

Fall 2016

Être, paraître et métapoétique dans l'œuvre romaine de Joachim Du Bellay

Aris Sheiner
aris.sheiner@colorado.edu

Follow this and additional works at: https://scholar.colorado.edu/honr_theses

 Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Sheiner, Aris, "Être, paraître et métapoétique dans l'œuvre romaine de Joachim Du Bellay" (2016). *Undergraduate Honors Theses*. 1254.
https://scholar.colorado.edu/honr_theses/1254

This Thesis is brought to you for free and open access by Honors Program at CU Scholar. It has been accepted for inclusion in Undergraduate Honors Theses by an authorized administrator of CU Scholar. For more information, please contact cuscholaradmin@colorado.edu.

Être, paraître et métapoétique dans l'œuvre romaine de Joachim Du Bellay

Aris Isaac Sheiner

University of Colorado at Boulder
Department of French and Italian

Undergraduate Honors Thesis
November 2nd, 2016

Honors Committee Members:

Christopher Braider	French & Italian (Advisor)
Katherine Eggert	English
Masano Yamashita	French & Italian (Honors Representative)

Acknowledgements:

To Chris,

Without your consistent guidance throughout this whole process, I don't think that any of this would have been possible. Your enthusiasm help helped turn an otherwise-stressful mad dash into an enlightening and—believe it or not—fun experience.

Thank you so much.

To Charlotte,

I just want to thank you so much for your encouragement and help this past year. Your unwavering belief, patience, love, and assistance with revisions was more than I could have ever expected and gave me the strength to see this through.

You rock.

Abstract.....	3
Introduction.....	5
I. L'Imitation dans les élégies des Regrets	8
II. L'Imitation ailleurs dans l'œuvre romaine de Du Bellay	17
III. Ces éloges qui posent tant de problèmes.....	31
Conclusion	45
Bibliographie.....	49

ABSTRACT

Among the most significant works written by Joachim Du Bellay are those published in 1558 upon his return from a five-year stay in Rome. Three of these works—*Les Regrets*, *Divers jeux rustiques*, and *Les Antiquités de Rome*—offer a contradictory, but nevertheless revelatory view of the evolution of Du Bellay’s poetry since the 1549 publication of his *Défense et illustration de la langue française*. The focus of this thesis will be an exploration of the extensive metapoetic reflection present in Du Bellay’s ‘Roman’ works—especially as it relates to the *Défense*. Of particular interest is how this ‘Roman’ poetry is exemplary of Du Bellay’s mastery of his own literary theories regarding the imitation of Greco-Roman Antiquity, and also of his increased experimentation outside of these theories. Ultimately, this corpus is remarkable for the way in which it represents a metapoetic reconsideration of Du Bellay’s theories on imitation and the role of poetry in XVIth century France.

Être, paraître et métapoétique dans l'œuvre romaine de Joachim Du Bellay

INTRODUCTION

L'esprit de la poésie française du XVI^e siècle est, sans aucun doute, celui de la Renaissance ; ses écrivains—surtout ceux de la Pléiade—œuvrèrent pour faire sortir, à l'instar des poètes de l'Antiquité gréco-romaine, leur art de ce qu'ils ressentirent comme les ténèbres du Moyen Âge. Selon les termes de Joachim Du Bellay lui-même, il écrivit « pour éveiller le trop long silence des cignes et endormir l'importun croassement des corbeaux »¹. Ce poète, connu aujourd'hui et en son temps comme le « second poète du XVI^e siècle, derrière Ronsard »², est une figure mal comprise. Et ce, malgré la place quasi-mythique qu'il occupe dans la genèse de la poésie française. De nos jours, il est surtout connu pour deux textes : *La Défense et illustration de la langue française*, et le sonnet 31 des *Regrets* « Heureux qui comme Ulysse ».

On se souvient de lui comme le poète secondaire de la Pléiade—notable car il a été le porte-parole du groupe, mais qui n'a jamais écrit de poésie comparable à celle de Ronsard. C'est une réputation malheureuse et peu représentative des contributions considérables qu'il a faites au cours de sa carrière à la littérature française. La poésie de Du Bellay est celle de l'expérimentation. De plus, elle touche à une multitude de formes, de sujets et de genres. Il est vrai que Du Bellay donna à la France son premier *canzoniere*, ainsi que la belle et presciente *Défense* qui a transformé la critique de la poésie en ouvrage littéraire. Il est vrai aussi que ses écrits, ceux qui précèdent les années romaines, *L'Olive*, *Vers Lyriques* et autres, consistent en l'application, souvent forcée, des principes élaborés dans cette *Défense*. Cependant, ce fut durant son séjour à Rome que Du Bellay atteignit enfin ses propres objectifs, mis en place dans la

¹ (Du Bellay, *L'Olive* 10)

² (Saulnier 164)

Défense, en écrivant une poésie française qui va au-delà de la simple imitation et qui mérite véritablement une place à part dans l'histoire.

Dans *Du Bellay et le sacré*, Gilbert Gadoffre souligne l'importance de ces années passées à Rome :

Si Du Bellay n'avait jamais quitté la France, son œuvre serait sans doute déchiffrable avec un code unique, comme celle de Maurice Scève ou de Mallarmé, et elle ferait délices à ceux qui rêvent de clé universelle et de critique à deux dimensions. Mais il y a eu Rome.³

Nonobstant son langage flamboyant, l'impact évoqué ici par Gadoffre des découvertes et des déceptions qui marquèrent l'expérience vécue par Du Bellay à Rome ne peut être nié. À Rome, la poésie de Du Bellay prend soudain une intéressante nouvelle profondeur. À l'encontre de sa précédente poésie—aux érudites invocations latinophiles, délibérément placées afin de souligner son pédigrée gréco-romain—cette nouvelle poésie sera plus méticuleuse dans son emploi de l'Antiquité. Cela ne veut pas du tout dire, comme va insister le narrateur des *Regrets* (qui se nomme lui aussi Joachim Du Bellay), qu'il ait renoncé à l'imitation ; non plus a-t-il cessé de trouver dans les mythes antiques son inspiration poétique. Bien au contraire, on trouvera toujours, bien sûr, Rome dans les œuvres romaines de Du Bellay. Cependant, imprégné de ses expériences, Du Bellay va donner à cette ville mythique une nouvelle et double dimension ; elle deviendra, dans *Les Regrets* comme dans *Les Antiquités*, symbole de la disparité entre l'être et le paraître.

Pour moi, la singularité des *Regrets* ne provient pas de son imitation des classiques, ni même de sa promotion de la langue française, mais de la manière dont cet ouvrage prend en charge ce thème essentiel aux œuvres romaines. Un lecteur le connaissant déjà pourrait très

³ (Gadoffre 45)

certainement accuser d'hypocrisie Du Bellay et sa nouvelle poésie « de papiers journaux »⁴
 quand il promet :

Je me contenterai de simplement écrire
 Ce que la passion seulement me fais dire,
 Sans rechercher ailleurs plus graves arguments.⁵

N'est-ce pas le même auteur qui, dix ans auparavant, dénigra dans la *Défense* le poète Clément Marot d'écrire une poésie « facile » qui ne « s'éloigne point de la commune manière de parler »⁶ ? Là se trouve peut-être un piège dans lequel Joachim Du Bellay invite son lecteur à tomber. Certes, *Les Regrets* sont écrits dans un style qui rappelle l'oralité, mais ni eux, ni le reste de sa poésie romaine ne sont en rien « faciles ». S'il existe une leçon à tirer des œuvres que Du Bellay publia à son retour de Rome, c'est que les apparences sont (toujours) trompeuses.

Cet essai sera donc une étude menée sur la notion de la rupture entre l'être et le paraître, et comment cet aspect contribue à une réflexion métapoétique dans les ouvrages « romains » de Joachim Du Bellay. Je prendrai pour point de départ le rôle, souvent incompris, de l'imitation dans *Les Regrets*, avant d'élargir cette idée à ses sonnets satiriques, ainsi qu'aux *Antiquités de Rome* et aux *Divers jeux rustiques*. Enfin, je me focaliserai sur l'aspect rhétorique des écrits romains de Du Bellay afin d'expliquer la présence, à première vue contradictoire, des sonnets encomiastiques dans *Les Regrets*. En somme, mon analyse abordera les aspects métapoétiques de ce corpus qui sont trompeurs, que cela soit pour des raisons délibérées de la part de l'auteur, ou bien à cause de la distance temporelle et culturelle qui sépare le lecteur moderne de ces ouvrages.

⁴ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, *Le Songe* R1)

⁵ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, *Le Songe* R4)

⁶ (Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* 25)

I. L'IMITATION DANS LES ELEGIES DES *REGRETS*

La Défense et illustration de la langue française, le manifeste de la Pléiade publié en 1549, est un de ces textes qui sont inscrits définitivement dans la mythologie littéraire de la France. Du Bellay, y ayant accusé les professeurs de langues de n'être pas plus que des « vénérables Druydes qui [...] ne craignent rien tant que le secret de leurs mystères »⁷, serait peut-être mystifié de voir que les « druides » de notre époque considèrent ce texte avec tant de révérence. Dans les cours d'histoire de la langue auxquels j'ai assisté, *La Défense* était présentée comme étant pour la littérature ce que fut en 1539 *L'Ordonnance de Villers-Cotterêts* pour l'administration ; la littérature, comme l'administration, se ferait désormais en français ! L'ironie de cet enseignement est que cet ouvrage, promoteur de la langue de François I, reniait fermement ce que l'on considérait alors comme les lettres françaises, mettant au contraire en avant l'art imitatif de tout ce qui n'était pas français. Afin de 'défendre' la langue française, Du Bellay rejeta la littérature qui avait été écrite, jusqu'à ce point, en langue française : la poésie marotique ainsi que celle des Rhétoriciens et du Moyen Âge et—pire que tout—la traduction des écrivains de l'Antiquité.

En effet, Du Bellay soutenait dans *La Défense* une mise à mort de la littérature proprement française afin de la faire renaître à l'image des œuvres de l'Antiquité gréco-romaine et de la modernité italienne. À cet effet, la conclusion de *La Défense* est particulièrement provocatrice :

⁷ (Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* 20)

Là donc, Français, marchez courageusement vers cette superbe cité romaine : et des serves dépouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois) ornez vos temples et autels [...] Pillez-moi, sans conscience, les sacrés trésors de ce temple Delphique, ainsi que vous avez fait autrefois : et ne craignez plus ce muet Apollon, ses faux oracles, ni ses flèches rebouchées. Vous souvenne de votre ancienne Marseille, seconde Athènes, et de votre Hercule Gallique.⁸

Une première impression que l'on peut avoir de la poésie de l'Antiquité gréco-romaine, c'est qu'elle servait avant tout à louer et à célébrer les grands noms, évènements, et beautés du monde. Cependant, Du Bellay se sert de son voyage à Rome pour se détourner un instant (et non pas plus longtemps) de la poésie encomiastique afin de s'orienter vers la 'basse rhétorique' de la satire et de l'épigramme. Dans sa poésie romaine, Du Bellay se définit en opposition à ses nombreux modèles artistiques, mais il accomplit cela tout en conservant des procédés de création poétique basés sur l'imitation de ces modèles. Il crée ainsi une poésie véritablement propre à lui, mais qui néanmoins puise ses racines dans cet art classique auquel le narrateur des *Regrets* déclare avoir tourné le dos. Cela a pour effet l'établissement d'un dialogue *sous-textuel* qui répond à la question suivante : comment l'artiste peut-il se définir face à l'anachronisme intrinsèque à l'imitation ?

