr, savoir, tenir, & croire.
(*La Muse chrestienne*, s. I-38, v. 12-14)

On retrouve chez ces auteurs l'usage d'une poésie gnomique qui a pour but de conduire l'homme dans le droit chemin, qui entend l'amener à se tourner vers Dieu et qui se propose de révéler des vérités telles que la vanité des choses et du monde, comme dans cet extrait où Simon Goulart assimile le monde à un animal dangereux : « Brief tout ce beau repas que le monde

⁶⁸⁷ La formule se trouve dans l'Évangile de Mathieu, 13,32.

nous dresse, / Est un venin mortel nostre ame abrutissant »⁶⁸⁸. Jean Vignes explique à propos du langage gnomique :

L'activité gnomique [...] s'inscrit le plus souvent, voire toujours, dans un projet d'édification morale, lui-même dépendant d'une conviction largement partagée quant au pouvoir de l'écrivain d'inciter le lecteur à la Vertu. En rassemblant les maximes qui lui paraissent les plus sages ou les plus dignes de foi, en les reformulant de façon concise et mémorable, en leur offrant une disposition harmonieuse et attrayante, l'écrivain s'efforce de remplir une mission noble et profitable : il permet à son lecteur de se rappeler ces préceptes, de les méditer, de les mettre en application ; ce faisant, il ne lui offre rien moins que les moyens de s'acheminer au Bien, de « se faire connaître pour Sage » (Baïf, *Mimes*, II, 629), et, avec la grâce de Dieu, de gagner peut-être son Salut⁶⁸⁹.

Ces propos s'avèrent très éclairants et s'appliquent aussi à la pratique des poètes de notre corpus qui recourent abondamment aux formules gnomiques. Les poètes anti-mondains composent effectivement leurs sonnets avec une visée morale voire moralisatrice. Leur dessein est de révéler la vérité masquée derrière des apparences, de rappeler certains préceptes et de rendre également plus intelligibles et plus concrètes les paroles du poète. Enfin, en faisant usage de la poésie gnomique, le modèle s'attribue à la fois une fonction éthique et sociale :

[...] le poète gnomique contribue à sa manière au bien de la cité en formulant les préceptes qui permettent à chacun de prendre conscience de son identité, de se situer au sein de la hiérarchie sociale et de mieux penser son rapport au divin. Formuler, autrement dit marier langage et mémoire. La vertu majeure du poète gnomique est de solliciter efficacement la mémoire du lecteur, d'éclairer la confusion du présent grâce à la lumière de l'éternité de la règle⁶⁹⁰.

La poésie gnomique a bien une visée morale mais aussi politique et sociale. La Gessée n'affirme-t-il pas dans l'épître dédicatoire à Monsieur François : « on doit non plus mépriser aujourd'hui les vrais Poètes. D'autant que leurs œuvres sont communement remplis de louables instructions, et fructueuses à la vie de l'homme : et ont pour but de plaire, et profiter ensemble. », « la Poésie a en soy je ne sçay quel efficace, et secret aiguillon, pour inciter vivement les hommes à la vertu : et encores leur faire hayr, et detester le vice »⁶⁹¹. Deux remarques s'imposent : d'une part, la fonction morale de la poésie est très explicitement mentionnée à travers l'opposition entre la vertu et le vice, la poésie se propose donc d'exhorter l'homme à se tourner vers la vertu et à effectuer des actions vertueuses, d'autre part, si les poètes et en particulier les poètes de cour avaient souvent pour mission de prodiguer des conseils aux princes⁶⁹², les poètes à la fin du XVI^e siècle ont pour ambition de s'adresser à

⁶⁸⁸ *Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-87, v. 7-8.

⁶⁸⁹ Jean Vignes, « Pour une gnomologie : Enquête sur le succès de la littérature gnomique à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n° 1, 2005, p. 197-198.

⁶⁹⁰ Pascal Debailly et Jean Vignes dans *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 362.

⁶⁹¹ La Gessée, *Les Jeunesses*, « A Monseigneur François de France », p. 9.

⁶⁹² Comme les poètes qui deviennent précepteurs de princes et dauphins, tels que Ronsard, Du Bellay ou encore, dans une moindre mesure La Gessée, avec la publication de ses *Epigrammatôn ad Principes*, un ensemble de

l'homme en général, autrement dit à tous les hommes, leurs propos ont donc une portée plus universelle.

4. La poésie anti-mondaine, une poésie de la vérité révélée

Si la poésie anti-mondaine entend dénoncer les vanités mondaines, elle souhaite détourner le lecteur et donc l'homme d'un monde des apparences, de l'illusion et des faux-semblants pour lui révéler la vérité, le conduire sur le meilleur chemin possible pour lui et l'exhorter à une vie morale. Cet aspect concerne principalement le versant dévotionnel de la poésie anti-mondaine, et cela peut d'ailleurs sembler plus évident pour la poésie religieuse et apologétique, comme l'explique Fernand Hallyn à propos de la poétique chrétienne : « Inspirée par la vraie religion, la poésie a pour tâche de dire la Vérité. Elle a une fonction militante »⁶⁹³. Pour illustrer ce propos, rappelons ce vers de Perrin dans lequel le poète s'adresse à la muse : « En riant nous pourrons (muse) vérité dire »⁶⁹⁴. L'objectif du poète est explicitement annoncé dans ce premier livre à tonalité satirique : dès le début du recueil, le poète affirme vouloir révéler la vérité à son lecteur. De même, dans un sonnet adressé à Théodore de Bèze, le poète de *La Muse chrestienne* rejette les muses profanes :

Taisez-vous desormais impudiques Sereines,
Qui pour piper nos cœurs d'attraits fallacieux,
La musique & les vers, sacrez thresors des cieux,
Souillez d'idolatrie, & de fables vilaines.

De Beze, approche toy, dont les chansons plus saines
Ravivant les accords du grand Roy des Hebrieux,
Vont publiant de Dieu le saint los precieux,
Seul digne de sonner aux oreilles chrestiennes.
(*La Muse chrestienne*, s. I-49, v. 1-8)

L'opposition entre la poésie païenne et la poésie chrétienne est redoublée par une opposition entre le faux et le vrai. Le lexique de la tromperie (« piper », « fallacieux ») est associé à la mythologie païenne, les termes péjoratifs abondent dans ce premier quatrain. À l'inverse, le poète exhorte son allocutaire à poursuivre l'écriture de la poésie chrétienne.

Gabrielle de Coignard rappelle que Dieu conduit l'homme sur le droit chemin et l'aide à ne pas se perdre : « Qui m'a ouvert les yeux pour ces ruses cognoistre ? / Ce n'est autre que toy, mon

poèmes en latin adressés à des princes (1574). L'institution du prince devient un véritable genre, à visée morale et didactique, qui a pour but d'enseigner aux futurs souverains la conduite et les préceptes à suivre.

⁶⁹³ Fernand Hallyn, dans *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 201.

⁶⁹⁴ Première centurie, s. 5, v. 8.

Createur et maistre »⁶⁹⁵. De même, dans le sonnet 105 où elle évoque son refus de se remarier, elle oppose le monde terrestre, illusoire et vain, au monde céleste :

Je ne veux point chercher le repos de mes peines,
Non aux commoditez, ny aux grandeurs humaines,
Ny aux plaisirs trompeurs engeolant mes esprits.

Au seul Dieu tout benin j'ay mon certain refuge,
Il est mon advocat et pitoyable juge,
Qui bataillant pour moy m'adjudge le vray pris.
(*Sonnets spirituels*, s. 105, v. 9-14)

On retrouve également cette opposition entre le faux et le vrai. La tournure négative qui ouvre le premier tercet traduit son refus⁶⁹⁶ du monde terrestre et est à associer à la dimension anti-mondaine. Simon Goulart place aussi le mensonge et l'illusion du côté du monde terrestre et la vérité du côté du monde céleste et de Dieu :

Quand l'Eternel me fit voir l'ignorance
Qui me tenoit en sa fange plongé :
[...]
En mes erreurs le monde m'estoit cher :
Je ne voulois que moy mesme chercher ;
Et trop m'aimant, Satan n'appercevoye

Regnant sur moy : mais or' je ne pretends
Sinon marcher du Seigneur en la voye :
Et plus au monde & à moy je ne tends.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-89, v. 1-2, 9-14)

Le repli de l'homme sur lui-même et l'intérêt pour le monde sont associés au mal incarné par Satan. L'idée que Dieu fasse sortir l'homme de l'ignorance indique bien que grâce à Dieu, l'homme atteint la connaissance et la vérité. Dans le sonnet I-73, déjà mentionné pour sa structure en antithèses, le poète énumère le comportement vain de l'homme qui se fonde dans le monde :

Je cours apres le monde, & demeure tout court
En suivant Jesus Christ : quand volupté raisonne
Je l'entens ; & n'oy point le soulas que me donne
La douce voix de Christ, qui apres moy acourt.

Les biens de Dieu je voy, mais des yeux de la chair :
Propos vains je profere, & ne fay que chercher
La vie dans la mort, verité dans un songe.

M'aimant sans aimer Dieu, je me haïs à mort.
Estant sage sans Christ, je suis serf de mensonge :

⁶⁹⁵ *Sonnets spirituels*, s. 127, v. 9-10.

⁶⁹⁶ Nous avons déjà évoqué précédemment les tournures négatives, caractéristiques de la « poésie du refus » et abondamment employées par Du Bellay.

Las Seigneur leve toy, & brise ce discord.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. I-73, v. 5-14)

Les antithèses traduisent cette opposition entre deux mondes, le poète se perd dans le monde terrestre vain (« vérité dans un songe »). En utilisant le ton injonctif, le poète chrétien supplie Dieu de le remettre sur le droit chemin.

Chez Perrin, le poète chrétien oppose aussi la vanité et la finitude du monde terrestre à l'immortalité de Dieu :

Je ne croyray jamais estre perpetuel
Le mouvement leger de la claire vouture,
Car ce seroit tout haut desmentir la nature,
Et blasphemer aussi contre Dieu immortel.

Je ne croyray jamais, jamais estre eternal
Le genre des humains [...]
(Troisième centurie, s. 13, v. 1-6)

Les tournures négatives servant à exprimer la vanité du monde semblent reprises au sonnet 111 des *Regrets* :

Je n'ay jamais pensé que ceste voulte ronde
Couvrist rien de constant : mais je veulx desormais,
Je veulx (mon cher Morel) croire plus que jamais,
Que dessous ce grand Tout rien ferme ne se fonde.
(*Regrets*, s. 111, v. 1-4)

L'idée de la vanité du monde est reprise par Perrin sur un plan religieux avec la mention de « Dieu immortel ». De plus, l'expression « desmentir la nature » indique bien que le poète a pour objectif de révéler une vérité qu'il présente d'ailleurs comme irréfutable.

Les poètes chrétiens sont également engagés, bien sûr, dans leur foi et dans leurs convictions religieuses. Ils adoptent souvent une image de prédicateur qui a pour dessein de diffuser la bonne parole mais aussi, en affirmant la vanité des choses et du monde, de révéler la vérité, en particulier divine. Toutefois, cette poésie de la vérité révélée concerne également les poètes considérés plutôt comme satiriques. En effet, ces poètes, on l'a vu, dénoncent l'hypocrisie et les faux-semblants de la cour, ils recourent à l'image du théâtre, comme Grévin ou La Gessée. Grévin s'emploie à révéler les faux-semblants et à démasquer menteurs et hypocrites, comme dans le sonnet 3 du premier livre de la *Gélodacrye* :

BEAUMAIS, que le Velours est asseuré menteur !
Que c'est un fin renard sous sa belle apparence !
[...]
Mais ce Velours, Beaumais, est bien autre trompeur.
(v. 1-2, 8)

Le poète a bien pour intention de révéler la vérité cachée derrière des apparences flatteuses. De même, dans le sonnet II-3 d'inspiration psalmique, le poète implore Dieu de le conduire sur le chemin de la vérité :

Autrement je ne puis, ne voyant que par songe,
D'avec la chose vraie esplucher le mensonge,
Qui se masque aisement du nom de Verité.
(s. II-3, v. 12-14)

Le poète révèle que le monde terrestre est trompeur et que seul Dieu peut conduire l'homme sur le chemin de la vérité. Ce sonnet peut être rapproché du sonnet qui ouvre le second livre du recueil de Goulart :

Ten moy la main de peur que ne fourvoye
Es grands deserts de ce val tenebreux :
Guide mes pas au sentier bien-heureux
De ton palais, o Christ, ma seure VOYE.

