

Le lyrisme

I. Lyrique au Moyen Âge

Gérard GROS

L'AQUITAINE ET SON PRINCE GUILHELM IX

Aux origines de notre patrimoine lyrique, la poésie de langue d'oc. Elle commence à fleurir, à la fin du XI^e siècle, sous la plume de Guilhelm IX (1071-1126), duc d'Aquitaine et sixième comte de Poitiers. Ce grand seigneur peu scrupuleux en politique, vassal en principe du roi de France, plus puissant en réalité que son suzerain, est notre premier poète lyrique en langue romane ; son état lui vaut aussi d'inaugurer dans nos Lettres la lignée des princes poètes.

Vaillant aux armes, beau, d'une étonnante vitalité, séduisant et non moins séducteur, Guilhelm IX avait le talent de composer en rime et de bien chanter. Loin de le divertir comme un violon d'Ingres, la poésie fut son œuvre d'artiste. De ces qualités et de ces goûts – onze poèmes seulement de Guilhelm IX nous sont parvenus, dont dix d'attribution certaine – résulte l'avènement d'un genre laïque aux caractères nettement définis, tant pour ses règles d'élaboration et d'exécution que par la doctrine qu'il illustre et diffuse.

C'est en effet dans cette poésie méridionale d'origine aristocratique et de qualité rare, affirmant une esthétique élitiste en somme, qu'apparaît la *fin'amor*, dont le développement en *courtoisie*, débordant le lyrisme, va transformer la littérature du Moyen Âge et peut-être marquer à jamais la sensibilité de l'Occident. Non que, de tempérament badin, Guilhelm IX eût méprisé la grivoiserie ; mais (peut-être dans sa seconde manière), il invente la figure de la dame inaccessible, le thème du soupirant, le motif du cœur qui s'affine dans l'affliction, et il calque le service amoureux sur le contrat féodal.

Dans cette fin du XI^e siècle, sous le soleil du Midi, éclôt un nouvel Art d'aimer, appliqué autant qu'impliqué par la poésie : un lyrisme érotique inouï, mérité et cultivé par des cœurs de gentilshommes.

AUX ORIGINES DU LYRISME DE LANGUE D'OC

Quels antécédents convient-il d'assigner à cette doctrine qui, reconnaissant, revendiquant même la souffrance comme inhérente à l'expérience affective, exalte

la féminité jusqu'à l'exultation ? Outre qu'une origine unique est fort douteuse, toutes les hypothèses d'explication ne sont pas également pertinentes.

Sans doute, la poésie courtoise des origines est trop consciemment élaborée pour se résumer à la mise en écrit, à la transposition aristocratique d'une littérature populaire qui se fût jusque-là transmise oralement. Le chiffre masculin de cette poésie, où s'illustrent dans la quête amoureuse des qualités de type chevaleresque, suffirait à récuser l'origine populaire : comme vont le montrer bientôt, chez les trouvères, des genres amoureux non courtois, le lyrisme amoureux de caractère populaire est avant tout féminin.

Toutefois se laisse discerner, en filigrane, dans ce premier lyrisme courtois, l'érotisme ovidien, mais sublimé : voilà qui plaiderait pour la haute culture classique de nos premiers poètes, plusieurs décennies avant que l'engouement pour la lecture d'Ovide peintre de l'amour (*Art d'aimer* et *Métamorphoses*) ne gagne les milieux lettrés de la France entière.

Il n'en faudrait pas exclure non plus les traces de la poésie latine de l'époque mérovingienne, que les écoles de rhétorique enseignaient, entre autres ces *Carmina* de saint Venance Fortunat (dernier quart du VI^e siècle), qui rendent hommage à la dignité de la femme, par exemple dans des éloges mondains de nobles épouses. La rhétorique médiolatine s'oriente en effet, depuis cette époque jusqu'à l'aube du XII^e siècle, notamment dans le Val de Loire, vers la louange de la femme. Mais on n'y trouve guère, non plus que chez Ovide, le caractère absolu, mystique de l'amour, auquel va s'identifier le sens de la vie chez les troubadours les mieux inspirés.