Pour donner de la structure à cette étude sur l'imitation dans les ouvrages romains de Du Bellay, j'emploierai une taxonomie introduite par Thomas Greene dans son livre *The Light in Troy* sur l'imitation dans la poésie de la Renaissance. Selon Greene, il existe principalement quatre stratégies employées par les écrivains de la Renaissance dans leur écriture imitative. La première technique qu'il identifie est l'*imitation sacramentelle*,⁹ définie comme celle qui cherche à reproduire fidèlement son modèle de façon quasi-ritualiste. Peut-être s'agit-il de ce type d'imitation lorsque Du Bellay écrit dans la préface de l'Olive : « Et puis je me vante d'avoir

⁸ (Du Bellay, Défense et illustration de la langue française 45)

⁹ (Greene 38)

inventé ce que j'aye mot à mot traduit les aultres ». ¹⁰ Le deuxième genre d'imitation décrit par Greene est l'*imitation éclectique*. ¹¹ Marquée par un mélange de références intertextuelles, elle sert à soutenir l'art du poète en y conférant un air et un prestige proprement antiques. Quand les poètes de la Pléiade donnent force à leurs vers en faisant appel aux mythes, aux muses et à l'imagerie générale de l'Antiquité, on pourrait dire qu'ils emploient l'imitation éclectique.

C'est avec la troisième stratégie que cette taxonomie de l'imitation devient vraiment intéressante. *L'imitation heuristique* se définit par l'usage poétique de la différence temporelle et sémiotique entre le texte imitatif et son objet. C'est-à-dire qu'un texte fondé dans l'imitation heuristique utilise comme thème la distance entre lui et son modèle. Greene écrit que pour les humanistes, cette technique servait à aborder la nature de la création moderne qui se définit par son inséparabilité d'avec l'art qui la précédait.

Heuristic imitations come to us advertising their derivation from the subtexts they carry with them, but having done that, they proceed to *distance themselves* from the subtexts and force us to recognize the poetic distance traveled. ¹²

La dernière forme élaborée par Greene est *l'imitation dialectique* par laquelle l'auteur établit une relation avec l'objet imité basée sur la temporalité des deux textes. Dans l'imitation heuristique, le lien est monodimensionnel et l'intérêt se trouve dans l'utilisation de l'anachronisme du texte-source. L'imitation dialectique, par contre, est plus fluide et elle saisit *l'anachronisme potentiel* de l'objet imité. Greene écrit que c'est justement cette forme d'imitation qui permet le plus de créativité de la part de l'auteur : « To imitate creatively is to

¹⁰ (Du Bellay, L'Olive 12)

¹¹ (Greene 39)

¹² (Greene 40)

assume the historicity of one's own particular place and moment and idiom, and thus to take on a kind of humility ». ¹³

L'imitation que Du Bellay prôna tant dans *La Défense* est une méthode perçue par lui comme étant un pillage de l'Antiquité. C'est une conception de l'imitation qui est surtout sacramentelle et éclectique, pour employer les termes de Greene. L'Antiquité de *La Défense* est un coffre à jouets où les poètes sont libres d'en retirer ce qui les intéresse, et d'y laisser le reste. Dans un passage de son livre, *La Poétique de Du Bellay*, Floyd Gray compare les consignes de Du Bellay avec celles données par Thomas Sébillet dans son *Art poétique français*—publié en 1548, un an avant *La Défense*. Gray constate que :

Le fond de l'opposition entre Sébillet et Du Bellay se trouve finalement dans l'idée que chacun se fait de l'imitation. Sébillet la conçoit comme la reproduction d'une même écriture, mais pour Du Bellay elle implique 'translation', c'est-à-dire déplacement d'une langue en une autre. ¹⁴

Cette imitation sacramentelle est donc celle qui caractérise en grande partie *L'Olive*, un recueil qui vise—avec quelques exceptions notables—un rapprochement au maximum du *Canzoniere* de Pétrarque.

C'est pour cette raison que le début élégiaque des *Regrets* pourrait sembler inattendu pour un lecteur connaissant déjà *La Défense* et *L'Olive*. Dès le sonnet 1, on peut voir la toile de fond que Du Bellay va tisser dans cet ouvrage. Il cherche à établir une notion de rupture d'ordre social, philosophique et artistique le séparant du reste du monde. Ce premier sonnet des *Regrets* annonce alors un rejet de deux choses qui auraient pu décrire jusqu'à ce point la poésie de l'auteur : l'esprit humaniste qui cherche à connaître le monde et la nature, et la grandeur de la

¹³ (Greene 47)

¹⁴ (Gray 20)

poésie latine. Les vers un à trois, qui sont construits de façon anaphorique sur une même négation, « Je ne veux... », illustrent un désir de la part du narrateur de se séparer de ces idéaux humanistes qui prêchent l'importance du savoir exact et du rationalisme :

Je ne veux point fouiller au sein de la nature
Je ne veux point chercher l'esprit de l'univers,
Je ne veux sonder les abîmes couverts.¹⁵

Dans la même veine, les vers quatre à six renoncent à la « belle architecture », à la « riche peinture » et aux « hauts arguments » ; en effet, ces vers rompent avec les éléments qui caractérisent la poésie de tradition classique. Le reste du sonnet sert à présenter un projet poétique apparemment plus intime, sans exagération et inspiré de la vie du poète et des lieux qu'il fréquente.

Il est donc facile de voir, dans les premiers sonnets des *Regrets*, un renoncement au grand projet poétique que Du Bellay annonça dans *La Défense*. Si précédemment Du Bellay avait tant écrit sur son désir d'enrichir sa langue natale à travers l'imitation et l'expérimentation, il abandonne explicitement cette mission dans les sonnets 2 et 4 :

<p>Aussi veux-je (Paschal) que ce que je compose, Soit une prose en rime, ou une rime en prose, Et ne veux pour cela le laurier mériter.¹⁶</p>	<p>Aussi n'ai entrepris d'imiter en ce livre Ce qui par leurs écrits se vante de revivre, Et se tirer tout vif dehors des monuments.¹⁷</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il apparaît dans ces sonnets, riches de langage métapoétique, que pour Du Bellay la poésie d'imitation a perdu tout son sens. Il se retourne ici contre ses propres théories poétiques, rejetant jusqu'à l'idée de produire une poésie de valeur artistique. En réalité, rien ne saurait être plus

¹⁵ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R1)

¹⁶ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R2)

¹⁷ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R4)

éloigné de la vérité—c'est précisément un des pièges glorieux de cette étape de la poésie de Joachim Du Bellay.

Quand on compare alors ces premiers sonnets des *Regrets* au reste de l'ouvrage, ainsi qu'au reste de l'écriture romaine de Du Bellay, on apprend que la « rupture » sur laquelle le livre est construit n'est rien de plus qu'une construction littéraire. Comme j'expliquerai plus amplement dans la troisième section, ce n'est qu'un outil strictement issu de la rhétorique qui sert justement à avancer l'agenda politico-poétique de l'auteur. Plutôt qu'une évolution stylistique fondée sur une rupture, on devrait voir dans *Les Regrets* l'ultime *continuation* d'un art établi dix ans auparavant dans *La Défense*. Certes, on peut y noter une progression artistique ; sans l'ombre d'un doute, Du Bellay solidifie dans les œuvres romaines sa position en tant que maître du sonnet français. Quant au style, il serait naïf de croire le narrateur quand il insiste avoir quitté les chemins tracés par la poésie classique—alors que son projet initial était de les suivre méticuleusement.

Ce thème de la rupture avec les attentes est omniprésent dans les élégies des *Regrets*. Le style poétique préféré de Du Bellay dans ces poèmes est celui qui met en opposition une série de contradictions à deux termes : hier et aujourd'hui, le poète et les autres, le divin et le terrestre—pour ne citer que quelques exemples. Dans le sonnet 3, le narrateur dit explicitement qu'il a perdu la « trace » d'Apollon et il explique qu'il ne sent plus la « fureur saintement agité ». Dans la sémiotique classique, c'est justement cette *fureur* qui motive la production de l'art. Dans son excellent livre *Du Bellay et ses Regrets qu'il fit dans Rome*, Yvonne Bellenger élabore sur cette notion :

Seule ... la fureur, l'inspiration divine, permet le déchiffrement du monde, la véritable révélation qu'est nécessairement et essentiellement l'œuvre poétique, à moins de n'être rien. Telle était d'ailleurs le sens de la devise que s'était choisie Du Bellay : '*Coelo Musa beat*'.¹⁸

Le sens de cette devise, 'La Muse Ouvre le Ciel', montre l'énorme importance que Du Bellay, ainsi que la culture artistique de l'époque, plaçait dans l'inspiration extérieure. Contrairement à l'image moderne du poète qui se verse tout entier sur la page, le poète du XVI^e siècle—et surtout le poète de la Pléiade—trouvait son génie dans l'art des autres. Du Bellay devient alarmant quand, dans le sonnet 6, il écrit : « Et les muses de moi, comme étrangères, s'enfuient ». Non seulement a-t-on dans Du Bellay un poète qui refuse de « feuilleter les exemplaires Grecs »¹⁹, mais c'est pire encore. Notre poète, premier maître du sonnet français (bien que ce soit Marot qui ait introduit le sonnet en France²⁰) et auteur renommé de *L'Olive*, est totalement dépourvu d'inspiration divine.