Pour mes erreurs fay que ne tombe en proye
A ce Satan ennemy dangereux :
Puis que tu es la VERITE, tu peux
Faire qu'au loin tout mensonge je voye.
(*Suite des Imitations chrestiennes*, s. II-1, v. 1-8)

Dieu est le seul à pouvoir apporter au poète et *a fortiori* à l'homme la vérité et la direction du droit chemin, le poète se présente à la fois comme un modèle pour ses pairs et un prédicateur. Il leur révèle que Dieu est la vérité et que ce monde est plein d'illusions et de faux-semblants. Quant à Hennequin, il entend révéler aux Français impliqués dans les guerres civiles qu'ils se trompent et que cette guerre est causée par une « opinion », c'est-à-dire ici une fausse croyance :

Depuis qu'opinion, nourrisse de tout vice,
Eut surmonté la France & gagné peu à peu,
[...]
Ainsi vous ô François pipez d'opinion,
Voulés abastardir nostre religion.
France, l'heur, & le bien, & le repos du monde

Est maintenant abas, & surprise d'erreur,
De guerre, & de famine, & de peste, & d'horreur :
Est aujourd'huy sterile au lieu d'estre feconde.
(*Regrets sur les miseres*, s. 18, v. 1-2, 9-14)

De nouveau, il est question d'illusion et en particulier de l'illusion (« pipez d'opinion », « erreur ») dans laquelle les Français se maintiennent et qui les conforte dans leur choix de faire la guerre et de poursuivre ces massacres ; soulignons à ce propos la rime « erreur » / « horreur »,

particulièrement éloquente. Le poète attire l'attention des Français sur l'attitude autodestructrice dont ils font preuve et qu'ils ne semblent pas percevoir de la sorte. En ce sens, on peut également penser – même si la forme poétique n'est pas la même – à l'octonaire XXVI de Chandieu, qui traite d'un thème proche :

Tu me seras tesmoin, ô inconstante France,
Qu'au monde n'y a rien qu'une vaine inconstance,
Car ta paix est ta guerre et ta guerre est ta paix,
Ton plaisir te desplaist et ton soulas t'ennuye.
Tu crois qu'en te tuant tu sauveras ta vie,
Flotant sur l'incertain de contraires effects.
Il n'y a chose en toy qui ferme se maintiene,
Et n'as rien de constant que l'inconstance tiene.

Les antithèses et le verbe « croire » (« tu crois ») montrent que la France – et donc les Français qui se battent – s'enferment dans des illusions qui les poussent au combat et à l'autodestruction. Le poète utilise le contexte contemporain des guerres civiles, non pas pour se lamenter sur les ruines en employant un registre pathétique mais avec un objectif moral, c'est-à-dire pour transmettre une leçon aux hommes en employant un ton réprobateur et moralisateur.

Les poètes anti-mondains, en dénonçant le monde vain, illusoire et la fausseté des apparences, s'attachent en creux à révéler une vérité et à adopter, selon les sensibilités de chacun, un *ethos* de poète honnête, de moralisateur voire de prêcheur.

Le contexte historique, politique et religieux du dernier tiers du siècle, en particulier les guerres de Religion (1562-1598) et le règne de Henri III, provoque ou accélère le développement d'une poésie qui dénonce les troubles que la France connaît, la corruption de la cour et du « monde » ainsi que les vanités des choses et du monde. Les poètes utilisent le sonnet d'une manière moins personnelle et moins lyrique. Ils pratiquent en effet une poésie beaucoup plus discursive voire philosophique, les poètes font également référence au contexte historique et politique et aux troubles qui agitent le dernier tiers du siècle. En se présentant comme des poètes humbles et simples et en adoptant également une posture de guide, voire de prédicateur, les poètes anti-mondains visent un lectorat large, ils tiennent des propos universels et espèrent ainsi toucher le plus de lecteurs. Les éléments de la poésie bellayenne sont transposés en cette fin de siècle dans une poésie qui possède une visée morale.

CONCLUSION

À l'issue de cette étude, nous pouvons mesurer et réaliser plus concrètement le modèle que le poète des *Regrets* a constitué pour tout un ensemble de poètes écrivant dans le dernier tiers du XVI^e siècle et relevant d'une veine qu'on peut appeler « anti-mondaine », étrangère à la poésie amoureuse et portée sur toutes les formes du « regret » : regret des fautes commises, déploration des malheurs du temps ou encore de la misère de l'homme.

Nous avons d'abord mis en évidence le caractère novateur des *Regrets* lorsqu'ils paraissent, en 1558, après les nombreux recueils de sonnets amoureux qui ont été composés autour des années 1550. Si le poète des *Regrets* conserve la forme du sonnet, il l'utilise dans une poésie de l'exil pour exprimer la nostalgie et le regret de son pays natal, ou bien dans une poésie satirique, qui s'attache à décrire des scènes qui indignent le poète et à dénoncer des comportements qu'il observe à la cour papale et royale. D'autre part, la poésie des *Regrets* est également une « po-éthique » : le poète aux multiples masques revendique la pratique d'une poésie basse et recourt à un discours parémiologique, gnomique, et à visée morale. Ces différents éléments corroborent le rôle de pionnier de Du Bellay qui apparaît comme le premier en France à élargir les visées du sonnet et à utiliser les éléments de la poésie pétrarquiste d'une manière nouvelle.

Cette poésie bellayenne inspire des poètes qui écrivent après sa mort en 1560 et jusqu'à la fin du XVI^e siècle et qui voient dans les recueils romains, en particulier dans les *Regrets* et les *Antiquitez de Rome*, des modèles poétiques d'après lesquels trouver les mots et les accents d'une poésie de la plainte ou de l'indignation. Ils sont particulièrement sensibles à la forme et aux structures du sonnet, aux rimes riches des *Antiquitez*, au lexique de la nostalgie et de la mélancolie, au sonnet à visée satirique, au langage parémiologique ou encore à la poésie des ruines. Ils transposent ces éléments dans une poésie anti-mondaine qui, par exemple, utilise le lexique du regret dans une poésie d'inspiration religieuse et pénitentielle, fustige les mêmes personnages et types que le poète des *Regrets* : les courtisans, le poltron ou le pape et les cardinaux. Certains sonnets des *Regrets* sont même parfois presque entièrement réécrits. Enfin, la poésie sur la déploration des ruines romaines se trouve transposée dans le contexte des guerres de Religion (1562-1598) ; les ruines que les poètes évoquent sont désormais celles de la France du dernier tiers du XVI^e siècle.

La poésie anti-mondaine d'inspiration bellayenne comporte deux versants, un versant satirique et un versant dévotionnel, qui ne sont pas étanches et qui se rejoignent dans la

dénonciation des vanités mondaines. En outre, les poètes emploient abondamment le lexique du monde pour, précisément, inciter le lecteur - et l'homme en général - à rejeter le monde et l'inviter à se tourner vers Dieu ; ce dernier aspect concerne davantage les poètes d'inspiration dévotionnelle. D'autre part, nous avons vu que ces poètes qui écrivent seuls, parfois en exil et qui se représentent souvent comme isolés, se rejoignent dans différents réseaux et que des liens entre eux se créent sur les plans littéraire, géographique, social, professionnel ou encore religieux. L'appartenance confessionnelle des poètes anti-mondains n'a finalement que très peu d'incidence sur leur pratique poétique ; ils recourent en effet aux mêmes éléments bellayens et composent de la poésie avec une intention identique.

Au cours du dernier tiers du siècle, une nouvelle figure de poète émerge. Il ne s'agit plus du poète inspiré, à l'image du modèle ronsardien, et qui écrivait de la poésie en style élevé. En effet, le poète adopte, à partir du modèle bellayen, un *ethos* de poète simple, humble et moraliste - plutôt que prophète inspiré. Le poète anti-mondain refuse également le style élevé et revendique la pratique d'une poésie basse. D'autre part, il se sent pleinement concerné par les terribles événements qui bouleversent son époque, il y fait référence dans ses sonnets et peut même se révéler militant ; cela montre que le poète anti-mondain ne se désintéresse pas complètement du monde mais, plutôt, qu'il refuse de s'y attacher, invitant son lecteur à faire de même. Enfin, le poète anti-mondain arbore la figure du guide, du philosophe, voire du prêcheur : il utilise en effet le sonnet dans une perspective discursive et philosophique, voire moralisatrice, et entend révéler à l'homme la vanité des choses et du monde.

INDEX DES PRINCIPAUX AUTEURS CITÉS⁶⁹⁷

- Baïf (Jean-Antoine de), 1, 38, 82, 150, 151, 245, 337, 338, 340, 394
- Belleau (Rémy), 73, 78, 218, 338, 340
- Belleforest (François de), 338, 340, 347
- Béreau (Jacques), 3, 89, 90, 96, 102, 107, 108, 118, 123, 124, 131, 134, 135, 136, 154, 155, 156, 179, 180, 185, 218, 251, 269, 301, 309, 315, 323, 332, 338, 342, 343, 346, 348, 353, 365, 371, 373, 379, 381, 384, 390
- Bèze (Théodore de), 341, 343, 345, 349, 357, 367, 380, 395
- Brisson (Barnabé), 107, 338, 343, 348, 350, 353
- Chandieu (Antoine de La Roche), 82, 84, 160, 166, 177, 178, 181, 194, 195, 213, 214, 284, 285, 302, 307, 315, 316, 329, 331, 333, 336, 340, 341, 344, 348, 361, 364, 365, 366, 399
- Chassignet (Jean-Baptiste), 286, 296, 333
- Chrestien (Florent), 82, 83, 109, 275, 337, 343, 344, 350, 355, 365
- Coignard (Gabrielle de), 3, 90, 93, 94, 134, 181, 182, 183, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 201, 204, 206, 218, 222, 228, 243, 268, 269, 276, 288, 289, 295, 297, 299, 311, 313, 325, 327, 338, 339, 343, 346, 351, 353, 360, 362, 363, 367, 371, 372, 377, 380, 383, 385, 386, 395
- Deimier (Pierre de), 76, 77, 79
- des Roches (dames), 91, 92, 172, 216, 220, 348, 373
- Desportes (Philippe), 77, 79, 350, 385
- Du Bartas (Guillaume de Saluste), 77, 340, 343, 344, 347
- Du Bellay (Joachim), 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 156, 157, 159, 160, 162, 166, 168, 169, 170, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 201,

⁶⁹⁷ Nous incluons dans cet index les noms des auteurs qui nous semblaient les plus importants à mentionner : les poètes de notre corpus, bien sûr, les principaux poètes de la Pléiade et principaux auteurs auxquels les sonnets de nos auteurs sont adressés, les auteurs d'arts poétiques et les noms d'Ovide, de Pétrarque et d'Érasme qui, d'après nous, devaient rejoindre cet index. Enfin, même si l'éditeur anversoise Christophe Plantin n'est pas un poète à proprement parler, il nous paraît important d'y ajouter aussi son nom.

202, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 281, 283, 286, 296, 298, 309, 315, 320, 322, 332, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 349, 359, 360, 361, 364, 366, 371, 374, 379, 385, 386, 388, 392, 394, 396, 400

Ellain (Nicolas), 3, 4, 80, 89, 90, 96, 106, 141, 142, 143, 144, 145, 218, 229, 230, 231, 242, 243, 255, 263, 264, 266, 267, 293, 299, 302, 332, 337, 338, 342, 343, 345, 346, 366, 372, 379, 384, 390, 391

Érasme, 22, 23, 24, 25, 51, 52, 67, 110, 113, 116, 117, 244, 252, 256, 257, 259, 260, 261, 392

Goulart (Simon), 3, 4, 93, 94, 95, 160, 162, 166, 167, 172, 176, 181, 183, 187, 195, 198, 200, 201, 202, 205, 207, 208, 218, 221, 223, 226, 235, 236, 237, 279, 280, 281, 293, 297, 298, 303, 304, 306, 314, 322, 326, 327, 340, 341, 344, 346, 348, 349, 350, 360, 361, 363, 366, 368, 380, 382, 393, 396, 398

Grévin (Jacques), 1, 3, 4, 6, 23, 51, 71, 72, 79, 80, 83, 87, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 125, 126, 138, 140, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 185, 188, 202, 207, 209, 215, 218, 226, 233, 234, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 249, 250, 255, 257, 271, 272, 275, 277, 280, 286, 288, 318, 321, 332, 334, 337, 338, 340, 341, 343, 344, 349, 354, 355, 360, 361, 365, 366, 371, 375, 378, 380, 386, 387, 390, 392, 397

Hennequin (Jérôme), 3, 4, 92, 93, 96, 123, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 167, 168, 173, 177, 179, 181, 188, 192, 207, 208, 209, 210, 217, 218, 246, 247, 248, 250, 254, 255, 279, 280, 286, 310, 318, 319, 322, 337, 342, 345, 346, 356, 361, 364, 367, 379, 381, 383, 398

Jodelle (Étienne), 1, 46, 140

La Gessée (Jean de), 3, 4, 23, 90, 96, 99, 108, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 121, 122, 126, 127, 128, 130, 133, 134, 148, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 169, 176, 177, 181, 188, 190, 209, 216, 220, 222, 224, 225, 226, 232, 233, 239, 249, 252, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 271, 274, 275, 276, 280, 288, 290, 292, 294, 297, 299, 314, 324, 325, 332, 334, 337, 340, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 358, 362, 365, 371, 375, 378, 379, 380, 392, 394, 397

Laudun d'Aigaliers (Pierre de), 76, 77, 79

Magny (Olivier de), 19, 26, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 107, 108, 151, 192, 244, 266

Montaigne (Michel de), 81, 97, 179

Montméja (Bernard de), 82, 95, 349

Ovide, 1, 8, 26, 34, 41, 59, 73, 84, 210, 244, 245, 359

Papillon (Marc), 141

Peletier du Mans (Jacques), 1, 8, 21, 46, 73, 76, 77, 260, 261, 298, 340, 343, 384

Perrin, 3, 4, 92, 93, 96, 101, 102, 105, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 156, 157, 181, 184, 188, 195, 198, 200, 201, 205, 209, 210, 211, 216, 236, 237, 240, 244, 256, 261, 262, 267, 273, 278, 281, 289, 291, 292, 295, 296, 302, 303, 310, 314, 325, 339, 342, 345, 346, 347, 361, 362, 364, 366, 367, 372, 381, 388, 395, 397

Pétrarque, 1, 7, 15, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 47, 86, 105, 141, 151, 170, 192, 218, 219

Pibrac (Guy du Faur de), 239, 272, 340, 341, 347

Plantin (Christophe), 90, 338, 340, 344

Poupo (Pierre), 3, 79, 94, 95, 181, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 196, 199, 201, 204, 219, 237, 238, 240, 251, 252, 253, 254, 260, 270, 289, 290, 291, 310, 314, 328, 341, 343, 344, 347, 348, 349, 356, 357, 360, 363, 364, 366, 373, 374, 380, 381, 384, 385, 392, 393

Rasse des Neux (François), 337, 340, 341, 344

Ronsard (Pierre de), 1, 2, 6, 7, 8, 23, 26, 29, 30, 31, 39, 40, 46, 53, 58, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 87, 90, 94, 105, 106, 107, 109, 140, 145, 150, 168, 218, 224, 241, 255, 258, 259, 262, 267, 269, 309, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 371, 372, 385, 394

Sébillot (Thomas), 1, 8, 20, 76, 77

Sponde (Jean de), 296, 304, 344

Turnèbe (Odet de), 3, 70, 91, 92, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 178, 179, 208, 209, 216, 220, 227, 249, 250, 254, 279, 295, 346, 348, 361, 373, 380, 384, 393

Utenhove (Charles), 71, 72, 80, 82, 338

Vauquelin de La Fresnaye (Jean), 1, 20, 76, 77, 86

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

1. Œuvres du corpus

DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, Paris, F. Morel, 1558.

DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, édition de John W. Jolliffe, Genève, Droz, 1966.

DU BELLAY, *Œuvres poétiques, II. Recueil de sonnets*, éd. de Henri Chamard, Paris, Librairie Marcel Didier, 1970.

DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets*, édition de F. Roudaut, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

DU BELLAY, Joachim, *Œuvres poétiques, Tome II*, édition de Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009.

DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes. Tome IV-1, 1557-1558*, édition critique de Michel Magnien, Olivier Millet et Loris Petris, Paris, Classiques Garnier, 2020.

BÉREAU, Jacques, *Eglogues et autres œuvres poétiques*, Poitiers, Bertrand Noscereau, 1565.

BÉREAU, Jacques, *Les Églogues et autres œuvres poétiques*, édition critique par Michel Gautier, Genève, Droz, 1976.

COIGNARD, Gabrielle de, *Œuvres chrestiennes de feu Dame Gabrielle de Coignard*, Toulouse, Bernard Carles et Pierre Jagourt, 1594.

COIGNARD, Gabrielle de, *Œuvres chrétiennes*, édition critique par Colette H. Winn, Genève, Droz, 1995.

ELLAIN, Nicolas, *Les Sonnets*, Paris, V. Sertenas, 1561.

GOULART, Simon, *Les Imitations chrestiennes*, dans *Poemes Chrestiens de B. de Montmeja, recueillis et nouvellement mis en lumière par Philippe de Pas*, [s. l.], [s. n.] 1574.

GRÉVIN, Jacques, *La Gélodacrye et les vingt-quatre sonnets romains*, texte établi et annoté par Michèle Clément, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

GRÉVIN Jacques, *Sonnets d'Angleterre et de Flandre*, Bulletin du bibliophile, Paris, H. Leclerc et P. Cornuau, 1898, p. 421-434.

HENNEQUIN, Jérôme, *Regrets sur les misères advenues à la France par les guerres civiles. Avec deux prieres à Dieu*, Paris, par D. Du Pré imprimeur, 1569.

LA GESSÉE, Jean de, *Les Premieres Œuvres Françoises de Jean de La Jessée*, Anvers, Christophe Plantin, 1583.

LA GESSÉE, Jean de, *Les Jeunesses*, édition critique par Guy Demerson, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1991.

PERRIN, François, *Trois centuries de sonnets concernant le vray portrait de la vie humaine*, Paris, Guillaume Chaudière, 1574.

PERRIN, François, *Trois centuries de sonnets par François Perrin Autunois contenant le vray pourtraict de la vie humaine, ou naïvement est depeinte la corruption de la misere humaine, & le bien souverain de l'homme. Avec les antiquitez de plusieurs Citez memorables*, Paris, Guillaume Chaudière, 1588.

POUPO, Pierre, *La Muse Chrestienne*, texte établi, présenté et annoté par Anne Mantero, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997.

TURNÈBE, Odet de, *Sonetz sur les Ruines de Luzignan (1579) dans La puce de Madame Desroches, qui est un recueil de divers poèmes grecs, latins et françois, composez par plusieurs doctes personnages aux grans jours tenus à Poitiers l'an M.D.LXXIX*, Paris 1583.

2. Corpus secondaire

ARISTOTE, Rhétorique, introduction, traduction, notes, bibliographie et index par Pierre Chiron, Paris, GF Flammarion, 2007.

BÈZE, Théodore de, *Tragedie françoise du Sacrifice d'Abraham*, Genève, J. Stoer, 1598.

BOAISTUAU, Pierre, *Histoires tragiques*, Paris, H. Champion, coll. S.T.F.M., 1977.

BOAISTUAU, Pierre, *Le Théâtre du monde*, Genève, Droz, 1981.

BOISSIÈRE, Claude de, *Art poetique reduict et abrege (1554)*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

CHANDIEU, Antoine de, *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde*, édition par Françoise Bonali-Fiquet, Genève, Droz, 1979.

CHASSIGNET, Jean-Baptiste, *Le Mespris de la vie et Consolation contre la mort*, édition critique par Hans-Joachim Lope, Genève, Droz, 1967.

DEIMIER, Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaux, 1610.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise & L'Olive*, édition critique par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2007.

DU BELLAY, Joachim, *Les Œuvres françoises de Joachim Du Bellay, Gentilhomme Angevin, & Poëte excellent de ce temps, Revues & de nouveau augmentées de plusieurs Poësies non encore auparavant imprimées*, Paris, Frédéric Morel, 1569.

Épithames sur le trespas de Joachim Du Bellay Angevin, Poëte Latin et Français, dans *Épithaphium in mortem HERRICI Gallorum regis christianissimi, ejus nominis secundi, per Carolum Utenhovium Gandavensem, & alios, duodecim linguis*, Paris, Robert Estienne, 1560.
En ligne :
https://books.google.fr/books?id=2cA9AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&c%20ad=0#v=onepage&q&f=false

ÉRASME, *Adages*, sous la direction de Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

ÉRASME, *Éloge de la Folie et autres écrits*, édition de Jean-Claude Margolin, Paris, Gallimard, 2010.

ÉRASME, *La double abondance des mots et des idées*, in *Œuvres choisies*, édition de J. Chomar, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

ÉRASME, *La Langue*, texte introduit, traduit et annoté par Jean-Paul Gillet, Genève, Labor et Fides, 2002.

GRÉVIN, Jacques, *César*, édition critique par Ellen S. Ginsberg, Genève, Droz, 1971.

HESTEAU DE NUYSEMENT, Clovis, *Les Œuvres poétiques*, livres I et II, édition critique par Roland Guillot, Genève, Droz, 1994.

JODELLE, Étienne, « Contre les Ministres de la nouvelle opinion », *Œuvres complètes*, t. 1, édition critique par Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1965.

LABÉ, Louise, *Œuvres*, édition de Michèle Clément et Michel Jourde, Paris, Flammarion, 2022.

LASPHRISE, Marc PAPILLON, seigneur de, *Diverses poésies*, édition critique par Nerina Clerici Balmas, Genève, Droz, 1988.

LASPHRISE, Marc PAPILLON, seigneur de, *Les Amours de Théophile et l'Amour passionnée de Noémie*, édition critique par Margo Manuella Callaghan, Genève, Droz, 1979.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, *L'Art poétique françois*, édition critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, S.T.F.M., 2000.

L'ESTOILE, Pierre de, *Registre-journal du règne de Henri III. Tome III (1579-1581)*, édition par Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1997.

LUCRÈCE, *De la nature des choses*, introduction, bibliographie et notes par Alain Gigandet ; traduction par Bernard Pautrat, Paris, Librairie générale française, 2002.

MAGNY, Olivier de, *Œuvres poétiques. II, Les Soupirs, Les Odes, Les sonnets, Pièces diverses*, édition critique de François Rouget ; avec la collaboration de M.-D. Legrand, Paris, Champion, 2006.

MARQUETS, Anne de, *Sonets spirituels*, édition critique par Gary Ferguson, Genève, Droz, 1997.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, édition de Pierre Villey, sous la direction et avec une préface de V.-L. Saulnier, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

PASQUIER, Étienne, *Les Recherches de la France*, édition critique établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 1996.

PÉTRARQUE, *Canzoniere : Le Chansonnier*, introduction traduction, bibliographie, glossaire, index de Pierre Blanc, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1989.

RONSARD, Pierre de, *Les Amours*, édition d'André Gendre, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes XI, Discours des misères de ce temps et autres pièces politiques 1562-1563*, édition critique par Paul Laumonier, Paris, S.T.F.M., 1990.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes XVIII*, édition par Paul Laumonier, Paris, Didier, 1967.

SCALIGER, *La Poétique*, Livre V, Genève, Droz, 1994.

SELVE, Lazare de, *Les Œuvres spirituelles sur les Évangiles des jours de Caresme et sur les festes de l'année*, édition critique par Lance K. Donaldson-Evans, Genève, Droz, 1983.

SPONDE, Jean de, *Œuvres littéraires. Suivies d'Écrits apologétiques avec des Juvénilia*, édités avec une introduction et des notes par Alan Boase, Genève, Droz, 1978.

TURNÈBE, Adrien, *In Joachimum Bellaium Andinum poetam clarissimum doctorum vivorum carmina et tumuli*, Paris, Frédéric Morel, 1560.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean, *L'Art poétique de Vauquelin de La Fresnaye*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, réimpression de l'édition de Paris, 1885.

II. SOURCES SECONDAIRES : USUELS ET ANTHOLOGIES

1. « Bibliothèques » et bibliographies

DU VERDIER, Antoine, *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1585.

LA CROIX DU MAINE, François Grudé sieur de, *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine*, Paris, L'Angelier, 1584.

LA CROIX DU MAINE, François Grudé sieur de, DU VERDIER, Antoine, *Les bibliothèques françoises de La Croix du Maine et Du Verdier*, Tomes 1 et 2, nouvelle édition par Jean-Antoine Rigoley de Juvigny, Paris, Saillant & Nyon, 1772.

LACHÈVRE, Frédéric, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle : du « Jardin de plaisance », 1502, aux recueils de Toussaint du Bray, 1609*, Paris, É. Champion, 1922.

2. Usuels

Dictionnaire du moyen français (DMF) : <http://zeus.atilf.fr/dmf/> ; consultable aussi sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://cnrtl.fr/definition/dmf/>

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française au XVI^e siècle*, Paris, Champion, Didier, 1925-1967.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Trésor de la Langue française informatisé (TLFi). En ligne : <http://atilf.atilf.fr>, consultable aussi sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : <https://cnrtl.fr/definition/>

3. Anthologies poétiques

CAVE, Terence, JEANNERET, Michel, *La Muse sacrée*, Paris, José Corti, 2007.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Eros baroque. Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris, Nizet, 1986.

Poètes du XVI^e Siècle, édition établie et annotée par Albert-Marie Schmidt, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953.

ROUBAUD, Jacques, *Soleil du soleil : le sonnet français de Marot à Malherbe, une anthologie*, Paris, POL, 1990.

ROUSSET, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, 2 vol., Paris, Armand Colin, 1968.

SERROY, Jean, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, Paris, Imprimerie nationale, 1999.

III. SOURCES SECONDAIRES : HISTOIRE, RELIGION ET SOCIÉTÉ

1. Contexte historique et politique, pensée de l'histoire

CONSTANT, Jean-Marie, *Les Français pendant les guerres de religion*, Paris, Hachette Littératures, 2002.

CORBIN, Alain, *Histoire du christianisme*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points Histoire », 2016.

DESAN, Philippe, *Penser l'Histoire à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977.

GARRISSON, Janine, *Nouvelle histoire de la France moderne. 1. Royaume, Renaissance et Réforme (1483-1559)*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.

GARRISSON, Janine, *Nouvelle histoire de la France moderne. 2. Guerre civile et compromis (1559-1598)*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.

JOUANNA, Arlette, *La France du XVI^e siècle : 1483-1598*, Paris, P.U.F., 1996.

LE ROUX, Nicolas, *Les guerres de religion*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2016.

MÉNAGER, Daniel, *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris, P.U.F., 2001

Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance, Actes du Colloque Renaissance, Humanisme, Réforme, Nice, septembre 1993, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996.

SEGUIER-LEBLANC, Catherine, « La question de la vérité historique dans le dernier quart du XVI^e siècle », *Eloge de la médiocrité. Le juste milieu à la Renaissance*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2005, p.137-151.

2. Contexte social et minorités

LAZARD, Madeleine, « Les bourgeois juges de la cour », *La cour au miroir des mémorialistes 1530-1682*, Actes et colloques de l'Université de Strasbourg, Klincksieck, 1991, p. 43-53.

MUCHEMBLED, Robert, « Sorcellerie, culture populaire et christianisme au XVI^e siècle, principalement en Flandre et en Artois », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 28^e année, n° 1, 1973, p. 264-284. En ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293342

MUCHEMBLED, Robert, « Une minorité produite par la justice : les sorcières des temps modernes », *Religion et exclusion : XII^e-XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 173-181 ; en ligne : <http://books.openedition.org/pup/6802>

IV. SOURCES SECONDAIRES : HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

1. Histoire littéraire et culturelle

BALSAMO, Jean, « Le prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, p. 307-332.

CÉARD, Jean, « De Babel à la Pentecôte. La transformation du mythe de la confusion des langues au XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLII, Genève, Droz, 1980, p. 577-594.

CRESCENZO, Richard, *Histoire de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001.