À côté de ces sources scolastiques, comment omettre les relations probables des cours méridionales avec l'Espagne, et leur découverte, par là, de modes de pensée et de rites d'origine arabe ? Selon la philosophie mystique d'Avicenne, par exemple, la force de l'amour humain peut élever l'âme vers l'amour divin. Par ailleurs, le consentement à la souffrance jusqu'au dépérissement physique, la soumission aux pires caprices de la femme adorée, l'exigence de la discrétion, l'idéal d'un amour purifié se rencontrent dans l'érotique des poètes arabes, qui, de surcroît, antérieurement aux troubadours, composent dans la forme strophique. Il est vrai que le couplet du *muwashshah* andalou, auquel on songe à cet égard, pourrait provenir de la poésie chrétienne mozarabe qui l'aurait elle-même repris aux formes antérieures du lyrisme roman.

On voit dans quelles proportions subtiles, par quels cheminements complexes, les souvenirs littéraires ou les résurgences formelles d'origine autochtone, d'une part, et, d'autre part, les motifs de provenance étrangère ont pu façonner cette doctrine de la *fin'amor* à l'usage et pour la sensibilité d'un tout petit cercle d'élus, d'abord dans le Midi.

LE GRAND GENRE DE LA CANSO

Destinée à la cour, cette poésie, quant aux auteurs, n'est pas exclusivement aristocratique, non plus que masculine. Quelques noms de femmes parsèment l'anthologie des troubadours, encore que les *trobairitz* ne représentent qu'à peine un

vingtième des poètes de langue d'oc. Ces derniers sont de haut parage ou de condition modeste, clercs, chevaliers, marchands, petites gens, tous aptes à composer textes en vers et mélodies. Tel est en effet le sens de *trobar* : le *trobador* est celui qui *trouve*, invente, crée, à partir d'une matière qui est langue et musique. Voilà pourquoi le poème lyrique par excellence est la *canço*, la « chanson » – que les troubadours désignent volontiers par le terme de *vers*, jusqu'à la fin du XII^e siècle. Il doit s'agir d'un chef-d'œuvre fondé sur l'alliance des *motz* et du *so*, des paroles et de la musique.

Le *corpus* de la *canço* rassemble environ 2 500 pièces, dont un peu plus du dixième a conservé sa notation. La pièce, d'une cinquantaine de vers en moyenne, comprend de cinq à sept strophes rimées (la rime apparaît dans les Lettres romanes avec cette poésie), sans refrain, *coblas* (= « couplets ») de structure identique, chantées sur la même mélodie. La variété de structure des *coblas* est telle qu'on a pu repérer dans ce *corpus* 800 types de strophes. C'est à l'esthétique du renouvellement qu'obéit formellement la *canço* : chaque échantillon doit s'apprécier comme une pièce unique. La *canço* s'achève en principe sur la *tornada*, une *cobla* moitié plus courte, dont la disposition des rimes reproduit celle de la seconde partie de la *cobla* précédente. Par ses proportions et son rôle, la *tornada* n'est pas sans rappeler la « clausule » des poèmes médiolatins. Elle contient l'« envoi » du troubadour : soit l'épilogue de la pièce, soit son « adresse », auquel cas s'y trouve le nom de la dame, celui d'un protecteur ou d'une protectrice sous une sorte de pseudonyme, le *senhal*, qui ne désigne son identité qu'aux initiés.

Suivant les *Leys d'Amors*, le traité toulousain qui, au deuxième quart du XIV^e siècle, codifierait, pour en perpétuer le culte, cette poésie – *Amor*, dans ce titre, est synonyme de « poésie » – la *canço* doit « traiter principalement d'amour ou de louange ». Original dans sa forme, le genre l'est aussi quant au fond, par l'expression nouvelle du sentiment et de l'idéal amoureux. L'amour devient une raison de vivre, le sens même de la vie. Telle est la racine de la *fin'amor*, l'« amour courtois », où l'on entre comme en religion, pour aimer autant que pour gagner en vertu par amour. La femme doit se rendre désirable à l'amant, chez qui le désir de l'amour devient l'amour du désir. Dans une longue quête amoureuse s'affinent justement le cœur et l'esprit. L'homme fait hommage de sa personne à la dame, sans espérer la posséder jamais, redoutant la disparition du désir dans l'aboutissement du désir même. On voit naître la notion de « vasselage amoureux », par quoi le cœur, partagé entre espoir et tourment, entre désir et désir du désir, aspire à connaître, dans une sorte d'ascèse, le *joï*, vérité suprême de l'existence, essence de l'amour par un mélange complexe de souffrance et de joie.