Dans l'entame élégiaque des *Regrets*, l'autoportrait peint par Du Bellay est celui d'un poète esclave de l'Antiquité ; il renonce aux honneurs de la poésie classique, à sa mythologie et à ceux qui refusent d'y renoncer. Malgré ses serments, Du Bellay doit se confronter à l'impossibilité d'échapper à son héritage poétique. Son imitation, dans les œuvres romaines, n'est pas une simple fouille archéologique que Greene pourrait appeler « éclectique ». Ces références qui exploitent la sémiotique de l'Antiquité sont omniprésentes, certes, mais elles prennent une dimension profondément ironique quand elles sont évoquées par un narrateur qui jure avoir « perdu la trace »²¹ de l'Antiquité. Les premiers sonnets des *Regrets* sont présentés comme une critique de l'imitation puisant toute sa force dans la volonté exprimée par l'auteur de

¹⁸ (Bellenger, Du Bellay: ses Regrets qu'il fit dans Rome 51)

¹⁹ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R4)

²⁰ (Gendre 34)

²¹ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R3)

se définir en tant qu'individu. Ainsi, Du Bellay fait part de son désir de trouver *sa* place, de suivre *son* chemin, et de mettre fin à sa dette envers la grandeur des autres. La beauté du château de cartes se trouve dans l'inévitabilité de son effondrement ; cette construction, de Du Bellay détracteur de l'Antiquité, n'est en rien différente. Le narrateur ne fait pas de l'imitation superficielle des mythes. Au contraire, il se voit devenir lui-même la matière des légendes qu'il rejette.

Dans les *Regrets*, Du Bellay ne peut pas se retenir de faire explicitement le parallèle entre lui-même et Ulysse²²—parallèle déjà imitatif des *Tristes* d'Ovide. La préface des *Regrets* est composée de trois poèmes, le deuxième desquels adressé *À Monsieur D'Avanson Conseiller du Roi* et contenant un nombre impressionnant de liens intertextuels avec le livre IV des *Tristes*—voire, quelques strophes qui se rapprochent d'une traduction mot-à-mot. C'est là que l'on observe les premières allusions au voyage d'Ulysse, quand Du Bellay se présente comme le prisonnier des muses tout comme Ulysse fut celui de Circé :

Mais que ferai-je pour m'échapper d'elles ?	Non autrement que d'une douce force
Leur chant flatteur a trompé mes esprits,	D'Ulysse étaient les compagnons liés,
Et les appâts auxquels elles m'ont pris,	Et sans penser aux travaux oubliés
D'un doux lien ont englué mes ailes.	Aimaient le fruit qui leur servait d'amorce. ²³

Du Bellay fait clairement référence ici au passage des *Tristes* où Ovide se lamente d'être lui aussi captif du pouvoir des muses :

²² (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R31)

²³ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe Avanson V. 45-52)

Cependant, puisque les muses devaient m'être si fatales, je voudrais n'avoir jamais été initié à leurs mystères. Mais que faire aujourd'hui ? je suis leur esclave, et, victime de la poésie, je suis assez fou pour l'aimer toujours. Ainsi, le fruit du lotos, lorsque les Dulichiens en goûtèrent pour la première fois, les séduisit, tout fatal qu'il leur fut par sa délicieuse saveur.²⁴

En peu de mots, la préface des *Regrets* est un flagrant exemple d'*imitation sacramentelle*. Et pourtant, Du Bellay abandonne ce procédé dans les élégies qui présentent dès lors, et sans doute, une forme d'imitation plus complexe. Certes, on peut également y noter de nombreux exemples d'*imitation éclectique* où Du Bellay fait référence à un mythe, à un poète, ou bien à n'importe quel aspect de l'Antiquité afin d'y emprunter son sens sémiotique. Beaucoup plus intéressant par contre, est le fait que les sonnets élégiaques forment, au travers de leur renonciation et adhérence simultanées à l'imitation, un dialogue sur ce processus.

²⁴ (Ovide 711)

II. L'IMITATION AILLEURS DANS L'ŒUVRE ROMAINE DE DU BELLAY

Ayant établi que les élégies des *Regrets* représentent, malgré les vives protestations de la part du narrateur, une continuation de la tradition imitative de La Pléiade, je me concentrerai dans cette section sur les diverses formes d'imitation qui apparaissent ailleurs dans les *œuvres romaines* de Du Bellay. Une des images qui apparaît plus d'une fois dans les critiques des œuvres romaines est celle du diptyque romain : d'un côté, les *Regrets*, de l'autre, les *Antiquités*. Cette métaphore me semble particulièrement bien adaptée pour décrire les sonnets satiriques des *Regrets*, car c'est ici que Du Bellay va peupler la Rome en ruines des *Antiquités* d'une ribambelle de personnages.

Tout comme les *Antiquités* sont une réaction face à la ville matérielle de Rome, les satires des *Regrets* en représentent l'élément humain. En outre, Du Bellay va critiquer la moralité romaine en retravaillant le sonnet satirique italien. Je passerai ensuite à un exemple véritable d'une renonciation à un procédé imitatif que Du Bellay lui-même avait aidé à amener en France : le sonnet pétrarquiste. Pour conclure cette section, j'interrogerai le rapport complexe vis-à-vis de l'imitation mis en scène par Du Bellay dans *Les Antiquités de Rome*. Dans cet ouvrage, l'imitation devient pour l'auteur une forme de nécromancie. Elle permet, à la fois, une communion avec la gloire de la Rome antique, mais elle souligne également la perte de cette grandeur antique. Du Bellay cherche ainsi à concilier sa déception de ne pas trouver Rome à Rome avec le désir de la faire revivre au travers de ses écrits.

La section satirique des *Regrets* est celle qui forme la partie majeure du recueil ; les frontières de cette section sont floues, mais on peut dire que la satire est le genre principal des sonnets entre le cinquantième et cent-cinquantième. On peut néanmoins observer, entre les élégies et les satires, quelques sonnets que l'on peut qualifier de poèmes transitionnels qui

facilitent le passage d'un genre à un autre. Dans le sonnet quarante-neuf, le poète introduit le thème de 'critique sociale' avec une première allusion au cardinal-neveu de Paul IV : Carlo Caraffa, un « haineux étranger »²⁵ qui sera l'ennemi mortel de la famille Du Bellay à Rome. Cependant, le ton du sonnet reste strictement élégiaque : Du Bellay se plaint avec malheur d'être confronté à un personnage pareil. Les sonnets qui suivent immédiatement celui-ci sont d'une voix différente ; Du Bellay passe à une sorte de moralisme où il célèbre une vie passée à surmonter l'adversité. Tantôt il loue dans ces sonnets un optimisme stoïque :

Le sage nocher craint la faveur de Neptune,
Sachant que le beau temps longtemps ne peut durer :
Et ne vaut-il pas mieux quelque orage endurer,
Que d'avoir toujours peur de la mer importune ?²⁶

Tantôt, on pourrait dire qu'il s'agit d'une sorte de *joie de vivre* issue de l'épicurisme :

Que sait-on qui demain sera mort, ou malade ?
Celui vit seulement, lequel vit aujourd'hui.²⁷

Que font ici ces fades platitudes philosophiques qu'utiliseront mille fois, par la suite, les humanistes ?

Certes, Du Bellay imite dans ce passage des *Regrets* le poète Horace, en répétant la célèbre formule qu'avait écrit ce dernier : *Carpe Diem*. L'intertextualité avec la poésie classique est omniprésente dans ces poèmes moralistes. La première strophe du sonnet cinquante-trois, à titre d'exemple, commence par « Vivons (Gordes) vivons, vivons... »²⁸, une imitation qui se rapproche de l'imitation sacramentelle de Catulle V²⁹. Plus intéressant encore est ce que Du Bellay fait de ce moralisme ; ce sont des sonnets qui permettent l'ouverture de la poésie des

²⁵ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R49)

²⁶ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R51)

²⁷ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R54)

²⁸ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R53)

²⁹ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe 228)

élégies—orientée vers l'intimité de l'esprit du poète—à une poésie qui prend en compte l'immensité du monde qui l'entoure.

Si les élégies peuvent être caractérisées par une gravité narcissique, le ton des satires est bien plus humoristique—souvent de façon cruelle et moqueuse. Encore plus que les élégies, les sonnets satiriques sont présentés comme un carnet de voyage, rempli des réflexions du poète face à un monde hostile et étrange. L'entière véracité des faits exprimés par Du Bellay dans cette section est parfois incertaine, mais d'un point de vue artistique, il est manifeste que ces satires témoignent de l'expérience littéraire (aussi bien que l'expérience vécue) de Du Bellay à Rome. Dans son livre intitulé simplement *Du Bellay*, Verdun-Louis Saulnier constate que « c'est des livres trouvés à Rome que Du Bellay subit l'empreinte nouvelle »³⁰.

Saulnier cite, dans les pages qui suivent, une longue liste d'œuvres italiennes que Du Bellay aurait pu rencontrer durant son séjour à Rome. Saulnier écrit que cette littérature italienne joue dans les satires des *Regrets* un rôle absolument fondamental ; la notion même du sonnet satirique vient, suggère-t-il, des *Rime* de Burchiello dont une édition complète fut publiée en 1553. Saulnier note également que les contributions burlesques de Francesco Berni sont omniprésentes. La fausse louange qui revient à maintes reprises dans les *Regrets* est un exemple clair de la satire bernesque. Tel est-il en effet dans ce sonnet où Du Bellay fait l'éloge d'une vieille femme en le 'cachant' sous le masque d'un sonnet pétrarquiste :

Ô beau corps transparent ! Ô beaux membres de glace !
 Ô divines beautés ! Pardonnez-moi de grâce,
 Si pour être mortel, je ne vous ose aimer.³¹

C'est dans ce jeu entre l'apparence et la réalité que les sonnets satiriques des *Regrets* trouvent leur effet. Si les élégies furent l'introduction du personnage principal—un Du Bellay

³⁰ (Saulnier 90)

³¹ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R91)

malheureux—c'est dans les satires que son histoire va se développer. L'intrigue est simple. Notre héros, le pauvre Joachim, se trouve exilé à Rome, entouré de l'immoralité de cette ville et de la cour pontificale. Seul son retour en France peut secourir le poète du vice romain. Ces sonnets satiriques forment un carnet de voyage qui témoigne du développement de cette histoire. Vers le début, Du Bellay écrit sur ses observations et sur ses expériences dans la ville aux Sept Collines. La métaphore récurrente dans ces sonnets et celle du *theatrum mundi* où tout n'est qu'un « public échafaud ».³² À lire Du Bellay, on a vite l'impression que la cour pontificale est le domaine de tous les vices imaginables : la corruption,³³ la prostitution,³⁴ le népotisme³⁵ et tant d'autres encore.

Du Bellay possède la capacité extraordinaire de transformer, via le sarcasme acide, la louange classique en critique féroce. Détournant des vers tirés directement de la neuvième élégie du troisième livre des *Amours* d'Ovide, Du Bellay accuse, dans le sonnet 103, son ennemi Carlo Caraffa d'homosexualité.

Si la perte des tiens, si les pleurs de ta mère,
Et si de tes parents les regrets quelquefois
Combien, cruel Amour, que sans amour tu sois,
T'ont fait sentir le deuil de leur plainte amère :

C'est or' qu'il faut montrer ton flambeau sans lumière,
C'est or' qu'il faut porter sans flèches ton carquois,
C'est or' qu'il faut briser ton petit arc Turquois,
Renouvelant le deuil de ta perte première.