CSECSY, Madeleine, *La poésie militante en France dans les premières guerres civiles du XVI^e siècle (1560-1574)*, sous la direction d'Henri Weber, Reproduction de thèse de doctorat ès Lettres, Montpellier, 1979, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *La poésie du XVI^e siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1985.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970.

FONTAINE, Marie-Madeleine (dir.), *Rire à la Renaissance*, Colloque international de Lille, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 6-8 novembre 2003, Genève, Droz, 2010.

FRAGONARD, Madeleine, NÉDELEC, Claude, *Histoire de la poésie. Du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

FRAGONARD, Madeleine, KOTLER, Éliane, *Introduction à la langue du XVI^e siècle*, sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Nathan, 1994.

HUCHON, Mireille, *Histoire de la langue française*, Paris, Librairie générale française, 2002, ch. IV : La Renaissance, p. 127-171.

JEANNERET, Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, J. Corti, 1987.

LAFOUGE, Marion, « Un champ d'étude... baroque », Journée d'étude « Littérature et musique » du 31 mars 2009 à l'ENS, *Fabula / Les colloques, Littérature et musique*. En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1238.php>

LESTRINGANT, Franck, RIEU, Josiane et TARRETE, Alexandre, *Littérature française du XVI^e siècle*, Paris, P.U.F., 2000.

MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le détachement*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, P.U.F., 1995.

MORTGAT-LONGUET, Emmanuelle, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire » française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006.

PANTIN, Isabelle, *La poésie du XVI^e siècle*, Rosny, Bréal, 2003.

Précis de littérature française du XVI^e siècle : la Renaissance, sous la direction de Robert Aulotte, Paris, P.U.F., 1991.

RIGOLOT, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

RIGOLOT, François, *Le Texte de la Renaissance. Des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982.

ROUGET, François, « La langue française : obstacle ou atout de l'«État-nation» ? », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série*, vol. 29, n° 1, 2005, p. 7-23.

WEBER, Henri, *La création poétique au XVI^e siècle en France, de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1955.

2. Histoire du livre, l'auteur, le libraire et le public

BONIFAY, Florence, « Figures d'imprimeurs libraires dans quelques productions poétiques de la Brigade », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 76, juin 2013, p. 49-72.

DUBOIS, Alain, « Imprimerie et librairie entre Lyon et Genève (1560-1610) : l'exemple de Jacob Stoer », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, T. 168, 2010, p. 447-516.

GIROT, Jean-Eudes, « Poésie et manuscrits », *Le poète et son œuvre. De la composition à la publication*, études réunies par Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 357-376.

JONES-DAVIES, M. T. (dir.), *L'auteur et son public au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1998.

JOURDE, Michel, « Va mon livre : quelques jalons pour une histoire de la destination », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 21, n°1, 2003, p. 121-151.

LECOINTE, Jean, *L'Idéal et la Différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

MAGNIEN-SIMONIN, Catherine, « Denis Du Pré imprimeur-libraire du pays latin (1562-1594), Parce que c'estoit luy... ». *Studi sul Cinquecento in memoria di Michel Simonin, Atti della Giornata di Studi di Verona, 1° ottobre 2010*, « Sidera », n° 1, p. 1-8. En ligne : <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/sidera/21-sidera-n-1-parce-que-c-estoit-luy-studi-sul-cinquecento-in-memoria-di-michel-simonin/262-denis-du-pre-imprimeur-libraire-du-pays-latin>

MANDRESSI, Rafael, « Les savants chez l'imprimeur. Les médecins et l'entreprise éditoriale de Christophe Plantin au XVI^e siècle », *Histoire, médecine et santé*, 11, été 2017, « Economie du savoir », p. 131-152. En ligne : <https://journals.openedition.org/hms/1119>

RÉACH-NGÔ, Anne, « L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé », *Communication et langages*, n° 154, 2007, p. 49-65. En ligne : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4690

VIGNES, Jean, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^e siècle : essai de typologie », *Le poète et son œuvre. De la composition à la publication*, études réunies par Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 173-198.

3. Exil, voyage et poétique des ruines

BALSAMO, Jean, « Le voyage d'Italie et la formation des élites françaises », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série*, vol. 27, n° 2, Printemps 2003, p. 9-21.

GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine, « En passant par l'Italie. Reliques, ruines et vides sur la route du grand voyage », *La Renaissance au grand large : : mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, 2019, p. 243-253.

HOLTZ, Grégoire, « “Cosmopolitisme” ? La redécouverte d'un concept antique dans la France du XVI^e siècle », *La Renaissance au grand large : : mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, 2019, p. 279-294.

IMBERT, Christophe, « Les Français à Rome : approche d'une tradition de discours », *Anabases*, n° 5, 2007, p. 105-123

IMBERT, Christophe, *Rome n'est plus dans Rome. Formule magique pour un centre perdu*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

JEANNERET, Michel, « *Vanitas*. Voyages de Folengo et Montaigne vers le vide », *La Renaissance au grand large : : mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, 2019, p. 697-707.

JEANNERET, Michel, *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

JOUKOVSKY, Françoise, « Voyageurs français dans la Venise du XVI^e siècle », *Revue de littérature comparée*, XLI, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967, p. 481-507.

LEMERLE, Frédérique, « Les villes du royaume de France à la Renaissance : entre antiquités et modernité », *Seizième Siècle*, n° 9, 2013, Poligraphies, p. 37-45.

LIAROUTZOS Chantal, « “ Voici en deux mots tout ce que je peux déposer ” : le silence des pierres et la parole du chercheur dans les antiquités de villes au XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, n° 9, 2013, Poligraphies, p. 95-106.

MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

PRÉVOST, Bertrand, « Rome-Babylone. Ruine, corruption, colosse », *Anabases*, n° 6, 2007, p. 17-31.

SARAZIN, Jean-Yves, « Images des cités antiques, médiévales et du nouveau monde sur les cartes portulans du XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, n° 9, 2013, p. 13-22.

TUCKER, George Hugo, « Espaces de l'exil, espace de l'écriture : amour, amitié et *desiderium* chez Muret expatrié », *La Renaissance au grand large : : mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, 2019, p. 719-729.

4. Poétiques, styles, genres et formes

a. Aspects généraux

ALDUY, Cécile, *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

ANDERSSON, Bénédikte, DENIZOT, Véronique, « La médiocrité, vertu morale et vice poétique ? », *Eloge de la médiocrité. Le juste milieu à la Renaissance*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2005, p. 87-102.

ARON, Paul, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

BALSAMO, Jean, *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève - Paris, Slatkine, 1992.

BELLENGER, Yvonne, *Le Temps et les jours dans quelques recueils poétiques du XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002.

CAVE, Terence, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris, Macula.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

DAUVOIS, Nathalie, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, P.U.F., 2000.

GALAND-HALLYN, Perrine, « Médiocrité éthico-stylistique et individualité littéraire à la Renaissance », *Eloge de la médiocrité. Le juste milieu à la Renaissance*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2005, p.103-120.

GALAND-HALLYN, Perrine, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

GALAND-HALLYN, Perrine, HALLYN, Fernand (dir.), *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.

GIACOMOTTO-CHARRA, Violaine, « Quelques réflexions sur la notion de genre épistémique à la Renaissance », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 86, 2018/1, p. 185-197.

JÓNSSON, Einar Már, *Le Miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

JÓNSSON, Einar Már, « Les « miroirs aux princes » sont-ils un genre littéraire ? », *Médiévales*, 51, automne 2006, en ligne : <https://doi.org/10.4000/medievales.1461>

LIAROUTZOS, Chantal, « Le poème liminaire encomiastique : l'espace de la célébration », *Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 25-41.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « Le “passetems”, une cuisine poétique », *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance*, Actes de la Journée d'études de Tours du 19 avril 2002 Paris, Champion, 2002, p. 35-53.

OIRY, Goulven Hervé, « La comédie humaniste ou le siège de ville grotesque », *Seizième siècle*, n°9, 2013, p. 143-155.

PETHEY-GIRARD Bruno, *Le Sceptre et la Plume. Images du prince protecteur des Lettres de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010.

RIGOLOT, François, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.

SCHRENCK, Gilbert, « Jeu et théorie du pamphlet dans le *Journal du règne de Henri III (1574-1589)* de Pierre de l'Estoile », *Traditions polémiques*, Cahiers V. L. Saulnier, 2, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, p. 69-79.

SOZZI, Lionello, *Rome n'est plus Rome. La polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance suivis de « La dignité de l'homme »*, Paris, Champion, 2002.

b. Le sonnet : histoire et forme

BALSAMO, Jean, « Sonnets italiens et impressions françaises (1570-1600) », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 253-264.

BERNARDI, Guillaume, « Le sonnet bernésque », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 195-204.

BLANC, Pierre, « Sonnet des origines, origine du sonnet : Giacomo da Lentini », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 9-18.

CANTILLON, Alain « La place du sonnet dans l'art poétique classique », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 317-329.

GENDRE, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., 1996.

GENDRE, André, « Enfance du sonnet français : les premières *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 43-53.

GOYET, Francis, « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, p. 31-41.

GRAZIANI, Françoise, « Le *conchetto* dans le sonnet », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, p. 103-109.

GUICHEMERRE, Roger, « Le sonnet burlesque », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, p. 241-250.

JOST, François, « Le sonnet : sens d'une structure », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, p. 57-65.

MONFERRAN, Jean-Charles, « Le sonnet français, "machine à penser" ou "poème stationnaire" ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 », *L'Information Grammaticale*, n° 75, 1997, p. 29-32.

RIGOLOT, François, « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 84, p. 3-18.

ROSENTHAL, Olivia, « Le sonnet et les arts visuels au XVI^e siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. 66/3, n° 263, 1992, p. 289-309.

c. La satire

ARNOULD, Colette, *La satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, P.U.F., 1996.

DEBAGGI-BARANOVA, Tatiana, « La poésie dénonciatrice pendant les guerres de religion. “Faites fondre sur luy vos carmes satyriques” », *Revue française d'histoire des idées politiques*, 2007, 2, n° 26, p. 24-67. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-ideespolitiques1-2007-2-page-24.htm>

DEBAILLY, Pascal, « Horace chez les poètes satiriques de la Renaissance, une esthétique de l'existence », *Camenaë*, n° 17, janvier 2015. En ligne : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/7a159109375685c54ded51cc69852a60/camenaë-17-3-p-debailly.pdf>

DEBAILLY, Pascal, « Juvénal en France au XVI^e et au XVII^e siècles », *La satire en vers au XVII^e s., Littératures classiques*, n°24, printemps 1995, p. 29-47.

DEBAILLY, Pascal, « Le Lyrisme satirique d'Horace à la Renaissance et à l'Age classique », *La Satire dans tous ses états. Le « mélange satyricque » à la Renaissance française*, Etudes réunies par Bernd Renner, Genève, Droz, 2009, p. 25-48

DEBAILLY, Pascal, « Le miel et le fiel : *laus* et *vituperatio* dans la satire classique en vers », *Recherches et travaux*, n° 50, Grenoble III, 1996, p. 101-117

DEBAILLY, Pascal, « Le rire satirique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 56, Genève, Droz, 1994, p. 695-717.

DEBAILLY, Pascal, « Poétique de la satire », *Revista de Estudos Literários*, juillet 2018, p. 17-36. En ligne : https://www.researchgate.net/publication/341145723_POETIQUE_DE_LA_SATIRE

DEBAILLY, Pascal, « Lyrisme satirique et sublime de l'intime chez Horace et ses disciples », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 243-257.

DEBAILLY, Pascal, « Satire anti-curiale et émergence du sujet par la négative », *Le mépris de la cour : la littérature anti-aulique en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Cahiers V.-L. Saulnier, 35, 2018, p. 19-32.

DEBAILLY, Pascal, « Le droit à la satire chez Horace et ses disciples », *Chacun son Horace. Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Champion, 2019, p. 211-223.

DEBAILLY, Pascal, *La Muse indignée. Tome I, La satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

HODGART, Matthew, *La Satire*, Paris, Hachette, 1969.

MAGNIEN, Michel, « Approches humanistes de la satire régulière : hésitations et réticences », *La satire en vers au XVII^e s., Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 11-28.

MARTIN Martial, « La satire ménippée, genre stoïcien ? », *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance*, Actes de la Journée d'études de Tours du 19 avril 2002 Paris, Champion, 2002, p. 55-72.

MARTIN, Martial, « De *La Vertu du catholicon* à la *Satyre menippe* : les libelles diffamatoires et l'émergence d'une nouvelle conception de la satire », *La Satire dans tous ses états. Le « mélange satyricque » à la Renaissance française*, Etudes réunies par Bernd Renner, Genève, Droz, 2009, p. 327-361.

PETRIS, Loris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », *L'Information littéraire*, vol. 58, 2, 2006, p. 12-21. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2006-2-page-12.htm>

PIMPAUD, Anne-Sophie, « Polémiquer par les livres au milieu du XVII^e siècle : La Faculté et l'antimoine », *Mise en forme des savoirs à la Renaissance. A la croisée des idées, des techniques et des publics*, sous la direction d'Isabelle Pantin et Gérard Péoux, Paris, Armand Colin, 2013, p. 127-152.

SMITH, Pauline, *The anti-courtier trend in sixteenth century French literature*, Genève, Droz, 1966.

d. Le modèle horatien

DAUVOIS, Nathalie, « Le modèle poétique horatien à la Renaissance, l'exemple de Du Bellay et Ronsard », *Poésie et éthique (XVI^e-XXI^e s.), Actes du colloque de la Société d'Histoire littéraire de la France (22-23 novembre 2018)*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 2019, 119^e année, n° 4, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 777-788.