La dame est incomparablement belle, et son évocation ne tend pas à l'esquisse d'une physionomie particulière, non plus que le poème ne retrace une anecdote. Son excellence morale est sans pareille. Le rayonnement de la féminité, qui affine le cœur, épure aussi le poème. Arnaut Daniel écrit :

Qu'amors marves plan'e daura
Mon chantar...

« L'amour à l'instant polit et dore ma chanson... » Et Bernard de Ventadour :

Non es meravelha s'eu chan
melhs que nul autre chantador,
que plus me tra. I cors vas amor
e melhs sui faihz a so coman.

« Ce n'est pas merveille si je chante / mieux qu'aucun autre chanteur : / le cœur me tire plus vers l'amour / et je suis mieux fait à ses ordres. »

Pas de *canço* sans amour, ni d'amour sans *canço*. La poésie d'amour est transfigurée par l'amour de la poésie. L'extrême raffinement du sentiment transparait nécessairement dans le culte de la forme. Le désir d'aimer parfaitement exige la tension vers une expression idéalement belle. Voilà comment s'expliquent, dans le grand genre lyrique, l'intensité des sentiments, la qualité de la langue, l'excellence de l'exécution, en un mot : cette étonnante esthétique du chef-d'œuvre.

LES GENRES DÉRIVÉS : LE PARTIMEN ET LA TENSO, LE SIRVENTES

Tout en obéissant aux règles de la *canço*, dont il dérive, le *partimen*, ou *joc-parti*, consiste en un débat rimé entre deux interlocuteurs. Il n'est pas facile de décider s'il est l'œuvre d'un seul auteur, ou s'il transcrit le dialogue improvisé de deux troubadours. Genre dialogué, encore, la *tenso*, discussion sur des sujets variés (casuistique amoureuse, art poétique, actualité politique éventuellement), fait alterner demandes et réponses dans des couplets de forme et de mélodie pareilles, jusqu'à la demi-strophe finale sollicitant l'arbitrage d'une tierce personne, généralement de condition. Genre un peu plus intellectuel, débat plus instructif généralement que le *partimen*, la *tenso* témoigne d'une émulation qui la rapproche des poèmes de concours. Ces deux formes vont se perpétuer dans la poésie de langue d'oïl, sous les noms de *jeu parti* et de *tenson*.

Le *sirventes* manifeste à la fois l'autorité morale concédée au troubadour et son goût du jeu formel. Le nom du genre affirme la notion de service. Il s'agit d'abord d'une forme, subalterne d'une autre jugée de ce fait supérieure et primordiale : le *sirventes* sert la *canço*, dont il reprend sa mélodie. D'autre part il se peut que le genre ait été considéré comme l'ouvrage d'un *sirven*, un serviteur, composant par écrit pour le profit ou l'honneur de son maître. Les contemporains prisaient plus l'original que l'imitation : aussi bien la portée du *sirventes* relève-t-elle de la morale, satire et insultes comprises. Le genre peut être employé au portrait satirique d'une personne, et verser fort librement, le cas échéant, dans une violence extrême, une grossièreté outrée, un dénigrement de mauvais aloi. Il peut être franchement moraliste, pour dénoncer avec courage ou sur un mode convenu les vices des contemporains ou les travers des états sociaux. Il s'accommode enfin d'une visée politique, soit qu'il blâme les décisions de l'autorité civile ou religieuse, soit pour inciter à la

guerre, en particulier en appelant à la croisade, vers l'Espagne surtout, ou vers l'Orient. La croisade contre les Albigeois (1208-1241) devait, au siècle suivant, donner au *serventes* des accents poignants. En définitive, le genre a l'intérêt de montrer l'importance de la polémique, de la propagande et même de l'inspiration guerrière dans la poésie des troubadours. Au XIV^e siècle, la France du Nord va connaître une résurgence du *serventes* sous la forme du *serventois* : celui-ci va rester fidèle au genre originel par la notion de *service*, à la fois assujettissement formel de la pièce et hommage religieux du poète-serviteur.