Car ce n'est pas ici qu'il faut regretter
Le père au bel Ascagne : il te faut lamenter
Le bel Ascagne même, Ascagne, ô quel dommage !

³² (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R82, R86, R92)

³³ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R85)

³⁴ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R97, R98)

³⁵ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R113)

Ascagne que Caraffe aimer plus que ses yeux,
 Ascagne qui passait en beauté de visage
 Le beau Couppier Troyen, qui verse à boire aux Dieux.³⁶

Certes, il est vrai que l'imitation reste—surtout dans la deuxième strophe—l'outil principal de Du Bellay. Cependant, il est essentiel de ne pas confondre la reprise d'Ovide dans ce sonnet avec une volonté de *reproduire* une poésie comparable à celle d'Ovide. À la base, cette élégie ovidienne chante la mort de Tibulle en évoquant le deuil de Cupidon aux funérailles d'Énée :

Regarde, le fils de Vénus porte son carquois renversé ;
 il a brisé ses flèches, et éteint ses flambeaux ;³⁷

Chez Du Bellay, c'est son ennemi mortel, Carlo Caraffa, qui prend la place de Cupidon, et c'est Ascagne, l'amant présumé de Caraffa, qui représente donc le personnage d'Énée. Dans ce sonnet Du Bellay se moque féroce alors de l'homosexualité de Caraffa et de la mort de son bien-aimé. Cette imitation d'Ovide n'est en rien sacramentelle ! Elle se rapproche plutôt de la parodie, mais reste néanmoins distincte de ce genre qui ridiculise le texte source.

Pour Thomas Greene, la parodie se situe généralement dans le domaine de l'imitation dialectique³⁸. Cependant, le sonnet 103 est plus un exemple du *pastiche* que de la *parodie* car il ne vise pas Ovide, bien que ce soit le sens de ses vers que détourne Du Bellay. En effet, s'il existe un poète que le narrateur des *Regrets* voit en lui-même, ce serait Ovide. Néanmoins, il ne s'interdit guère d'employer à ses propres fins la poésie de ce dernier ; des fins dont la cruauté extrême ne ressemble en rien à l'intention primaire du poème original. Du Bellay établit ici une communication avec la poésie classique, non pas pour en faire l'éloge, non plus pour lui emprunter un certain esthétique. La cible du pastiche dans le sonnet 103 ne se trouve pas dans la

³⁶ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R103)

³⁷ (Ovide 153)

³⁸ (Greene 46)

poésie ovidienne, dont il est dérivé, mais dans la critique d'un contemporain. Contrairement à la parodie, on pourrait donc dire que ce pastiche semble plus heuristique que dialectique. Il se fonde sur l'anachronisme d'un texte-source afin d'accomplir un objectif bien plus moderne.

Ensuite, vers le sonnet 128, c'est le moment de quitter l'immoralité italienne afin de retourner en France. Le reste des satires décrit donc ce voyage de retour, et les retrouvailles avec la cour de France. Ulysse reverra enfin son Ithaque, mais que va-t-il y trouver ? Comme dans l'œuvre homérique, il s'avère qu'il reste encore de nouvelles épreuves à surmonter après le retour du héros dans son pays natal. Du Bellay n'épargne pas, de quelques sonnets satiriques, la France qu'il trouve à son retour. Les critiques principales sont toujours les mêmes ; pour Du Bellay, rien ne gêne plus que l'artifice de la société.

Voici donc l'opportunité d'appliquer des techniques de satire politique, apprises en Italie, à la cour de France afin de critiquer l'hypocrisie³⁹ et la susceptibilité plutôt enfantine⁴⁰ des courtisans que le poète se voit obligé de flatter sans cesse⁴¹ malgré un manque d'appréciation. Il est vrai que l'égoïsme reste une accusation bien moins grave que celles que l'on pouvait au préalable trouver dans les satires sur la vie romaine. Mais que pourrait bien faire notre poète-courtisan quand la cour qu'il satirise est également son principal public ?

Pour Du Bellay, être poète implique une irréconciliable séparation avec la société. Quand bien même il est retourné à la cour de France, retrouvant de ce fait ces compatriotes, Du Bellay écrit toujours en termes de poètes « nous », et de non-poètes « vous ». À ce sujet, Yvonne Bellenger fait la remarque suivante :

³⁹ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R149, R150)

⁴⁰ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R140 R142)

⁴¹ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R139, R145)

Tel est l'aboutissement de l'itinéraire parcouru par Joachim depuis ses premiers sonnets de lamentation. Son malheur, où qu'il soit, c'est d'être à part : Français à Rome, poète à la Cour. Et sa vérité, ne finit-il pas par la découvrir—en tout cas par la faire découvrir au lecteur—dans c'est *estrangement* dont il s'est tant lamenté avant de comprendre qu'il ne le devait pas essentiellement aux circonstances ?⁴²

Ce thème d'*estrangement* est la trace que suit Du Bellay non seulement dans les *Regrets*, mais tout au long du recueil, et bien, dans une certaine mesure, dans le reste de l'écriture qu'il publia à son retour de Rome. Il me semble donc approprié que Du Bellay ait produit cet ouvrage—que l'on peut facilement considérer comme son chef-d'œuvre—à une époque où il était véritablement un étranger.

Il est, néanmoins, possible de noter une volte-face remarquable dans la poésie romaine de Du Bellay par rapport à celle qu'il avait écrit auparavant. Dans ses *Divers jeux rustiques*, un de ses ouvrages romains, Du Bellay plaça parmi des poèmes d'un ton généralement léger une composition qui satirise féroce les adhérents du sonnet pétrarquiste. « J'ai oublié l'art de pétrarquiser, » il écrit avant d'accuser les pétrarquistes de se déguiser et de flatter à l'excès. Pour le narrateur, le sonnet pétrarquiste n'a plus aucun intérêt car ses maniérismes sont déjà bien épuisés :

Je ris souvent, voyant pleurer ces fous,
 Qui mille fois voudraient mourir pour vous,
 Si vous croyez de leur parler si doux
 Le parjure artifice.⁴³

C'est une strophe curieuse venant de cet auteur, le même qui publia en 1549 le premier *canzoniere* français. À côté des élégies des *Regrets* où le narrateur déclare sa renonciation à

⁴² (Bellenger, Du Bellay: ses Regrets qu'il fit dans Rome 119)

⁴³ (Du Bellay, Divers Jeux Rustiques 154)

l'imitation, ce poème serait peut-être cohérent. Cependant, son contexte n'a guère en commun avec ce dernier recueil de sonnets.

D'abord, *Les Divers jeux rustiques* n'est en rien une œuvre jumelle des *Regrets* et des *Antiquités*. Même la forme poétique est complètement différente ; les odelettes, les blasons, et les chansons des *Jeux Rustiques* sont aussi loin que l'on puisse être du sonnet. Il faut se rappeler qu'au XVI^e siècle, la forme poétique correspond également au genre et au registre du poème. *L'Art poétique français* de Sébillet est ainsi un catalogue des différents formes poétiques et des sujets qu'ils sont 'censés' traiter. Certes, la carrière de Du Bellay est définie en opposition à ce manuel, mais les *Jeux rustiques* sont plus ou moins respectueux des consignes traditionnelles. En effet, Saulnier perçoit « qu'ayant quitté les sommets pindariques, c'est à l'hôtellerie marotique que Du Bellay a pris une chambre, à son goût. Ce sont les petits genres qu'il pratique »⁴⁴. Ce retournement est certainement très ironique pour un poète qui avait tant prêché dans la *Défense* une rupture avec la poésie de Marot. Impossible de savoir ce que pensait notre poète quand il écrivit ces vers ; cela n'empêche pas, par contre, quelques gouttes de spéculation—de spéculation restreinte, bien sûr !

Dans son article *Anti-Petrarquism in Du Bellay's Divers jeux rustiques*, Yvonne Hoggan observe qu'il est possible de lire dans *Contre les pétrarquistes*, une réanimation de l'esprit patriotique de Du Bellay, 'exilé' à Rome. À cet effet, il célèbre—au lieu de dénigrer—la poésie française :

Nos bons Ayeulx, qui cest art demenoient,
 Pour en parler, Pétrarque n'apprenoit,
 Ains franchement leur Dame entretenoient
 Sans fard, ou couverture.⁴⁵

⁴⁴ (Saulnier 107)

⁴⁵ (Du Bellay, *Divers Jeux Rustiques* 159)

Le poème suivant, intitulé *Élégie d'amour*, est également construit sur le thème d'un rejet de l'artifice dans la poésie. Une strophe en particulier évoque une contradiction notable avec sa pensée préromaine :

Je ne suis point si subtil artizan,
 Que de pouvoir d'un parler courtizan,
 D'un faulx soupir, et d'une larme feincte
 Monstrer dehors une amitié contraincte,
 Dissimulant mon visage par art,
 Car je ne suis ny Tuscan, ny Lombard.⁴⁶

C'est quasiment une réfutation totale de ce qu'il avait écrit préalablement dans la préface de

L'Olive :

Certes j'ay grand'honte, quand je voy'le peu d'estime que font les Italiens de nostre poësie en comparaison de la leur : et ne le treuve beaucoup estrange, quand je considere que volontiers ceulx qui ecrivent en la langue Toscane sont tous personnaiges de grand'erudition [...] qui daignent bien prendre la peine d'enrichir leur vulgaire par infinité de beaux ecriz.⁴⁷

Peut-être qu'en voyant la réalité italienne Du Bellay aura-t-il eu une crise de conscience qui le mena à une nouvelle opinion de la littérature française ?

Une autre éventualité se trouve dans les sentiments potentiellement flous du poète face au pétrarquisme. Bien que Du Bellay soit dans un sens l'auteur qui initia l'art de « pétrarquiser » en français avec *L'Olive*, il s'en fatigua vraisemblablement lorsqu'il remarqua sa grande prolifération dans la poésie de ses contemporains. Hoggan, de son côté, avance une interprétation alternative. Elle évoque la philosophie poétique suivie par le poète italien Pierre l'Arétin (Pietro Aretino) qui prônait le naturalisme et la sincérité.

⁴⁶ (Du Bellay, Divers Jeux Rustiques 163)

⁴⁷ (Du Bellay, L'Olive 11)

This natural conception of poetry from the basis of the Italian anti-Petrarchists' doctrine [...] This, it seems, was the spirit in which du Bellay's volume was written.⁴⁸

Il n'est pas clair dans l'article d'Hoggan si cela représente pour elle un véritable changement dans la pensée de Du Bellay face à la poésie. Il n'est sûrement pas difficile d'imaginer qu'avec les écrits de Berni et de Burchiello, il aurait pu croiser également ceux d'Arétin. Ce serait intéressant dans le sens que les élégies des *Regrets* pourraient donc sincèrement représenter l'esprit en conflit de Du Bellay face à sa poésie fondée sur l'imitation des poètes de l'Antiquité. Cette possibilité est renforcée de façon plausible par la métaphore dans *Les Antiquités de Rome* qui considère la poésie d'imitation comme une sorte de nécromancie ratée.