CITRONI, Mario, « Images de la vie privée dans les *Epîtres* d'Horace », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 59-76.

DELIGNON, Bénédicte, « Dîner avec Mécène. Vie privée et vie publique dans les *Satires* et dans les *Odes* », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 77-90.

DEMERETZ, Alain, « *Horatius personatus* », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-42.

GOWERS, Emily, « *Rus in urbe* : l'intimité urbaine dans la poésie d'Horace », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 43-57.

LEDENTU, Marie, « Horace et le discours autobiographique. L'empreinte littéraire de l'histoire politique des années 40-30 av. J.-C. », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 15-30.

ZANIN, Enrica, « *L'utile dulci* dans la théorie du théâtre (Italie, France, Espagne, 1550-1650), *Chacun son Horace. Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Champion, 2019, p. 287-303.

e. La Pléiade : poésie, poétique et postérité

BONNEFON, Paul, « Une supercherie de Mlle de Gournay », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 1896, p. 71-89.

CASTOR, Graham, *La Poétique de la Pléiade. Etude sur la pensée et la terminologie du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1998.

DEMERSON, Guy, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, Genève, Droz, 1972.

FAISANT, Claude, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998.

ILSLEY, Marjorie H., « Marie de Gournay's, Revision of Ronsard's "Harangue du Duc de Guise" », *PMLA*, vol. 67, n° 7, 1952, p. 1054-1068.

JOUKOVSKY, Françoise, *Le bel objet : les paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Champion, 1991.

RAYMOND, Marcel, *L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, Genève, Droz, 1965.

ROUGET, François, « La Bibliothèque (1585) d'Antoine du Verdier et la question poétique : vers une première réception de "la Pléiade" à la fin du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, juillet-août 2002, p. 531-544.

f. L'écriture gnomique

BEUERMANN, Christine B., « Le renouvellement de l'esprit par l'adage », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLVII, Genève, Droz, 1985, p. 343-355.

CERQUIGLINI, Jacqueline et Bernard, « L'écriture proverbiale », *Revue des Sciences humaines*, n° 163, XLI, 1976, p. 359-375.

CIFARELLI, Paola, « Fable et proverbe : l'exemple de la tradition ésopique française au XVI^e siècle », *Tradition et créativité dans les formes gnomiques en Italie et en Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols publishers, 2011, p. 57-74.

MARANINI, Anna, « Antiquité et modernité des formules sentencieuses. L'exemple de Rutilius Namatianus », *Tradition et créativité dans les formes gnomiques en Italie et en Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols publishers, 2011, p. 75-93.

MESCHONNIC, Henri, « Les proverbes, actes de discours », *Revue des Sciences humaines*, n° 163, XLI, 1976, p. 419-430.

PETRIS, Loris, « Formes gnomiques et mentalités juridiques à la Renaissance », *Tradition et créativité dans les formes gnomiques en Italie et en Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols publishers, 2011, p. 247-269.

PROVINI, Sandra, « Les énoncés gnomiques dans les poèmes héroïques français néo-latins sur les premières guerres d'Italie », *Tradition et créativité dans les formes gnomiques en Italie et en Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols publishers, 2011, p. 205-229.

RIVIÈRE, Daniel, « De l'avertissement à l'anathème : le proverbe français et la culture savante (XVI^e-XVII^e siècles) », *Revue historique*, n° 143, 1982, p. 93-130.

VIGNES, Jean, « Genre gnomique et genre satirique en France aux XVI^e et XVII^e siècles », *Tradition et créativité dans les formes gnomiques en Italie et en Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols publishers, 2011, p. 33-56.

VIGNES, Jean, « Pour une gnomologie : Enquête sur le succès de la littérature gnomique à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n° 1, 2005, p. 175-211.

VIGNES, Jean, « "Recueillant les fleurs du sçavoir..." : Discontinuité anthologique et continuité poétique dans la littérature gnomique du XVI^e siècle », *Discontinuité et/ou hétérogénéité de l'œuvre littéraire*, édition par Danièle Boillet, Poitiers, Cahiers FORELL, 8 mars 1997, p. 7-36.

VIGNES, Jean, *Mots dorés pour un siècle de fer. Les Mimes, enseignemens et proverbes de Jean-Antoine de Baïf : texte, contexte, intertexte*, Paris, Champion, 1997.

ZUMTHOR, Paul, « L'épiphonème proverbial », *Revue des Sciences humaines*, n° 163, XLI, 1976, p. 313-328.

5. Arts poétiques

CASALS, Marie-Noëlle, « La vérité comme indice dans trois poétiques du premier XVII^e siècle : Jean Vauquelin de la Fresnaye, Pierre de Deimier, Jean Chapelain », *XVII^e siècle*, 2001/1, n° 210, p. 19-33.

GALLY, Michèle, « Archéologie des arts poétiques français », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, « Arts poétiques de la Renaissance », n° 18/1, 2000, Genève, Droz, p. 9-23.

HUCHON, Mireille, « La Fleur de poésie française dans la *Rhetorique* de Fouquelin ; une autobiographie de Ronsard », *Le poète et son œuvre. De la composition à la publication*, études réunies par Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 215-234.

HUCHON, Mireille, « Le palimpseste de l'*Abbrégé de l'Art Poétique françois* », *Aspects de la poétique ronsardienne*, Actes du colloque de Caen, décembre 1985, publiés sous la direction de Philippe de Lajarte, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989, p. 113-128.

JOMPHE, Claudine, « Lecture, émotion et économie dans l'*Art poétique* (1555) de Jacques Peletier du Mans », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, « Arts poétiques de la Renaissance », n°18/1, 2000, p. 95-111.

MAGNIEN, Michel, « “Ordre” et “méthode” dans l'*Art poétique reduict et abregé* de Claude de Boissière (1554), *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, « Arts poétiques de la Renaissance », n° 18/1, 2000, p. 113-130.

MAZOUER, Charles, « Ce que tragédie et tragique veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle », *R.H.L.F.*, vol. 109, 2009, 1, Paris, Presses universitaires de France, p. 71-84 ; en ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2009-1-page-71.htm>

MEERHOFF, Kees, « La Ramée et Peletier du Mans », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, « Arts poétiques de la Renaissance », n° 18/1, 2000, p. 77-93.

MONFERRAN, Jean-Charles, « Le style des arts poétiques en France au XVI^e siècle : incursions, réflexions méthodologiques, hypothèses », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, « Arts poétiques de la Renaissance », n° 18/1, 2000, p. 55-76.

MONFERRAN, Jean-Charles, *L'école des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillot, Du Bellay, Peletier et les autres*, Genève, Droz, 2011.

Traité de poétique et de rhétorique à la Renaissance, édition de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 2001.

6. Histoire des femmes et écriture féminine

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, « Les femmes et la pratique de l'écriture de Christine de Pisan à Marie de Gournay », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 16, 1983, p. 52-69.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne, « Les héritières de Louise Labé », *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Éditions du CNRS, 1990.

GREWE, Andrea, « L'historiographie des femmes – L'exemple de Brantôme », *L'histoire en marge de l'histoire à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier, 19, Paris, Éd. rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2002, p. 113-127.

LAZARD, Madeleine, *Les Avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Arthème Fayard, 2001.

LAZARD, Madeleine, « Deux féministes poitevines au XVI^e siècle : les Dames des Roches », *Albineana*, 3, Niort, 1990, p.143-153.

LAZARD, Madeleine, « Femmes, littérature et culture au XVI^e siècle », *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, sous la direction de D. Haase-Dubosc et É. Viennot, Paris, Rivages, 1991, p. 101-119.

LAZARD, Marie-Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La quenouille et la lyre*, Paris, J. Corti, 1998.

RIGOLOT, François, « La Préface à la Renaissance : un discours sexué ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 42, 1990, p. 121-135.

7. Histoire des religions et poésie spirituelle, poésie chrétienne

Amour sacré, amour mondain. Poésie 1574-1610, hommage à Jacques Bailbé, actes du colloque organisé à l'Université Paris-Sorbonne le 10 mars 1994 par le Centre V.-L. Saulnier, Paris, Presses de l'École normale supérieure, Cahiers V.-L. Saulnier n° 12, 1995.

AUBERT-GILLET, Stéphanie, « Une école poétique autour de Simon Goulart », *Colloque Simon Goulart*, Université de Genève, décembre 2005, p. 271-280.

BLUM, Pascale, MANTERO, Anne (dir.), *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique 1550-1680*, Actes du Colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997, Paris, Champion, 1999.

BOKDAM-HUOT, Sylviane, « La forme du "songe" dans la poésie religieuse au seizième siècle », *Le songe à la Renaissance*, Actes du Colloque international de Cannes, 29-31 mai 1987, organisé par l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1990, p. 137-149.

BOURGEOIS, Christophe, « Figures du sens : jalons pour une réflexion sur les rapports entre poésie et spiritualité », *Travaux de littérature*, XXI, Genève, Droz, 2008, p. 81-95.

BREMOND, Henri, *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926.

CAVE, Terence, *Devotional poetry in France c.1570-1613*, Cambridge, University Press, 1969.

CERNOGORA, Nadia, « L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la Renaissance : du *memento mori* aux vertiges d'une poétique du vain », *Littératures classiques* 2005/1, n° 56, p. 199-217. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-1-page-199.htm>

CERNOGORA, Nadia, *La pensée et l'écriture de la métaphore dans la poésie religieuse de l'âge baroque*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction d'Anthony McKenna, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2005.

CERNOGORA, Nadia, « Persistance de la fable dans la poésie protestante : l'exemple des *Hieropoemes* de Loys Saunier (1584) », *La Réforme et la fable*, sous la direction d'Alice Vintenon et Françoise Poulet, préface de Frank Lestringant, Genève, Droz, Cahiers d'Humanisme et Renaissance, n° 155, 2018, p. 391-418.

CLÉMENT Michèle, *Une poétique de crise : baroques et mystiques*, Paris, Champion, 1996.

CULLIÈRE, Alain, MANTERO, Anne (dir.), *La poésie religieuse et ses lecteurs aux XVI^e et XVII^e siècles*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005.

DURU, Audrey, *Essais de soi. Poésie spirituelle et rapport à soi, entre Montaigne et Descartes*, Genève, Droz, 2012.

ERDEI, Klara, « Méditation et culpabilisation : une spiritualité du péché », *La méditation en prose à la Renaissance*, Cahiers V.-L. Saulnier, 7, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 17-27.

FERRER, Véronique, « La lyre protestante : Calvin et la réforme poétique en France », *Revue de l'histoire des religions*, 2009, n° 1, p. 55-75. En ligne : <http://rhr.revues.org/7163>

FERRER, Véronique, « Pour une poétique réformée : l'influence de Calvin sur les poètes des XVI^e et XVII^e siècles », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2010/4 (Vol. 110), p. 883-899. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-4-page-883.htm>

FERRER, Véronique, « Parler à Dieu, édifier les fidèles. La poésie au service de la Réforme », *Les Muses sacrées. Poésie et Théâtre de la Réforme en France et Italie*, sous la direction de Véronique Ferrer et Rosanna Gorris Camos, Genève, Droz, 2016, p. 57-70.

FOA, Jérémie, « Don Quichotte controversiste. Les disputes de Théophile Cassegrain (fin XVI^e-début XVII^e siècle), dans *Prêtres et pasteurs : Les clergés à l'ère des divisions confessionnelles (XVI^e-XVII^e siècles)*, sous la direction de Julien Léonard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 115-141.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, « La méditation sur les *Psaumes* : monologue et dialogue », dans *La méditation en prose à la Renaissance*, Cahiers V.-L. Saulnier, 7, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 89-99.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, « Réécriture de genres et changement de fonctions : l'utilisation de formes de la littérature religieuse dans les pamphlets politiques (1560-1620), *Traditions polémiques*, Cahiers V. L. Saulnier, 2, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, p. 111-126.

GIMARET, Antoinette, *Extraordinaire et ordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant (1580-1650)*, Paris, H. Champion, 2011.

GÉURY, Julien, « Une « Muse Prétendue Réformée » ? », *Revue de l'histoire des religions*, 2009, n° 1, p. 126-153. En ligne : <http://rhr.revues.org/7203>

GÉURY, Julien, *La Muse du consistoire. Une histoire des pasteurs poètes des origines de la Réforme jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes*, Genève, Droz, 2016.

GÉURY, Julien, « Les pasteurs poètes de langue française des origines de la Réforme à la révocation de l'édit de Nantes », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, vol. 156, janvier-mars 2010, p. 129-146.

JEANNERET, Michel, *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle*, Paris, J. Corti, 1969.

LANGELIER, Eléonore, « “Je veux chanter de Dieu”. L'expérience poétique chrétienne chez les auteurs de la Pléiade (1550-1587) », *L'information littéraire*, vol. 60, 2008, p. 53-57. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2008-2-page-53.htm>

MAILLARD, Jean-François, « Christophe Plantin et la Famille de la Charité en France : documents et hypothèses », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 235-253.

MANTERO, Anne, *La Muse théologienne. Poésie et théologie en France de 1629 à 1680*, Berlin, Duncker & Humblot, 1995.

MANTERO, Anne, « "Le commencement d'une Rose". Les objets de ce monde dans la poésie spirituelle française de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e », *Travaux de littérature*, XXI, Genève, Droz, 2008, p. 97-115.

PINEAUX, Jacques, *La poésie des protestants de langue française*, Paris, C. Klincksieck, 1971.

PINEAUX, Jacques, « Transformations protestantes d'un thème ronsardien : la naissance d'Opinion, fille de Jupiter et de Présomption », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 10, 1958, p. 30-43.

RICHTER, Mario, « Poésie et grâce chez les poètes calvinistes du XVI^e siècle », *Les Muses sacrées. Poésie et Théâtre de la Réforme en France et Italie*, sous la direction de Véronique Ferrer et Rosanna Gorris Camos, Genève, Droz, 2016, p. 43-55.

RIEU, Josiane, « Les échos de Ronsard dans la poésie religieuse de Pierre de Croix », *La Poésie de la Pléiade : héritage, influences, transmission. Mélanges offerts au professeur Isamu Takata par ses collègues et amis*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2009, p. 201-222.

V. SOURCES SECONDAIRES : ÉTUDES PORTANT DES LIENS ENTRE AUTEURS OU SUR UN AUTEUR EN PARTICULIER

1. Études sur des liens entre auteurs

BONIFAY, Florence, *Concurrences poétiques. Identités collectives et identités singulières autour de la « Pléiade » (1549-1586)*, Thèse de doctorat sous la direction de Michèle Clément, soutenue le 2 décembre 2016, Université de Lyon 2. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01896012>

BOTTINEAU-SICARD, Claire, « "Tu t'en iras sans moi voir la court de mon Prince" : l'exil chez Marot (1535-1544) et Du Bellay (1558) », *Le bannissement et l'exil en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne » 94, 2010, p. 197-216.

CARRON, Jean-Claude, « Stratégies de la satire du pétrarquisme chez Du Bellay et Ronsard, *La Satire dans tous ses états. Le « mélange satyrique » à la Renaissance française*, Etudes réunies par Bernd Renner, Genève, Droz, 2009, p. 221-244.

DURU, Audrey, « L'adieu aux muses dans la poésie post-ronsardienne », *La Muse s'amuse. Figures insolites de la Muse à la Renaissance*, sous la direction de Perrine Galand et Anne-Pascale Pouey-Mounou et édité par Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2016, p. 301-318.

GRAVES, Amy, « Les épreuves du huguenot et la vulgarisation du stoïcisme : Simon Goulart, Jean de l'Espine et Sénèque », *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, Cahiers V.-L. Saulnier, 23, Paris, Éd. Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2006, p. 117-130.

LANGELIER, Éléonore, « Du nouveau sur la *Muse Chrestienne* : quelques hypothèses sur l'identité de I.C.T », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 67, Genève, Droz, 2005, p. 659-671.

LAGRÉE, Jacqueline, « Simon Goulart et Sénèque, ou comment butiner ? », *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, Cahiers V.-L. Saulnier, 23, Paris, Éd. Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2006, p. 131-144.

LEGRAND, Marie-Dominique, « Exil et Poésie : les *Tristes* et les *Pontiques* d'Ovide, les *Souspirs* d'O. de Magny, les *Regrets* de J. Du Bellay », *Littératures*, 17, 1987, p. 33-47.

MAGNIEN, Michel, « Ronsard, Du Bellay, et leur "petite patrie" », « *Petite patrie* ». *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, Actes du colloque de Dijon, mars 2012, réunis par Sylvie Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2013, p. 321-344.

MEERHOFF, Kees, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France : Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, E.J. Brill, 1986.

MILLET, Olivier, « "En la façon que m'a décrit Masures" : l'œuvre de Louis des Masures, un point de vue latéral sur celle de Joachim du Bellay », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, *Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995, p.149-163.

NASH, Jerry C., « Invention et plaisir créateur : Ronsard, Du Bellay, Scève », *La Naissance du monde et l'invention du poème. Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Yvonne Bellenger*, Paris, Champion, 1998, p. 317-334.

NOIROT, Corinne, « *Entre deux airs* » : *style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560)*, Paris, Hermann, 2013.

OBERLIESSEN, Vanessa, « Spiritualité et silence chez Gabrielle de Coignard et Anne Picardet », *Réforme, Humanisme et Renaissance*, n° 85, 2017, p. 155-170.

PÉRIGOT, Béatrice, « Métamorphoses de la satire, de Du Bellay à La Bruyère », *La Poésie de la Pléiade : héritage, influences, transmission. Mélanges offerts au professeur Isamu Takata par ses collègues et amis*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 357-379.

ROUGET, François, « Ronsard et ses adversaires protestants : une relation parodique », *Seizième siècle*, n° 2, 2006, p. 79-94.

SILVER, Isidore, « Ronsard Imitator of Du Bellay », *Studies in Philology*, vol. 38, n° 2, Avril 1941, p. 165-187.

SMITH, Malcolm, *Ronsard & Du Bellay versus Beze. Allusiveness in Renaissance Literary Texts*, Genève, Droz, 1995.

SOULIÉ, Marguerite, « L'imitation des sonnets de Du Bellay chez deux poètes protestants du XVI^e siècle voulant témoigner de leur foi », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours, Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995, p. 183-195.

SOULIÉ, Marguerite, « L'imitation formelle des sonnets satiriques de Du Bellay chez les poètes protestants du XVI^e siècle », *Le Sonnet à la Renaissance : des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 215-225.

TRIPET, Arnaud, « De quelques usages de Rome après Du Bellay », *Les Fruits de la Saison. Mélanges de littérature des XVI^e et XVII^e siècles offerts au professeur André Gendre*, Neuchâtel, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Genève, Droz, 2000, p. 345-355.

TUCKER, George Hugo, « Sur les *Elogia* (1553) de Janus Vitalis et les *Antiquitez de Rome* de Joachim Du Bellay », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLVII, Genève, Droz, 1985, p. 103-112.

VIGNES, Jean, « Inspiration poétique et faveur du Prince chez Marot, Du Bellay et Ronsard », *Les Fruits de la Saison. Mélanges de littérature des XVI^e et XVII^e siècles offerts au professeur André Gendre*, Neuchâtel, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Genève, Droz, 2000, p. 35-48.

2. Études portant sur un auteur

Guillaume de Saluste Du Bartas

SALLIOT, Natacha, « Appartenance confessionnelle et statut de la fable dans les commentaires de *La Sepmaine* de Du Bartas (1581-1585) », *La Réforme et la fable*, sous la direction d'Alice Vintenon et Françoise Poulet, préface de Frank Lestringant, Genève, Droz, Cahiers d'Humanisme et Renaissance, n° 155, 2018, p. 273-293.

Joachim Du Bellay

BAILBÉ, Jacques, « Le mouvement des sonnets dans les *Regrets* », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 147-157.

BALSAMO, Jean, « Du Bellay au XVII^e siècle : entre le jugement des savants et le goût mondain », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, revue *Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995, p. 79-86.

BELLENGER, Yvonne, *Du Bellay : ses "Regrets" qu'il fit dans Rome... : étude et documentation*, Paris, Nizet, 1975.

BELLENGER, Yvonne, « L'invention du sonnet satirique par Du Bellay », *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance*, Actes de la Journée d'études de Tours du 19 avril 2002 Paris, Champion, 2002, p. 21-33.

BELLENGER, Yvonne, « Du Bellay aujourd'hui : un poète "populaire" ? », *La Poésie de la Pléiade : héritage, influences, transmission. Mélanges offerts au professeur Isamu Takata par ses collègues et amis*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2009, p. 411-422.

BELLENGER, Yvonne, « La "fable moisie" des *Regrets* in Joachim du Bellay. *La poétique des recueils romains*, éd. S. Perlier, Cahiers « Textuel » (Paris-VII), n° 14, 1994, p. 21-33.

BELLENGER, Yvonne (dir.), *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, *Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995.

BELLENGER, Yvonne (dir.), *Du Bellay et ses sonnets romains*, Études sur les *Regrets* et les *Antiquitez de Rome*, Paris, Champion, 1994.

BÉNÉ, Charles, « Joachim du Bellay devant le destin de la Rome antique », *Actes du IX^e Congrès Budé : Rome 13-18 avril 1973, Tome II*, Paris, Les Belles lettres, 1975, p. 546-555.

BÉNÉ, Charles, « Les *Antiquitez* et le *Songe* : le destin de Rome et de Du Bellay », *Du Bellay. Antiquité et nouveaux mondes dans les recueils romains*, Actes des journées d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1995, p. 99-118.

BENSON, Edward, « Du Bellay et la perception onirique de l'histoire : pour une lecture interprétative du *Songe* », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 4, 1986, p. 51-65.

BERTIN, Annie, « L'écriture gnomique dans *Les Regrets* », *Du Bellay. Autour des Antiquités de Rome et des Regrets*, Actes des secondes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau, les 2 et 3 décembre 1994, Biarritz, J&D éd., 1994, p. 47-64.

BERTRAND, Dominique, « *L'Hymne de la surdité* de Du Bellay : contrechant et mélancolie », *Seizième Siècle*, n° 2, 2006, p. 95-110.

BIZER, Marc, *Les lettres romaines de Du Bellay. Les Regrets et la tradition épistolaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

BOTS, Wilhelmus Josephus Aloysius, *Joachim Du Bellay entre l'histoire littéraire et la stylistique. Essai de synthèse*, Groningen, drukkerij Van Denderen, 1970.

BOVEY, Ronsamond J., « Joachim Du Bellay's "Regrets" and the Satire of the Poet », *L'Esprit Créateur*, vol. 19, n° 3, « Joachim Du Bellay », 1979, p. 38-55.

CESBRON, Georges (dir.), *Du Bellay*, Actes du colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1989, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990.

CHAMARD, Henri, *Joachim Du Bellay : 1522-1560*, Lille, Le Bigot Frères, 1900.

CHARPENTIER, Françoise, « La mélancolie comme discours », *Du Bellay. Antiquité et nouveaux mondes dans les recueils romains*, Actes des journées d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1995, p. 149-161.

CHAUVEAU, Jean-Pierre, « Du Bellay dans les recueils collectifs et anthologies des XVII^e et XVIII^e siècles », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours, Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995.

COOPER, Richard, « Poetry in ruins: the literary context of du Bellay's cycles on Rome », *Renaissance Studies*, Vol. 3, n° 2, « Forms of Eloquence in French Renaissance Poetry », juin 1989, p. 156-166.

COLEMAN, Dorothy Gabe, « Allusiveness in the "Antiquitez de Rome" », *L'Esprit Créateur*, vol. 19, n° 3, « Joachim Du Bellay », 1979, p. 38-55.

CRESCENZO, Richard, « Du "tu" au "je" : les verbes de vision et leurs sujets dans *Les Antiquitez de Rome* et le *Songe* », *Du Bellay. Autour des Antiquités de Rome et des Regrets*, Actes des secondes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau, les 2 et 3 décembre 1994, Biarritz, J&D éd., 1994, p. 9-22.

DAUPHINÉ, James, « Le "stile lent" des *Antiquitez* », *Du Bellay. Antiquité et nouveaux mondes dans les recueils romains*, Actes des journées d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1995, p. 139-147.

DEGUY, Michel, *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, 1973.

DEMERSON, Geneviève, « *Fel, mel, sal*. Joachim Du Bellay, poète satirique latin », *Joachim Du Bellay et la belle romaine*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 65-72.

DEMERSON, Guy, « Le *Songe* de J. Du Bellay et le sens des recueils romains », *Le songe à la Renaissance*, Actes du Colloque international de Cannes, 29-31 mai 1987, organisé par

l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1990, p. 169-178.

DICKINSON, Gladys, *Du Bellay in Rome*, Leiden, E. J. Brill, 1960.

DEMERSON, Geneviève, *Joachim Du Bellay et la belle romaine*, Orléans, Paradigme, 1996.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « *Les Regrets* comme *Journal d'un Poète* », *Les Fruits de la Saison. Mélanges de littérature des XVI^e et XVII^e siècles offerts au professeur André Gendre*, Neuchâtel, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Genève, Droz, 2000, p. 119-135.

FILIPIC, Marie-Noëlle « L'architecture dans les *Antiquitez de Du Bellay* », *Joachim Du Bellay, Études publiées sous la direction de Philippe de Lajarte, Elseneur*, 12, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 47-60.

FONTAINE, Marie-Madeleine, « Rire comme Ulysse », *La Naissance du monde et l'invention du poème. Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Yvonne Bellenger*, Paris, Champion, 1998, p. 345-367.

FONTAINE, Marie-Madeleine, « Le système des *Antiquités* de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 67-81.

FORD, Philip, « Du Bellay et le sonnet satirique », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 205-214.

FORD, Philippe, « La "petite patrie" de Du Bellay entre latin et français », « *Petite patrie* ». *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, Actes du colloque de Dijon, mars 2012, réunis par Sylvie Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2013, p. 299-310.

GADOFFRE, Gilbert, « Structure des mythes de Du Bellay », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, Tome XXXVI, Genève, Droz, 1974, p. 273-289.

GADOFFRE, Gilbert, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1978.

GADOFFRE, Gilbert, « La Rome de Du Bellay », *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 1974, p. 326-348.

GRAY, Floyd, *La Poétique de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1993.

GUIDOT, Bernard, « *Les Regrets* de J. Du Bellay : une poésie du regard », *Du Bellay. Autour des Antiquités de Rome et des Regrets*, Actes des secondes Journées du Centre Jacques de

Laprade tenues au Musée national du château de Pau, les 2 et 3 décembre 1994, Biarritz, J&D éd., 1994, p. 137-158.

HALLYN, Fernand, « L'ironie dans *Les Regrets* de Du Bellay », *Du Bellay. Antiquité et nouveaux mondes dans les recueils romains*, Actes des journées d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1995, p. 19-36.

HOGGAN-NIORD, Yvonne, « L'inspiration burlesque dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLII, Genève, Droz, 1980, p. 361-385.