La relation entre *Les Antiquités de Rome* et *Les Regrets* est celle d'un visage et de son reflet dans un miroir. Les deux recueils traitent du même sujet—la ville de Rome—sous la même forme poétique—le sonnet. Ces évidences établies, ils sont cependant, et dans presque tous les sens imaginables, opposé l'un à l'autre. Au style familier des *Regrets* s'oppose le formalisme hautain des *Antiquités*. La Rome des *Regrets* est présentée comme une ruche pourrissante de la vie qui l'infecte de vice et de corruption, tandis que la Rome des *Antiquités* est un cimetière—silencieux si ce n'était pour les échos fantomatiques de sa grandeur d'antan. Du Bellay emploie dans les deux ouvrages les mêmes images, mais à des fins totalement différentes.

Dans les élégies des *Regrets*, le narrateur rejette explicitement l'idée que par sa poésie il puisse « desseigner du ciel la belle architecture »⁴⁹. Cependant, dans *Les Antiquités*, c'est exactement cela que tente—en vain—de faire le poète-narrateur. L'acte poétique est comparé plus ou moins explicitement à la nécromancie. Dès le premier sonnet, Du Bellay évoque la notion d'éveiller les fantômes de la ville de Rome :

⁴⁸ (Hoggan 810)

⁴⁹ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R1)

Divins Esprits, [...]
Trois fois cernant sous le voile des cieux
De vos tombeaux le tour dévotieux,
À haute voix trois fois je vous appelle :

J'invoque ici votre antique fureur,
En ce pendant que d'une sainte horreur
Je vais chantant votre gloire plus belle.⁵⁰

Du Bellay donne clairement ici à la poésie un pouvoir animateur qui n'existe pas dans ses *Regrets*. En élaborant sur les détails de son 'rituel'— « À haute voix trois fois... »—le sens dépasse la simple métaphore et devient plus complexe. Le narrateur cherche donc à réanimer le passé romain par ses écrits. C'est un trope typique de l'humanisme, mais l'œuvre de Du Bellay va donner une nouvelle dimension à cette idée quand le narrateur des *Antiquités* se retrouve forcé à confronter l'échec de sa magie poétique. Cette idée revient également plus tard quand Du Bellay évoque la descente d'Orphée aux enfers :

Que n'ai-je encor la harpe Thracienne,
Pour réveiller de l'enfer paresseux
Ces vieux Césars, et les Ombres de ceux
Qui ont bâti cette ville ancienne ?⁵¹

Voici l'ironie terrible de l'imitation dans cet ouvrage. La densité d'érudites invocations du monde classique est peut-être plus importante ici que partout ailleurs dans la poésie de Du Bellay—chaque sonnet ravive un mythe, un monument, une légende. Il serait impossible de dresser ici le catalogue de toutes les références à l'Antiquité romaine. Malgré ce fait, le narrateur ne parvient pas à faire revivre Rome :

Nouveau venu qui cherches Rome en Rome,
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.⁵²

⁵⁰ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe A1)

⁵¹ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe A25)

⁵² (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe A3)

Dans *Les Antiquités*, l'imitation prend la dimension d'un écho évanescent qui fait ressortir la gloire de la Rome latine, mais qui s'évapore aussitôt. Le dispositif qu'emploie Du Bellay à ce titre est celui qui oppose une collection éclectique d'intertextualités, vivement décrites, avec des descriptions relativement banales de la Rome du XVI^e siècle. Floyd Gray évoque cela quand il écrit :

Devant un motif, Du Bellay pense à ce qui pourrait le transformer en *l'autre*. Au lieu de l'élargir, il le limite d'avance, lui donnant un équivalent. Ceci est également un indice d'une nature critique qui, plutôt que de croire en un sujet, le discute et surtout le dénigre.

Aux « saintes ruines » et aux « arcs triomphaux »⁵³, le poète juxtapose alors « ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs »⁵⁴. Afin de se moquer de l'idée que le Saint Empire Romain de Charles Quint puisse succéder au véritable Empire Romain, Du Bellay oppose « la corneille Germaine » à l'aigle romain, « l'oiseau de Jupiter »⁵⁵. Le changement de registre dénote donc un changement temporel ; quand on passe du registre mythique à celui de la moquerie ou de la facticité, cela représente également un passage de l'Antiquité à la modernité de Du Bellay.

Un des exemples les plus remarquables d'imitation dans *Les Antiquités* est le sonnet 28, une reproduction quasi-totale d'un passage de *La Pharsale* de Lucain. Comme dans le pastiche du sonnet 103 des Regrets, Du Bellay retourne le sens original de son texte-source afin de faire un commentaire sur la place de Rome au XVI^e siècle. Le texte de Lucain compare à un vieux chêne le Général romain Pompée qui, à son âge avancé et malgré son statut de symbole populaire, n'était plus le grand homme qu'il avait été auparavant. Dans le sonnet de Du Bellay, ce chêne devient une allégorie pour la ville de Rome :

⁵³ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe A7)

⁵⁴ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe A18)

⁵⁵ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe A17, 293)

Qui tel chêne a pu voir, qu'il imagine encores
 Comme entre les cités, qui plus fleurissent ores
 Ce vieil honneur poudreux est le plus honorés.⁵⁶

Le message est clair : Rome fut une fois une grande ville digne de renom, mais plus aujourd'hui.

À travers une traduction presque mot pour mot de Lucain, Du Bellay fait quelque chose d'entièrement différent. Dans *The Light in Troy*, Greene remarque à propos de ce même poème que l'on peut également y voir une critique implicite et ironique de l'humanisme—et donc Du Bellay lui-même—qui cherche dans les reliques un passé que n'existe plus depuis bien longtemps. Greene écrit:

It is hard to exclude the humanist from the superstitious, misguided 'dévot populaire' of line 11, who continue perversely to pay homage to a shell of the past. We remember it was the speaker who at the outset made his 'tour devocieux' about the tombs of the dead. Again the imitative gesture appears to be used against itself, and the result is almost aporetic. The demystifying power of the imitation justifies it in the face of the imitation. Rome after all retains some substance, some perpetuity, if its poetry and its history can be manipulated to such effect.⁵⁷

En effet, cette condamnation de la vénération idolâtre de Rome/Pompée semble bien ironique à la lumière de la conclusion de *La Défense* où Du Bellay promet de façon sardonique le pillage de l'Antiquité.⁵⁸ Cette-fois-ci, deux sonnets plus tard, Du Bellay invente une nouvelle allégorie pour illustrer l'histoire de Rome. D'abord sont venus les romains qui semèrent un champ luxuriant par la suite ravagé par les barbares. Du Bellay écrit :

Que chacun va pillant : comme on voit le glaneur
 Cheminant pas à pas recueillir les reliques
 De ce qui va tombant après le moissonneur.⁵⁹

Du Bellay compare ainsi le poète au pauvre glaneur—condamné à vivre des miettes laissées par les récolteurs passés avant lui. À croire que notre poète n'est plus le même que celui qui avait

⁵⁶ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, *Le Songe* A28)

⁵⁷ (Greene 226)

⁵⁸ (Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* 45)

⁵⁹ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, *Le Songe* A30)

écrit dans *La Défense* et qu'il faut se servir librement des dépouilles de l'Antiquité. Il est vrai qu'il y a quelque chose d'entièrement différent dans l'imitation réfléchie des œuvres romaines par rapport à l'imitation éclectique et sacramentelle—de 'coffre à jouets'—qu'il prôna dans *La Défense*. Même quand Du Bellay reproduit avec plus ou moins d'exactitude les mots d'un écrivain de l'Antiquité, ce n'est jamais une reproduction fidèle.

III. CES ELOGES QUI POSENT TANT DE PROBLEMES

Une lecture des *Regrets* qui ne prend pas en compte le contexte littéraire et social du texte pourrait facilement mener à une confusion quant aux cinquante derniers sonnets du recueil. D'après Yvonne Bellenger, la source de cette confusion réside dans le caractère artificiel de louanges offertes dans le contexte d'un ouvrage qui prône l'honnêteté. Après avoir râlé dans les satires contre l'artifice et le devoir incessant de flatter « ces vieux Singes de cour »⁶⁰ afin de n'offenser personne, Du Bellay semble trahir ses convictions en concluant son œuvre par une longue suite de sonnets élogieux. Ces louanges qui apparaissent si artificielles—surtout venant d'un auteur qui finit par condamner l'artificialité du pétrarquisme—sont tellement inattendues que l'on peut avoir tendance à vouloir ignorer leur existence gênante. Bellenger condamne en termes de « mutilation » ce désir de considérer *Les Regrets* en retranchant les éloges :

Soyons sérieux. Inégalement intéressants ou non, les *Regrets*, voire *Les Regrets et autres œuvres poétiques*..., existent bel et bien tels qu'ils ont été publiés, en un recueil, et c'est en un recueil qu'il faut les examiner.⁶¹

Bien que la fin encomiastique des *Regrets* ne reflète assurément pas la même fureur déchainée qui anima les élégies et les satires, son inclusion dans le livre joue un rôle indispensable à l'unité du recueil. Cette troisième section sera ainsi une exploration de la place des éloges dans cette œuvre de Du Bellay, et plus encore, dans la poésie du XVI^e siècle en général. Afin de comprendre la valeur des sonnets encomiastiques, je suivrai ici une lecture proposée par Bellenger qui les considère du point de vue de l'art de la rhétorique classique. Même si cela ne

⁶⁰ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R150)

⁶¹ (Bellenger, *Du Bellay: ses Regrets qu'il fit dans Rome* 44)

rend pas moins artificielles les louanges, à la lumière de la rhétorique, leur présence prend soudain un nouveau sens.

Que la rhétorique et la poésie soient inséparables était d'une évidence absolue pour les écrivains du XVI^e siècle. Du Bellay évoque cette notion dans le chapitre V de *La Défense* quand il dénigre la traduction des auteurs antiques pour ses faiblesses rhétoriques. Du Bellay y loue l'élocution, la partie de rhétorique « sans laquelle toutes autres choses restent comme inutiles et semblables à un glaive encore couvert de sa gaine »⁶². Il établit donc dans ce chapitre un rapprochement clair entre la rhétorique—qui semble être d'abord orale—et la poésie, qui est écrite. Dans *Ronsard et la rhétorique*, Alex Gordon fait une remarque à cet effet :

Il apparaît donc que la rhétorique et la poésie sont au XVI^e siècle étroitement liées. Bien qu'on accorde à chaque art un domaine particulier, on croit qu'ils coopèrent sur plusieurs plans. [...] Pour la composition, le poète fait appel à la rhétorique pour décrire les différents aspects de la création. Il croit que les théories de l'invention, de la disposition et de l'élocution valent pour lui tout autant que pour l'orateur.⁶³

Ce fait, qui était si apparent à l'époque de Du Bellay, semble avoir été légèrement mis de côté dans la lecture moderne de sa poésie. Dans l'encomiastique des *Regrets*, l'influence de cette conception classique de la rhétorique est partout. La composition de ces louanges relève clairement des procédés du genre *démonstratif* de la rhétorique. Ce sont des poèmes qui sont surtout destinés à plaire au lecteur et au lectorat à travers la glorification de leurs sujets. Comme le note A. Kibedi Varga dans son livre *Rhétorique et littérature*, « Le seul critère [du genre démonstratif] est esthétique : l'auditeur doit pouvoir admirer ce qu'il entend ».⁶⁴ Plus conséquent, par contre, est le rôle rhétorique joué par ces sonnets dans l'ensemble de l'ouvrage.

⁶² (Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* 13)

⁶³ (Gordon 44-45)

⁶⁴ (Varga 93)

Un chef-d'œuvre de la poésie du XVI^e siècle certes, *Les Regrets* témoignent également de la place de leur auteur dans le monde. Il est essentiel de rappeler que Joachim Du Bellay fut non seulement un poète, mais un poète-courtisan ; à l'époque de la composition des *Regrets*, il avait déjà été depuis longtemps habitué à naviguer le monde complexe des cours d'Europe. Ses poèmes de louange représentent de cette façon un dispositif employé par Du Bellay à des fins politiques—qu'il s'agisse d'objectifs liés au gallicanisme, ou bien de simple promotion de lui-même et de la famille Du Bellay. Cela n'était-il pas après tout un aspect essentiel de son travail d'intendant à Rome ?⁶⁵

Au cours de cette étude sur les éloges, je les considérerai surtout dans le contexte des règles traditionnelles de la rhétorique. C'est-à-dire, quels sont les procédés employés dans la construction d'éloges individuels ? Dans la rhétorique, le genre appelé démonstratif (ou bien épideictique) concerne l'art de *démontrer* le bien et le mal ; la louange s'inscrit par conséquent dans ce genre, et elle se trouve donc soumise à ses contraintes. À ses fins, j'évoquerai surtout *L'Institution oratoire* de Quintilien. Je me soucierai également de la place qu'occupent les sonnets élogieux dans l'ouvrage. J'examinerai donc comment la structure de la section encomiastique est elle-même révélatrice d'un dessein rhétorique de la part de l'auteur ; Du Bellay passe des poètes, à Marguerite de France, au roi de France, et en ce faisant, il revient à lui-même. Cela permet alors de placer ces poèmes dans le contexte élargi des *Regrets*. Au travers de ces éloges qui posent tant de problèmes, il est possible d'apprécier une meilleure vue sur l'ensemble de l'œuvre et l'homme qu'était Joachim Du Bellay.

⁶⁵ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R85)

Grand manuel du premier siècle de l'ère commune, *L'Institution oratoire* de Quintilien, fut selon Alex Gordon⁶⁶ une des sources principales (avec également ceux de Cicéron) pour l'enseignement de l'art rhétorique au XVI^e siècle. Impossible d'imaginer que Du Bellay ne l'ait pas étudié durant sa formation—que ce soit à l'université de Poitiers où il étudia le droit, au Collège de Coqueret ou avant. J'emploierai donc cet ouvrage comme guide en ce qui concerne les procédés de la rhétorique.

Selon Quintilien, les éloges des hommes doivent se faire à travers l'invocation de leurs caractéristiques. Il écrit que les sujets adaptés à la louange d'une personne consistent avant tout dans les « qualités de l'âme et du corps, et des avantages purement extérieurs ».⁶⁷ Les meilleurs éloges relèvent néanmoins du lien entre le premier élément de cette liste et les deux autres. La beauté, la force, la fortune et la puissance ne valent rien si elles ne reflètent pas l'excellence morale du sujet. En d'autres termes, le rhéteur devrait surtout louer, selon Quintilien, les qualités physiques et circonstanciées dans le contexte de la bonté d'une personne. La beauté est louable si elle s'harmonise avec la production d'actes louables.

Mais revenons à nos moutons. Comme ce fut le cas dans la transition entre les élégies et les satires, cette section—qui débute au sonnet 151 et que l'on appelle 'encomiastique'—ne se lance pas directement dans la louange. Le poète ne loue personne dans ce premier sonnet, le 151 ; en effet, une louange serait franchement discordante avec aussi peu de distance entre elle et l'injurieuse violence du sonnet 150 qui la précède immédiatement. Après tout, c'est dans ce poème précédent que le narrateur traite les courtisans de « vieux Singes de cour ».⁶⁸ Le poète se

⁶⁶ (Gordon ch.II)

⁶⁷ (Quintilien, *Institution oratoire* 103; tome 2)

⁶⁸ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R150)

risque, dans le sonnet 151, à faire sortir les bonnes grâces du lecteur ; il veut prouver qu'il peut être un bon ami... Après avoir montré à quel point il peut être un redoutable ennemi !

Ne médire de moi : ou prendre patience,
Si ce que ta bonté me prête en conscience,
Tu te le vois par moi rendre à double intérêt.⁶⁹

La section réellement élégiaque des *Regrets* ouvre sur une première série de poèmes adressés à des poètes connus de Du Bellay : Ronsard, Baïf, Jodelle et autres. Ce sont des sonnets plus intimes que les grandes louanges de personnages importants que je mentionnerai par la suite. Puisque Du Bellay s'adresse à des poètes, les 'qualités du corps' et, à part quelques rares cas, les 'avantages extérieurs' n'ont aucune valeur en comparaison avec l'âme et les exploits littéraires du poète. C'est pour leur poésie que l'on doit louer les poètes. Cela donne, par conséquent, à ces louanges une dimension métopoétique qui rappelle les premières élégies du recueil. La différence fondamentale entre ces deux sections est que dans les éloges, Du Bellay se rapproche de ceux de qui il écrit, tandis qu'auparavant dans les élégies il s'éloigne de ces mêmes personnages. Floyd Gray écrit :

Après tant de sonnets où personne n'est nommé, voici tout à coup des noms très connus ; Du Bellay vise à s'entourer d'amis, à se créer un public complice.⁷⁰

De ce fait, le discours métopoétique s'occupe plus de la fonction sociale du poète et de sa poésie. Bien que Du Bellay chante dans les élégies la gloire de ces mêmes poètes qu'il loue dans la section encomiastique, il le fait d'un point de vue extérieur. L'exilé écrit pour encourager ceux qui sont restés en France car ils ont ce que Du Bellay a perdu : la possibilité d'écrire quelque chose de valeur. À Ronsard, le Du Bellay des élégies rappelle :

⁶⁹ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R151)

⁷⁰ (Gray 150)

Courage donc (Ronsard) la victoire est à toi,
Puisque de ton côté est la faveur du Roi.⁷¹

Pour Ronsard et les poètes en France, la gloire est leur récompense. Cependant, pour Du Bellay ‘exilé’ de France, il ne peut y avoir que

Les regrets, les ennuis, le travail, et la peine,
Le tardif repentir d’une espérance vaine,
Et l’importun souci, qui me suit pas à pas.⁷²

Après être revenu de Rome, notre Joachim se trouve de nouveau parmi ses amis-poètes. Avant de se lancer dans la louange de ses supérieurs, il se tourne une fois de plus vers ses amis. Cette fois-ci par contre, il ne leur parle pas comme un fantôme chantant ses regrets. La gloire éternelle devient tout à coup moins immédiate, et la poésie prend une nouvelle dimension terrestre.

Dans le premier éloge, le sonnet 152 adressé à Ronsard, Du Bellay célèbre leur amitié ainsi que l’admiration artistique qu’il a pour son ami. Il introduit également dans ce sonnet une comparaison qui donne au reste des éloges un angle assez intéressant :

On peut comme argent trafiquer la louange,
Et les louanges sont comme lettres de change,
Dont le change et le port (Ronsard) ne coûte rien.⁷³

Plutôt qu’un moyen d’accéder à l’immortalité, la louange est célébrée en termes pratiques. Elle devient un outil rhétorique au moyen duquel le poète peut régler ses dettes envers les autres. Plus loin, l’acte poétique apparaît même comme une source de gratification personnelle :

Il faut (Jodelle) il faut autre labeur choisir,
Que celui de la muse, à qui veut qu’on l’avance :
Car quel loyer veux-tu avoir de ton plaisir,
Puisque le plaisir même en est la récompense ?⁷⁴

⁷¹ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R20)

⁷² (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R24)

⁷³ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R152)

⁷⁴ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R153)

Il est vrai que le reste des sonnets élogieux, qui suit directement celui-ci, est un peu moins amical que ces trois premiers. Pourtant, Du Bellay y vénère ses amis pour la beauté de leurs ouvrages dans le contexte d'un art proprement Français. Le travail artistique est présenté comme une façon de bâtir—de façon figurative ainsi que littérale—une France à l'image de la Rome antique.

À ces fins, Du Bellay chante Pierre Lescot, seigneur de Clagny et architecte principal du palais du Louvre. Ce sonnet 157 est notable ici pour trois grandes raisons. Tout d'abord, cet éloge se trouve à la suite de ceux sur les amis-poètes de Joachim. Cela représente l'extension de l'architecture,⁷⁵ une des métaphores privilégiées de Du Bellay pour la composition poétique, à l'architecture elle-même. Ensuite, ce sonnet offre une célébration symbolique de la monarchie française à travers la louange de son nouveau palais royal. Yvonne Bellenger remarque que Du Bellay ne manquera pas de refaire un tel éloge indirect de la monarchie quand il complimente le château d'Anet, demeure de Diane de Poitiers. Bellenger écrit que le sonnet 159 « se fonde d'une part sur les '*circonstances étrangères*' —ici la richesse et implicitement la grandeur des amitiés de dame, car chacun sait que le château d'Anet est un cadeau du roi lui-même »⁷⁶. Finalement, ce sonnet 157 permet à Du Bellay de s'impliquer lui-même dans cette affaire de louange. Pourquoi rater l'opportunité de rappeler au lecteur que sa poésie—comme celle de ses amis—sert à quelque chose ? La rhétorique a pour fonction de convaincre son public, après tout !

Avec d'autres compas, et d'autres instruments,
Fuyant l'ambition, l'envie, et l'avarice,
Aux mises je bâtis un nouvel artifice,
Un palais magnifique à quatre appartements.⁷⁷

⁷⁵ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R1, R155, A5,...)