Joachim Du Bellay, Études publiées sous la direction de Philippe de Lajarte, *Elseneur*, 12, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998.

KATZ, Richard A., The Collapse of the City : The "Vision" of the "Antiquitez de Rome" », *L'Esprit Créateur*, vol. 19, n° 3, « Joachim Du Bellay », 1979, p. 12-20.

LAJARTE, Philippe de, « Formes discursives des sonnets et composition du recueil dans *Les Antiquitez de Rome* », *Joachim Du Bellay*, Études publiées sous la direction de Philippe de Lajarte, *Elseneur*, 12, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 61-88.

LAJARTE, Philippe de, « Formes et significations dans les *Antiquitez de Rome* », *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 727-734.

LEGRAND, Marie-Dominique, « Entre histoire et satire : le "romanesque" dans *Les Regrets* de Joachim Du Bellay », *Du Bellay. Antiquité et nouveaux mondes dans les recueils romains*, Actes des journées d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1995, p. 63-71.

LEGRAND, Marie-Dominique, « La réécriture des *Adages* d'Érasme sous la plume de Joachim Du Bellay », *La Licorne*, n° 46, 1998, p. 27-37.

LEGRAND, Marie-Dominique, « Les *Adages* d'Érasme au sein des *Regrets* de Joachim Du Bellay », *Du Bellay. Autour des Antiquités de Rome et des Regrets*, Actes des secondes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau, les 2 et 3 décembre 1994, Biarritz, J&D éd., 1994, p. 65-77.

LEGRAND, Marie-Dominique, « La pratique de l'anaphore dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », *Le sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 159-165.

LEGRAND, Marie-Dominique, « *Regrets(s)* et *regretter*, les mots des *Regrets* de Joachim Du Bellay », *Op. cit. : revue de littératures française et comparée*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1994, n°3, p. 43-48.

LIAROUTZOS, Chantal, « Sur les ruines de l'épopée : Du Bellay antiquaire ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 76, juin 2013, p. 73-86.

MAGNIEN-SIMONIN, Catherine, « “L'unique Marguerite de notre âge” et *Les Regrets* », *Op. cit. : revue de littératures française et comparée*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1994, n°3, p. 49-55.

MANTERO, Anne, « Colletet et la Vie de Joachim du Bellay », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours, Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995.

MATHIEU-CASTELLANI, « Poétique du nom dans les *Regrets* », *Etudes seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 235-256.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Le nom de Ronsard dans les *Regrets* », *Joachim Du Bellay, Études publiées sous la direction de Philippe de Lajarte, Elsenieur*, 12, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 35-45.

MELANÇON, Robert, « Les masques de Joachim du Bellay », *Études littéraires*, 22(3), p. 28.
En ligne : <https://doi.org/10.7202/500910ar>

MELEHY, Hassan, « Du Bellay's Time in Rome : The *Antiquitez* », *French Forum*, vol. 26, n° 2, Printemps 2001, p. 1-22.

Daniel MÉNAGER, « La mémoire et l'oubli dans les *Regrets* », *Joachim Du Bellay, Études publiées sous la direction de Philippe de Lajarte, Elsenieur*, 12, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 23-34.

MÉNIEL, Bruno, « *Les Regrets* et le *sermo* horatien », *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 165-182.

MILLET, Olivier, « Poétique et politique d'une étape de voyage : le sonnet 133 sur Venise dans *Les Regrets* de Joachim Du Bellay », *La Renaissance au grand large : mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, 2019, p. 255-264.

MONFERRAN, Jean-Charles, ROSENTHAL, Olivia, « À quoi sert de nommer ? Politique du nom dans *Les Regrets* de Du Bellay », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 15, n° 2, 1997, p. 301-323.

NASSICHUK, John, « “*Quos numquam vidimus*” : un motif cicéronien dans *Les Regrets* de Du Bellay », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 84, 2017/1, p. 85-106.

PARÉ, François, « L'écriture de l'échange économique dans les *Regrets* de Du Bellay », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série*, vol. 9, n° 4, 1985, p. 255-262.

PERRIER, Simone (dir.), *La Poétique des recueils romains : Joachim Du Bellay*, Journée d'étude du 14 octobre 1994, Paris, Université Paris 7-Denis Diderot, coll. Cahiers Textuels, n° 14, 1994.

PERRIER, Simone, « Le regard allégorique dans les sonnets romains de J. Du Bellay », *Joachim Du Bellay*, Études publiées sous la direction de Philippe de Lajarte, *Elseneur*, 12, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 9-21.

PÉRIGOT, Béatrice, « *Les Regrets* de Du Bellay : épistolarité et discussion sur les genres », *Loxias* 27, II, mis en ligne le 20 décembre 2009 : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3168>

PIFFAULT, Alexandre, « Les premières œuvres posthumes de Du Bellay (1560-1569). Des mises en recueil aux *Œuvres Françaises* », *Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 155-193.

POT, Olivier, « “De rien faire quelque chose”, les recueils romains de Du Bellay », *Littératures*, 31, automne 1994, p. 19-44.

RENNER, Bernd, « Des *Regrets* aux *Divers jeux rustiques* : un tournant de la satire renaissante ? L'exemple du mépris de la cour », *Le mépris de la cour : la littérature anti-aulique en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Cahiers V.-L. Saulnier, 35, 2018, p. 33-50.

RIEU, Josiane, *L'Esthétique de Du Bellay*, Paris, SEDES, 1995.

RIEU, Josiane, « Esthétique du sonnet chez Du Bellay *Du Bellay. Antiquité et nouveaux mondes dans les recueils romains*, Actes des journées d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1995, p. 37-62.

RIGOLOTT, François, « Du Bellay et la poésie du refus », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, Tome XXXVI, Genève, Droz, 1974, p. 489-502.

ROUDAUT, François, *Joachim Du Bellay, Les Regrets*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

SAULNIER, V.-L., *Du Bellay*, Paris, Hatier, 1968.

SIX, André, « Explication française : Du Bellay, *Antiquités de Rome* - sonnet III », *Romance Notes*, vol. 8, n° 2, (printemps 1967), p. 281-284.

SKENAZI, Cynthia, « Le poète et le roi dans les *Antiquitez de Rome* et le *Songe* de Du Bellay », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. 60, Genève, Droz, 1998, p. 41-55.

TUCKER, George Hugo, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2000.

TUCKER, George Hugo, « Joachim Du Bellay, poète français et néo-latin entre l'exil et la patrie », *Op. cit. : revue de littératures française et comparée*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1994, n° 3, p. 57-63.

TUCKER, George Hugo, « Le complexe de la muse (et des muses) chez Joachim Du Bellay », *La Muse s'amuse. Figures insolites de la Muse à la Renaissance*, dirigé par Perrine Galand et Anne-Pascale Pouey-Mounou et édité par Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2016, p. 217-234.

VIANEY, Joseph, *Les Regrets de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1974.

WALTER, Philippe, « Le soleil noir des *Regrets* », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, T. XLVIII, n° 1, Genève, Droz, 1986, p. 59-70.

François de Belleforest

SIMONIN, Michel, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou La carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992.

Antoine de La Roche-Chandieu

BONALI-FIQUET, Françoise, « Engagement spirituel et procédés stylistiques dans les *Octonaires sur l'inconstance et la vanité du monde* d'Antoine de La Roche-Chandieu », *Amour sacré, amour mondain : poésie 1574-1610*, Cahiers V. L. Saulnier, 12, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1995.

DI MAURO, Damon, « Les *Octonaires*... d'Antoine de Chandieu et les "trois concupiscences" », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 68, n° 3, 2006, p. 563-569.

HERTRAMPF, Marina, « La Réforme et la réforme poétique. *Les Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* d'Antoine de La Roche de Chandieu », *Romanische Studien*, 2, 2015, p. 159-178. En ligne : <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/36/275>

MAUGER, Florence, « Les *Octonaires*... d'Antoine de Chandieu : archéologie d'un titre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1999, n° 5, p. 975-988.

ROUGET, François, « Manuscrits, éditions et transformations : *Les Octonaires sur la Vanité et Inconstance du Monde* d'Antoine de Chandieu », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, vol. 152, octobre-novembre-décembre 2006, p. 565-582.

Jean-Baptiste Chassignet

MASTROIANNI, Michele, « L'iconographie des ruines dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », Jean-Baptiste Chassignet, actes du colloque du centre Jacques-Petit, Besançon (4-5-6 mai 1999), présentés par Olivier Millet, Paris, Champion, 2003, p. 117-137.

Gabrielle de Coignard

CAËTANO, Marie-Laentine, « "Le remède salutaire de cette poésie spirituelle" : une réception posthume orientée des *Œuvres spirituelles* de Gabrielle de Coignard », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 70, 2010, p. 57-72.

CAËTANO, Marie-Laentine, « « Quel sentiment as tu, ô mon ame [...] ? » L'expression des sentiments dans les *Œuvres chrétiennes* de Gabrielle de Coignard (1594) », *Textes et contextes*, 13.1, 2018. En ligne : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1793>

CRESCENZO, Richard, « L'intertexte bellayien dans les *Sonnets spirituels* de Gabrielle de Coignard », *De l'éventail à la plume. Mélanges offerts à Roger Marchal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2007, p. 154-169.

Philippe Desportes

BALSAMO, Jean, « La composition des *Sonnets spirituels* de Desportes », *Le poète et son œuvre. De la composition à la publication*, études réunies par Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 235-257.

BALSAMO, Jean (dir.), *Philippe Desportes, un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, Paris, Klincksieck, 2000.

Nicolas Ellain

JOUKOVSKY, Françoise, « "*Bellai summos inter celebrande poetas*" : les *Elégies* et les *Sonnets* de Nicolas Ellain », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours*, *Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995, p. 165-173.

Jacques Grévin

BELLENGER, Yvonne, « Les sonnets satiriques de Jacques Grévin : la *Gélodacrye*, les *Sonnets sur Rome* et les *Sonnets d'Angleterre et de Flandre* », *Cité des hommes, cité de Dieu : travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003, p. 291-300.

CLÉMENT, Michèle, « La morale et le coq-à-l'âne dans *La Gélodacrye* de Jacques Grévin », *Recherches et travaux*, n° 50, Grenoble III, 1996, p. 45-57.

CLÉMENT, Michèle, « Une *ekphrasis* paradoxale des statues du Belvédère dans les ‘Vingt-quatre sonnets romains’ de Jacques Grévin », *Studi Francesi*, 145 (XLIX / I), 2005. En ligne : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35558>

CRESCENZO, Richard, « Jacques Grévin, poète du rien. Lecture des *Sonnets romains* », *Riens et autres petits riens. Hommage à Martine Courtois*. Textes rassemblés par Jacques Poirier, Dijon, ABELL, 2008, p. 35-52.

CRESCENZO, Richard, « Du Bellay sur scène. Réécritures des *Antiquités de Rome* dans le *César* de Jacques Grévin ». In Debard, Clara (dir.), *D'un genre à l'autre. La transmodalisation dramatique*. Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2014, p. 11-28.

EVANS, Kathryn J., « Jacques Grévin's Religious Attitude and the *Family of Love* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLVII, Genève, Droz, 1985, p. 357-365.

EVANS, Kathryn J., « Grévin, author of the *Temple de Ronsard* ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome XLVII, Genève, Droz, 1985, p. 619-625.

GORRIS CAMOS, Rosanna, « “Une Muse perfette” : Jacques Grévin entre poésie, science et religion », *La Renaissance au grand large : : mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, 2019, p. 759-777.

GORRIS CAMOS, Rosanna, « La nuit de l'exil : les Muses anglaises de Jacques Grévin », *Rappresentare la storia : letteratura e attualità nella Francia e nell'Europa del XVI secolo. A cura di Mariangela Miotti*, Passignano sul Trasimeno, Aguaplano, 2017, p. 207-245. En ligne : https://www.academia.edu/36830001/La_nuit_de_l_exil_les_Muses_anglaises_de_Jacques_Grévin

LACHÈVRE, Frédéric, « Poésies inédites de Jacques Grévin », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 24^e année, n° 2, 1917, p. 185-195.

PINVERT, Lucien, *Jacques Grévin (1538-1570). Étude biographique et littéraire*, Paris, A. Fontemoing, 1899.

SAMARAS, Zoé, « *La Gélodacrye* de Jacques Grévin : étude stylistique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, Droz, 1978, Tome XL, p. 263-279.

SMITH, Pauline, « Jacques Grévin et le *Medecin Courtizan* », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, Tome XXXVI, Genève, Droz, 1974, p. 105-113.

TERNAUX, Jean-Claude, « La comédie humaniste et la farce : *La Trésorière* de Grévin », *Seizième siècle*, n° 6, 2010, p. 77-93.

Jean de La Gessée

CRESCENZO, Richard, « La *Poloniade* de Jean de la Gessée », *Poésie de cour et de circonstance, théâtre historique. La mise en vers de l'événement dans les mondes hispaniques et européens, XVI^e-XVIII^e siècles*, sous la direction de M.-L. Acquier et E. Marigno, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 193-206.

DEMERSON, Guy, « "Vers satyriques" : remarques sur l'esprit satirique de Jean de la Gessée, *Etudes seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 269-288.

INGMAN, Heather, « Jean de La Jessée and the Family of Love in France », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 47, 1984, p. 225-228.

PIFFAULT, Alexandre, « J. de La Gessée, entre déformation et création générique », *Albinéa, Cahiers d'Aubigné*, 22, 2010, p. 249-268.