⁷⁶ (Bellenger, Du Bellay: ses Regrets qu'il fit dans Rome 146)

⁷⁷ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R157)

Du Bellay utilise donc cette louange afin de comparer de façon métaphorique l'architecture et la construction du Louvre à sa poésie. Cette notion est élaborée en plus de détail dans le sonnet suivant :

De ce Royal palais, que bâtiront mes doigts,
Si la bonté du Roi me fournit de matière,
Pour rendre sa grandeur et beauté plus entière.⁷⁸

S'il semble que Du Bellay est ici en train de faire une sorte de publicité, c'est qu'en l'occurrence, tel est le cas. Selon Gilbert Gadoffre, il existe bien de nombreux indices qui suggèrent que Du Bellay avait envisagé de faire paraître une « suite aux *Antiquités* qui porterait sur la grandeur française telle que le roi l'a restaurée »⁷⁹. La valeur métapoétique de ce sonnet se situe donc dans la conception qu'avance Du Bellay de son ouvrage. Il cherche explicitement à s'inscrire dans l'histoire de France en la glorifiant avec ses écrits...

Pour sa part, Gadoffre observe l'évocation de la notion de *translatio studii* où la culture, comme le pouvoir, passe d'une civilisation à une autre.⁸⁰ Du Bellay indique alors son désir de participer à cette glorification de la France. Cependant, il présente son projet comme un échange ; un « Royal palais » contre la « matière » qu'il faut pour sa construction. Pour une nouvelle fois, Du Bellay semble faire passer le message que la poésie peut prendre une fonction très spécifique. Il cherche, de façon assez explicite, la protection du roi. Mais pour convaincre un roi que sa poésie soit bel et bien capable de dépasser les simples poèmes d'amours et la basse rhétorique des élégies et des satires, peut-être faut-il un éventail d'échantillons ?

⁷⁸ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe R158)

⁷⁹ (Gadoffre 224)

⁸⁰ (Gadoffre 225)

Les sonnets suivants concernent alors principalement des membres de l'administration française ainsi que de la famille royale. Ils témoignent d'un emploi assez strict des procédés traditionnels de la louange. Ce sont des poèmes qui entrent dans un sous-genre du démonstratif que Varga appelle « la poésie officielle ».⁸¹ D'abord, Du Bellay loue Diane de Poitiers en chantant la beauté de son château. Bellenger observe⁸² que le fait que cette louange—qui porte sur la maîtresse d'Henri II—se situe à une position qui est à la fois privilégiée, étant le premier des éloges sur les personnages importants, et saine ; Diane de Poitiers est séparée de la famille royale par les éloges suivants. Quant à moi, je pense que cette observation affirme les soins pris par l'auteur dans le but de construire un recueil conforme aux lois de la *disposition*.

Quand Du Bellay écrit dans *La Défense* sur l'élocution, il le fait dans le contexte des cinq grandes 'parties' de la rhétorique : l'invention, l'élocution, la disposition, la prononciation, et la mémoire. Quant à la disposition, Quintilien la définit comme « l'arrangement du discours dans le meilleur ordre possible ».⁸³ Plus particulièrement, Quintilien prône une narration symétrique—et on peut bien noter que la disposition des éloges est surtout symétrique—qui évite d'offenser le public par son mauvais goût. Quintilien écrit que :

Certes, je planterai mes arbres dans un ordre symétrique et à des distances régulières [...] Ce qui est plus digne de remarque, c'est l'ornement même honnête et de bon goût doit varier selon la nature du sujet.⁸⁴

Comme j'ai dit plus haut, la plupart des louanges suivantes s'adressent à des courtisans particuliers. Ces sonnets sont ainsi d'une nature morale. Du Bellay vénère les bonnes âmes de ses sujets, parfois au travers de leurs 'circonstances étrangères'. Jean de Bertrand est célébré par

⁸¹ (Varga 95)

⁸² (Bellenger, Du Bellay: ses Regrets qu'il fit dans Rome 147)

⁸³ (Quintilien, Institution oratoire 19; tome 2)

⁸⁴ (Quintilien, Institution oratoire 35; tome 4)

des appels à des qualités morales et nobles : la sagesse, la foi, le savoir, la vertu, la grandeur et la largesse, pour n'en nommer que quelques-unes. Du Bellay, à la façon d'un bon gallican, lui rappelle que son nouveau statut de cardinal est dû au « plus grand Roi qui fut onc couronné ». ⁸⁵ Du Bellay loue de façon très similaire le reste de sa liste de grands noms de la cour. Même Marie Stuart et Catherine de Médicis ⁸⁶ sont louées par Du Bellay : la première pour sa beauté, la seconde pour son esprit, et les deux pour la 'gloire' qu'elles apportèrent à la France. Du Bellay passe ensuite au futur François II. Le poète le loue surtout en lui rappelant le règne de François I. Du Bellay exprime ici son désir optimiste que ce fils d'Henri II finisse par faire autant de bien à la France que son grand-père :

Digne fils de Henri, notre Hercule Gaulois,
Notre second espoir [...] ⁸⁷

À partir du sonnet 174, le sujet des louanges devient Marguerite de France, une des plus grandes protectrices de Du Bellay. Dans *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Charles Béné écrit sur la place de Marguerite dans les écrits de Du Bellay :

« La présence de Marguerite dans l'ensemble de l'œuvre de Du Bellay ne saurait s'expliquer par la simple flatterie ou la nécessité de compter sur une protection efficace [...] Elle incarne pour Du Bellay un véritable idéal : idéal de beauté, de vertu, de sagesse, d'élévation chrétienne » ⁸⁸.

Les éloges sur Marguerite de France sont peut-être les plus connus dans *Les Regrets*, tout du moins, ils sont les sujets de nombreuses critiques littéraires. Comme on peut s'y attendre, ces poèmes sont d'une sincérité remarquable par rapport au défilé de courtisans qui les précède. La

⁸⁵ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R161)

⁸⁶ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe 170, 171)

⁸⁷ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R172)

⁸⁸ (Béné 239)

présence de ses sonnets est facilement justifiée par le bonheur de retrouver Marguerite après son long séjour à Rome. Du Bellay écrit autant dans le premier de cette série :

Dans l'enfer de son corps mon esprit attaché
(Et cet enfer, Madame, a été mon absence).⁸⁹

Pour cette raison, je vais laisser ces sonnets dont Yvonne Bellenger a fait une analyse minutieuse dans le chapitre X de *Du Bellay : ses Regrets qu'il fit dans Rome* afin de passer à la conclusion du recueil.

Le dernier sonnet des *Regrets* rappelle la disposition mise en place au cours des éloges. Du Bellay passe progressivement des sujets les moins importants— les poètes—au plus importants—les grand membres de la cour, la fille du roi, et enfin, le roi Henri II lui-même. Ce dernier éloge rappelle surtout les consignes données par Quintilien afin de louer les dieux. En effet, Du Bellay chante la majesté et la puissance du roi tout en le comparant directement à Dieu :

Car rien n'est après Dieu si grand qu'un Roi de France.
Puis donc que Dieu peut tout, et ne se trouve Lieu
Lequel ne soit enclos sois le pouvoir de Dieu,
Vous, de qui la grandeur de Dieu seul est enclose.⁹⁰

Ce sonnet 191 s'ouvre par une référence au Livre de la Genèse où Du Bellay évoque la création du monde ; le message semble être que le roi est le père de son royaume tout comme Dieu l'est du sien. En somme, cette louange aboutit à une sollicitation de la faveur d'Henri II :

Elargissez encor sur moi votre pouvoir,
Sur moi qui ne suis rien : afin de faire voir,
Que de rien un grand Roi peut faire quelque chose.⁹¹

⁸⁹ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R174)

⁹⁰ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R191)

⁹¹ (Du Bellay, *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, Le Songe R191)

Bellenger termine sa lecture des éloges par une contemplation de ces dernières lignes du sonnet

191. Elle songe :

Et puis—et c'est là que pour notre part nous voyons quelque chose qui ressemble à de l'humour—sur les associations entre *moi* et *rien* [...] Façon de badiner avec l'éloge, d'en plaisanter ? de récupérer par là sa dignité après tant de coups d'encensoir ? Si tentant que ce puisse de considérer ainsi les choses, il faut résister aux séductions de l'anachronisme, qui entraînent vers des hypothèses invérifiables sur la psychologie de Joachim...⁹²

Cette analyse, j'avoue, me semble un tantinet décevante. Pour ma part, je crois qu'il existe décidément certaines choses que l'on peut constater sur ces derniers vers des *Regrets* sans risquer de se laisser emporter sur les pentes savonneuses de l'anachronisme. Il me semble que, plutôt qu'une dernière tentative d'humour, Du Bellay accomplit la clôture des éloges et de son œuvre. Certes, le poète invoque la protection d'Henri II, mais ce faisant, il fait également un commentaire sur la place du poète.

Les associations entre *moi* et *rien* m'apparaissent moins comme un exemple de l'humour que comme la suite logique de la louange hyperbolique. Comme le remarque Bellenger, on observe que Du Bellay fait dans ce sonnet un rapprochement clair entre le roi et Dieu. On a beau tenter, après la publication des *Regrets*, d'inculper Du Bellay de sacrilège. Dans le *Sonnet d'un quidam*, on le traite d'un « idolâtre » qui se moque « des Papes, et des Rois » ; on y fait même l'accusation que « c'est au Dieu vivant, à qui tu fais la guerre ». ⁹³ Cette dernière condamnation est ici sans intérêt, mais il est impossible de dire que Du Bellay ne fut pas en réalité un promoteur dévoué de la France, aussi bien que de sa monarchie.

⁹² (Bellenger, Du Bellay: ses Regrets qu'il fit dans Rome 165)

⁹³ (Du Bellay, Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe Sonnet d'un quidam; p.153)

L'association entre le roi de France et Dieu dans le sonnet 191 ne peut être autre que sérieuse. Même si ce sonnet reste un exemple de la louange hyperbolique, l'hyperbole ne doit pas pousser excessivement loin—la France étant une monarchie de droit divin. Quant à l'abaissement qui semble pour Bellenger un peu taquin— « Sur moi qui ne suis rien » — je ne reste pas persuadé qu'il s'agisse d'un doigt pointé, dirigé vers ceux qui avaient tenté de l'abaisser. Plutôt, cette constatation représente simplement l'expression d'une vérité. D'abord, c'est un fait qui doit nécessairement être vrai dans le contexte de cette louange ; si le roi prend la place de Dieu, la France—et donc le poète—ainsi devient sa création. Dans un second temps, le poète du XVI^e siècle doit son existence au mécénat. Ce n'est pas pour flatter son protecteur que le poète n'est rien sans lui ; afin d'être artiste on a besoin de deux choses : un public, et la tête— littéralement—sur les épaules. Au XVI^e siècle, le mécénat garantit les deux.

Sans pour autant vouloir m'empêtrer dans une analyse qui se fondrait sur des conceptions anachroniques de la psychologie, je peux néanmoins constater que l'association dans le sonnet 191 entre *moi* et *rien* est justifiée par la construction rhétorique du poème. En effet, on peut noter que ce poème individuel est construit sur le modèle d'un syllogisme. Dieu créa son royaume à partir de rien ; le roi 'est' Dieu ; donc le roi crée également son royaume à partir de rien. Pour que Du Bellay fasse partie du royaume, il doit être 'rien'. C'est un argument cohérent qui mène le lecteur à la conclusion recherchée par l'auteur sans révéler d'avance cet objectif. Impossible à dire si ce fait relève d'une composition de ce sonnet intentionnellement basée sur la rhétorique classique.

Face à l'utilité rhétorique du genre démonstratif, A. Kibedi Varga semble un peu perdu. Il constate que :

Des trois genres de la rhétorique, c'est sans doute le démonstratif qui se laisse le moins bien définir comme art de la persuasion [...] Depuis toujours en effet, le genre démonstratif a été en premier lieu mis en rapport avec la *poésie lyrique*. Dans les deux cas, l'effet de la persuasion est minime.⁹⁴

Dans *Les Regrets* par contre, il semblerait que Du Bellay emploie ce genre et ses procédés à des fins qui relèvent considérablement de la persuasion. Pour ma part, je crois que ces élégies—qui semblent à première vue si incongrues dans le contexte des *Regrets*—sont en fait la partie clef du livre. C'est ici que Du Bellay exprime son désir de bâtir une France digne du *translatio imperii* à travers la composition d'œuvres comparables à celles de l'Antiquité. Tandis que les élégies et les satires donnent la (fausse) impression d'une renonciation au métier traditionnel du poète, les éloges représentent la réconciliation avec cette profession. Sans la section encomiastique, *Les Regrets* n'auraient pas cette merveilleuse unité qu'est la fuite et le retour successif du poète vis-à-vis de la mission artistique décrite premièrement par lui dans *La Défense et illustration de la langue française*.

⁹⁴ (Varga 93, 94)

CONCLUSION

Un des aspects les plus remarquables de l'œuvre de Joachim Du Bellay est le fait qu'il est non seulement un grand poète mais également un grand théoricien de la poésie. Cette double dimension est présente au début de sa carrière quand il fut l'auteur de *La Défense et illustration de la langue française*, et également quand il la suivit de *L'Olive*, un texte démonstrateur de ses principes littéraires. De la même façon, les ouvrages écrits par Du Bellay à Rome sont eux aussi représentatifs de la continuation de ce long processus de réflexion métapoétique.

D'abord, dans *Les Antiquités de Rome*, la poésie apparaît comme une sorte de nécromancie superficielle. C'est un recueil qui tourne sur la réaction d'un narrateur forcé à confronter la triste réalité de la mort d'une civilisation qu'il avait tant admirée, ainsi que l'impossibilité de la faire revivre au travers de la poésie. Quand Du Bellay emploie des procédés basés sur l'imitation, c'est dans le but de souligner la perte irréconciliable de la Rome antique. Une question se pose : est-ce la finalité de l'humanisme (et de La Pléiade), d'être condamné à la vénération d'un passé écroulé depuis des siècles ?

Dans *Les Regrets*, l'œuvre sœur des *Antiquités*, le narrateur vient ainsi au lecteur en annonçant son refus de suivre le modèle des auteurs antiques en faveur d'une poésie plus 'honnête' et plus 'prosaïque'. Prosaïque peut-être, mais Du Bellay ne renonce pas si facilement à l'école poétique dont il fut l'auteur du manifeste. Ceci est probablement la plus grande difficulté posée par *Les Regrets*. Le narrateur des *Regrets* semble à première vue crédible en raison de son rapprochement avec l'auteur ; il prétend exprimer les pensées de l'auteur, pourtant, même la forme de cette expression sert à mettre en question sa fiabilité. Sa renonciation à l'imitation a pour effet l'introduction d'une ironie centrale à l'œuvre de Du Bellay quand le mythe d'Ulysse devient une représentation allégorique du poète et son 'exil'. La complexité de cette imitation

poétique est d'autant plus ostensible dans la section satirique des *Regrets*, où comme dans les *Antiquités*, Du Bellay emprunte des passages entiers à des écrivains de l'Antiquité. Il ne s'agit sûrement pas, dans ces exemples de réemploi, d'un simple plagiat. Préférentiellement, ce sont des exemples de pastiche permettant à l'auteur de commenter ses expériences dans le siège de la papauté.

Les nouvelles formes d'imitation employées ici par Du Bellay vont totalement à l'encontre de la reproduction quasi-sacramentelle qui caractérisait *L'Olive*, son premier recueil de sonnets. Effectivement, il montre dans les œuvres romaines un nouveau rapport avec ses modèles littéraires ; le caractère anachronique de ses textes sources est employé comme un outil, au lieu d'un désavantage encombrant. Ce nouveau soin apporté à l'authenticité se manifeste également dans ses *Divers jeux rustiques* où Du Bellay dénigre l'ornementation superficielle qui caractérise le sonnet pétrarquiste.

Cette narrative—souvent contradictoire—de l'évolution poétique de Du Bellay est accompagnée simultanément par une réflexion sur le rôle de la poésie dans le monde du XVI^e siècle. Ce cheminement de la pensée, qui s'entrecroise (surtout dans *Les Antiquités*) avec celle sur l'imitation, n'est nulle part plus présent que dans les *Regrets*. Dans les élégies, le narrateur—aussi peu fiable qu'il soit—s'éloigne de la société et de la notion de la tradition, lorsque dans les satires, il recule sur ce point, faisant de la poésie une forme d'expression politique. Le sonnet satirique reste néanmoins fermement ancré dans la conception d'une poésie comme moyen d'expression personnelle. Cet individualisme est fondé sur l'idée que le poète peut ignorer la réaction du public ; le narrateur est libre de critiquer la société justement parce qu'il n'en fait pas partie.

C'est durant les sonnets élogieux que Du Bellay fait un nouveau retournement sur le statut du poète ; la poésie y adopte une dimension pratique, et elle devient pour le poète une façon de plaider une cause. Le rapprochement entre poésie et rhétorique est, dans les louanges, plus qu'une technique pour composer de jolis vers. Tout comme la satire donne au poète des pouvoirs de destruction, la louange lui permet de construire ; la poésie apparaît ici aussi indispensable que les monuments et les palais à la construction d'un royaume.

Bien qu'une bonne partie des *Regrets* soient effectivement un recueil écrit dans un style que même le narrateur qualifie de prosaïque, ils ne sont en rien rendus moins intéressants par ce fait. Bien au contraire, le caractère 'vulgaire' des sonnets contribue considérablement au ton du recueil. En réalité, le langage des *Regrets* sert à rendre plus crédible le narrateur aux yeux du lecteur ; cela participe à la vraisemblance du recueil en donnant l'impression que c'est du fond du cœur que le narrateur s'adresse au lecteur. Il est impossible de nier, comme fait le narrateur des *Regrets*, l'influence de l'imitation dans la poésie écrite par Du Bellay durant son temps à Rome. Cependant, il me semble plus que raisonnable de conclure que cette œuvre romaine est également significative de l'évolution artistique de Du Bellay dans bien d'autres manières. C'est le travail d'un poète devenu plus à l'aise avec ses propres théories poétiques, au point où il fut capable de fonder ses *Regrets* et ses *Divers Jeux Rustiques* sur la question : et si je faisais autrement ?

Dans cette analyse, j'ai considéré l'œuvre romaine de Du Bellay d'un point de vue qui prend en compte l'aspect méta-poétique, mais il reste de nombreux commentaires à faire à cet égard. Dans un temps futur, j'aimerais apprendre plus sur la conception de la poésie comme moyen d'échange. Le sujet qui m'intéresse particulièrement est la relation entre le poète du XVI^e siècle (Du Bellay et autres) et son public. Pour cela, il serait nécessaire de faire des recherches

plus approfondies sur un plan historique ; quant à moi, une des grandes faiblesses de mon analyse est mon ignorance de cette histoire. Une piste qui sera également à développer est une analyse de la poésie de Du Bellay—et de La Pléiade—qui explore l'influence de la poésie traditionnellement française. *Les Divers jeux rustiques*—aussi peu étudiés qu'ils soient—m'apparaissent comme généralement adaptés pour un tel projet. Je pourrais citer à l'infini des programmes de recherche, mais il devient nécessaire de conclure. Je n'ai pas forcément entrepris de faire ici une défense de Joachim Du Bellay et de son travail en tant que poète et penseur poétique. Cependant, il est vrai que son œuvre, qui témoigne d'une multitude de formes et de genres littéraires, est souvent éludée en faveur d'une vision idéalisée de lui et sa poésie au détriment de sa véritable profondeur. L'intérêt de Joachim Du Bellay s'étend certainement plus loin que les regrets d'Ulysse, rêvant de revoir son petit Lyré.

BIBLIOGRAPHIE

- Bellenger, Yvonne. *Du Bellay: ses Regrets qu'il fit dans Rome*. Paris: A. -G, Nizet, 1981.
- . *La Pléiade*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- Béné, Charles. *Marguerite de France et l'œuvre de Du Bellay*. Genève, Paris: Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance, Slatkine, Champion, 1978.
- Du Bellay, Joachim. *Défense et illustration de la langue française*. FB Editions, 1549.
- . *Divers jeux rustiques*. Paris: E. Sansot et Cie, 1558.
- . *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe*. Paris: Le Livre de Poche, 2002, 1558.
- . *L'Olive*. FB Editions, 1550.
- Gadoffre, Gilbert. *Du Bellay et le sacré*. Saint-Amand (Cher): Éditions Galimard, 1978.
- Gendre, André. *Évolution du sonnet français*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- Gordon, Alex. *Ronsard et la rhétorique*. Genève: Librairie Droz, 1970.
- Gray, Floyd. *La Poétique de Du Bellay*. Paris: Librairie Nizet, 1978.
- Greene, Thomas. *The Light in Troy*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- Hoggan, Yvonne. *Anti-Petrarchism in Joachim Du Bellay's "Divers jeux rustiques"*. Vol. 74.4. *The Modern Language Review*, 1979. Web.
- Ovide. *Oeuvres Complètes*. Paris: Firmin Didot Frères, 1869.
- Quintilien. *Institution oratoire*. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1835, ~95.
- . *Institution oratoire (tome second)*. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1835, ~95.
- Saulnier, V.L. *Du Bellay*. Paris: Hatier, 1968.
- Varga, A. Kibedi. *Rhétorique et littérature*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1970.
- Weber, Henri. *La Création poétique au XVIe siècle en France*. Paris: Librairie Nizet, 1955.