VIGNES, Jean, « Le pastiche des *Regrets* dans *Les Jeunesses* de Jean de La Gessée », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours, Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995, p. 209-223.

Odet de Turnèbe

FONTAINE, Marie-Madeleine, « Les *Antiquitez* chez les dames des Roches : les *Sonets sur les ruines de Luzignan* d'Odet de Turnèbe (1579) », *Du Bellay devant la critique de 1550 à nos jours, Œuvres & Critiques*, vol. 20, n° 1, Tübingen, G. Narr., 1995, p. 197-208.

Olivier de Magny

GIRAUD, Yves, « Olivier de Magny et ses modèles italiens », *Les Fruits de la Saison. Mélanges de littérature des XVI^e et XVII^e siècles offerts au Professeur André Gendre*, Neuchâtel, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Genève, Droz, 2000, p. 247-257.

Anne de Marquets

FOUNIER, Hannah S., « La voix textuelles des *Sonets spirituels* d'Anne de Marquets », *Études littéraires* 202, 1987, p. 77-92. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1987-v20-n2-etudlitt2234/500804ar/>

Marin le Saulx

MANTERO, Anne, « Sonnets en regard dans la *Théanthropogamie* de Marin Le Saulx », *Le sonnet au risque du sonnet*, Actes du colloque international de Besançon (8, 9 et 10 décembre 2005), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 223-236.

François Perrin

CRESCENZO, Richard, « François Perrin, poète et antiquaire d'Autun », « *Petite patrie* ». *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, Actes du colloque de Dijon, mars 2012, réunis par Sylvie Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2013, p. 79-94.

SIRVIN, Anne, « François Perrin : un parcours immobile (les enseignements du paratexte dans l'œuvre du poète autunois) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome LXII, Genève, Droz, 2000, p. 303-315.

Pierre Poupo

BELLENGER, Yvonne, HESTER, Ralph (dir.), *Pierre Poupo (1552-1590) : un poète protestant en Champagne*, Acte des sixièmes journées rémoises et troyenne des 25-27 janvier 1991, Paris, Klincksieck, 1992.

BONNEROT, Jean, « Tragique destin d'un poète protestant du XVI^e siècle : Pierre Poupo », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, vol. 99, janvier-mars 1952, p. 1-20

CANDAUX, Jean-Daniel, « Les sonnets valaisans de Pierre Poupo (1592) », *Vallesia*, 37, 1978.

CHAVANNES, Jules, « Pierre Poupo. Poète protestant du XVI^e siècle. 1590 », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, vol. 9, avril-juin 1860, p. 126-130.

GIACONE, Franco, « *La Muse chrestienne* de Pierre Poupo. La théologie dans les sonnets », *Histoire d'écritures : la Bible et la théologie, de Marguerite de Navarre à Agrippa d'Aubigné*, Rome, Ed. di storia a letteratura, 1999, p. 109-134.

GIACONE, Franco, « *La Muse chrestienne* et la censure calviniste », *Histoire d'écritures : la Bible et la théologie, de Marguerite de Navarre à Agrippa d'Aubigné*, Rome, Ed. di storia a letteratura, 1999, p. 135-151.

JEANNERET, Michel, « Pierre Poupo, recherches sur le sacré et le profane dans la poésie religieuse du XVI^e siècle », *Bulletin annuel de la Fondation suisse*, 1965, n° 14, p. 16-31.

PETEY-GIRARD, Bruno, « Poupo, le sonnet et la Bible », *Les Muses sacrées. Poésie et Théâtre de la Réforme en France et Italie*, sous la direction de Véronique Ferrer et Rosanna Gorris Camos, Genève, Droz, 2016, p. 243-259.

QUENOT, Yvette, « Bible, poésie et pédagogie dans les sonnets sur la Création de Pierre Poupo », *Recherches et travaux*, n° 50, Grenoble III, 1996, p. 59-73.

Simon Goulart

AUBERT-GILLET, Stéphanie, « *Les Imitations Chrestiennes* de Simon Goulart : une réécriture réformée de *l'Olive* », *Sources et intertexte : résurgences littéraires du Moyen Age au XX^e*

siècle, *Actes du Colloque tenu à Neuchâtel les 6 et 7 mai 1999*, Études de Lettres, Lausanne, 1999, p. 31-38.

AUBERT-GILLET, Stéphanie, « L'influence de la Pléiade sur la poésie réformée. Les *Imitations chrestiennes* de Simon Goulart », *Versants*, 33, 1998, p. 133-147.

BANDERIER, Gilles, « Documents sur Simon Goulart », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français (1903-2015)*, vol. 146, juillet-août-septembre 2000, p. 571-606.

CHEVROLET, Teresa, « “*Nomine mutato, narratur fabula de te*” : la mythologie d'après le *Theatre du monde* de Simon Goulart, pasteur genevois », *La Réforme et la fable*, sous la direction d'Alice Vintenon et Françoise Poulet, préface de Frank Lestringant, Genève, Droz, Cahiers d'Humanisme et Renaissance, n° 155, 2018, p. 203-240.

HUCHARD, Cécile, *D'Encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Champion, 2007.

PINEAUX, Jacques, « Poésie profane et poésie sacrée : les “*Imitations chrestiennes*” de Simon Goulart », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, vol. 116, 1970, p. 483-488.

PINEAUX, Jacques, « Simon Goulart et les voies du sacré », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, vol. 135, 1989, p. 161-175.

POT, Olivier, « De la fable à l'emblème : la “mythologie blanche” de Simon Goulart », *La Réforme et la fable*, sous la direction d'Alice Vintenon et Françoise Poulet, préface de Frank Lestringant, Genève, Droz, Cahiers d'Humanisme et Renaissance, n° 155, 2018, p. 241-272.

POT, Olivier (dir.), *Simon Goulart : un pasteur aux intérêts vastes comme le monde*, Genève, Droz, 2013.

Catherine et Madeleine des Roches

LARSEN, Anne R., « On Reading “*La Puce de Madame des Roches*” : Catherine des Roches's “*Responces*” (1583) », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série*, vol. 22, n° 2, 1998, p. 63-75.

PREE, Julia Knoltown de, « Préciosité et dédoublement : vers une nouvelle lecture des dames des Roches », *Romance Notes*, vol. 32, n° 3, 1992, p. 255-262.

TARTE, KENDALL B., « Prefatory Strategies in *La Puce de Madame des-Roches*: From the Salon to the Page », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série*, vol. 28, n° 1, 2004, p. 35-45.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE.....	6
LES REGRETS DE DU BELLAY OU LES NOUVEAUX HORIZONS DU SONNET....	6
Chapitre 1 : Les traits spécifiques de la poésie bellayenne dans <i>Les Regrets</i>	6
I. La forme du sonnet	7
II. La composition des recueils romains en français	9
1. <i>Les Regrets</i>	9
2. <i>Les Antiquitez de Rome</i>	10
3. <i>Le Songe</i>	13
III. Les schèmes rhétoriques	16
1. Les sonnets construits sur une antithèse	16
2. Les sonnets construits sur une anaphore.....	17
3. La « pointe » finale du sonnet.....	19
IV. La poésie parémiologique et gnomique	22
V. Le <i>sermo pedestris</i>	25
Chapitre 2 : La poésie des <i>Regrets</i>, entre filiation et rupture	29
I. La « poésie du refus »	29
II. Le détournement de la poésie pétrarquiste.....	33
III. Le lexique des recueils romains.....	36
1. Le réseau lexical du regret	37
b. L'ennui.....	39
c. La tristesse	40
d. La peine.....	41
e. Le souci et le soin	42
f. La plainte	43
g. Le lexique de la souffrance : « douleur », « tourment », « travail »	44
h. Le malheur	46
2. Le lexique du rire	48
a. Le rire horatien.....	48

b.	Le « riz Sardorien »	51
c.	Le rire de l'autre tourné en ridicule	53
3.	Le lexique de la ruine.....	53
Chapitre 3 : Les Regrets et la poésie éthique		58
I.	L' <i>ethos</i> du poète.....	58
1.	Les différentes <i>personae</i> (« masques ») du poète des <i>Regrets</i>	58
2.	La « poésie du refus » et l'affirmation d'un <i>ethos</i> humble et simple	62
II.	La poésie morale	63
1.	Les vertus prônées par le <i>moi</i>	63
2.	La poésie gnomique et la tendance à l'universalisation.....	65
DEUXIÈME PARTIE		70
LES GRANDS TRAITES DE LA POETIQUE POST-BELLAYENNE.....		70
Chapitre 4 : La postérité de Du Bellay : réception immédiate et évolution de son image au cours de la période.....		70
I.	La postérité immédiate de Du Bellay.....	70
II.	L'évolution de l'image de Du Bellay dans le dernier tiers du XVI ^e siècle.....	76
Chapitre 5 : Qui s'inspire de Du Bellay et de quoi s'inspire-t-on ? Les différents aspects et auteurs.....		87
I.	I - La veine satirique et la révolte contre le monde.....	96
1.	Le spectacle du monde.....	96
a.	Le thème du <i>theatrum mundi</i>	96
b.	La poésie du refus	102
c.	L'opposition moi / les autres.....	107
d.	Le lexique du rire	109
e.	Le lexique élégiaque, le vocabulaire de la mélancolie	119
2.	Les cibles de la satire	128
a.	Les courtisans.....	128
b.	La satire de l'homme en général.....	131
c.	La dénonciation des vices	134
d.	Les femmes et la poésie amoureuse satirique	138

e.	Le pédant.....	144
f.	Le poltron.....	146
g.	Les hommes d'Église et les guerres de Religion	148
3.	La déploration sur les ruines	160
a.	La déploration sur les ruines françaises	160
b.	Le lexique de la ruine et le lexique spécifique des <i>Antiquitez</i>	163
c.	L'antithèse grandeur / ruine	166
d.	La nostalgie et la mélancolie.....	168
e.	La vanité : le passage du temps et la fragilité des choses mondaines.....	169
f.	La poésie du « rien ».....	178
II.	La conversion de la poétique bellayenne (au-delà du monde) : le versant dévotionnel	
	181	
1.	La poésie du refus et l'opposition muse païenne / muse chrétienne.....	181
2.	L'inspiration biblique.....	187
3.	L'expression de la souffrance et du regret.....	189
4.	L'exil et la quête de la mort	195
5.	La mythologie	199
6.	Le lexique de la vue et l'éloge des beautés du monde	203
7.	La conversion des <i>Antiquitez de Rome</i>	207
III.	Éthique et poétique	215
1.	Les schèmes formels du sonnet.....	216
a.	L'alternance de décasyllabes et d'alexandrins.....	216
b.	Le sonnet en antithèses	219
c.	Le sonnet anaphorique	224
d.	Le sonnet en infinitifs	229
e.	Les tournures bellayennes à l'attaque	238
f.	Les sonnets bellayens entièrement réécrits	245
2.	Autres procédés rhétoriques et stylistiques.....	249
a.	Les invocations	249
b.	Le jeu avec le nom de l'allocutaire	250
c.	Les rimes riches en <i>-ienne</i>	254
d.	La poésie parémiologique et l'utilisation des <i>Adages</i> d'Érasme	256
3.	L' <i>ethos</i> du poète.....	263
a.	L'humilité du poète.....	263

b.	La poésie du refus et le labeur poétique.....	264
c.	La poésie de la patrie natale.....	269
d.	La fonction consolatrice de la poésie.....	274
e.	L' <i>ethos</i> du poète chrétien.....	277
f.	Le poète contemplateur et visionnaire.....	279
TROISIÈME PARTIE		284
LA POESIE ANTI-MONDAINE D'INSPIRATION BELLAYENNE.....		284
Chapitre 6 : La poésie anti-mondaine, définition et emplois de l'expression.....		284
I.	Le lexique du monde.....	284
1.	Le substantif « monde ».....	286
a.	Le monde au sens de « séjour des humains », « la terre ».....	286
b.	Le monde au sens de « société des hommes » et de « communauté ».....	287
c.	Le monde créé par Dieu.....	288
d.	Le monde au sens de « haute société » et de « cour ».....	293
e.	Un monde vain et méprisable.....	294
2.	Le terme « mondain ».....	308
a.	Le substantif et l'adjectif « mondain ».....	308
b.	La « mondaine inconstance ».....	317
3.	Les rimes « monde » / « onde » et « monde » / « immonde ».....	320
II.	L'expression « poésie anti-mondaine » dans la littérature critique.....	331
Chapitre 7 : approche historique et sociologique.....		336
I.	Les réseaux, le monde des cours, l'appartenance sociale.....	336
1.	Le milieu éditorial et littéraire.....	336
2.	Le milieu social, professionnel et la cour.....	341
3.	Le milieu religieux.....	343
4.	Le milieu provincial et la patrie natale.....	346
5.	Les recueils collectifs.....	348
II.	La marginalité et la solitude.....	350
III.	La question de l'appartenance confessionnelle.....	360
Chapitre 8 : L'évolution de la figure du poète		369

I.	La stature éthique.....	370
1.	« Poésie du refus » et affirmation d'un <i>éthos</i> humble	370
2.	Mépris du monde et misanthropie ?.....	374
3.	La « satire politique » et l'ancrage du poète dans son époque.....	379
II.	L'émergence d'une poésie morale	383
1.	L'utilisation du sonnet à des fins morales.....	384
2.	Une poésie discursive et philosophique.....	386
3.	Une poésie gnomique à visée universelle	388
4.	La poésie anti-mondaine, une poésie de la vérité révélée.....	395
	CONCLUSION	400
	INDEX DES PRINCIPAUX AUTEURS CITÉS	402
	BIBLIOGRAPHIE.....	405