LA LIGNÉE DES TROUBADOURS

On distingue trois périodes dans le mouvement poétique des troubadours, dont l'anthologie regroupe, en deux siècles, 450 noms d'auteurs. La première moitié du XII^e siècle rassemble la génération des pionniers : Guilhelm IX, Jaufré Rudel (de Blaye peut-être, représenté par six poésies dont quatre avec notation, et célèbre pour son invention du motif, propice à la légende, de l'« amour lointain » – cet *amor de lonh* qui résume si bien l'inaccessible féminité), et Marcabru (d'origine sans doute modeste, hostile à l'élégance corrompue de la société courtoise, qu'il fustige avec un réalisme abrupt, mais premier représentant, dans les quarante-deux textes que nous conservons de lui, du *trobar clus*, cette création poétique « fermée », compliquée, hermétique, presque ésotérique, très consciemment écrite et d'une obscurité voulue, qui va devenir un des styles de la poésie d'oc, destinée par là même aux initiés).

Au milieu du siècle, tandis que la courtoisie franchit la Loire et gagne les cours du nord de la France, le mouvement, dans le Midi, se propage et s'amplifie. Les années 1150-1250 figurent l'âge classique de la poésie des troubadours. À cet apogée contribuent des auteurs originaires du Limousin, comme Bernard de Ventadour (dont nous restent quarante et un poèmes, dont dix-huit notés, illustrant le *trobar leu*, l'expression claire et simple, propre à rendre la sincérité du sentiment et la vérité de l'émotion). Arnaut Daniel, originaire du Périgord, se fait le champion, dans la petite vingtaine de poèmes qui nous sont restés de lui, du *trobar ric*, la création « riche », difficile parce qu'intransigeante en fait de virtuosité prosodique et d'invention philologique. Peire Vidal (dont nous sont parvenus quarante-cinq poèmes, dont douze avec notation) est un Toulousain, fils d'un fourreur ; le chevalier Raimon de Miraval, qui pratique avec bonheur le *trobar leu*, est natif, comme l'indique son surnom, d'une cité proche de Carcassonne.

C'est aussi la période où compose le grand seigneur Raimbaut d'Aurenga (c'est-à-dire Orange), allié par sa mère aux comtes de Toulouse, et disciple de Marcabru par sa pratique du *trobar clus*. D'origine beaucoup plus modeste, Raimbaut de Vaqueiras (dans l'actuel département du Vaucluse, à mi-chemin d'Orange et de Carpentras) cultive un art sincère dans les vingt-six poèmes, dont huit pourvus de mélodies, qui nous sont restés de lui. Folquet de Marseille, fils d'un riche marchand génois, nous a laissé dix-neuf poèmes. Durant ces cent années, toutes les cours du Midi pratiquent la courtoisie, de part et d'autre du Rhône, de l'Aquitaine à la

Provence. Les troubadours, grands seigneurs ou petites gens, bourgeois ou jongleurs, chantent le cas échéant la *fin'amor* au-delà des Alpes ou des Pyrénées : Raimbaut de Vaqueiras séjourne à Gênes avant d'errer en Lombardie, Raimon de Miraval va vivre en Catalogne et meurt peut-être à Lérida.

Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, le mouvement s'essouffle sur les terres du Midi, jusqu'au tarissement de l'inspiration avant l'an 1300, tandis que son rayonnement se maintient au-delà des frontières, en Italie du Nord et en Catalogne. Certes, avec près d'une centaine de poèmes, Peire Cardenal, cleric issu d'une famille noble du Puy-en-Velay, illustre encore, et brillamment, le Languedoc, mais en recherchant moins que ses prédécesseurs, sans originalité excessive et non sans désillusion, l'inspiration amoureuse. Quant au Narbonnais Guiraut Riquier, le « dernier des troubadours », d'une grande fécondité (une centaine de pièces, d'inspiration variée, et quarante-huit mélodies), on le voit se tourner vers la Catalogne, l'Aragon et la Castille, et vivre un temps à la cour du roi poète Alphonse X le Savant. C'est lui qui devait écrire dans son œuvre ultime, vers 1292, une fois de retour à Narbonne : *Mas trop suy vengutz als derriers*, « Trop tard je suis venu parmi les derniers » ; alors le lyrisme courtois de langue d'oc languit, désenchanté. Sordel, son contemporain, qui fréquente lui aussi les cours royales d'Aragon, de Castille et de Léon, qui séjourne en Languedoc et en Provence, est Mantouan de naissance : poète de la décadence courtoise, artisan de l'idéalisation lyrique de l'amour, il prépare l'avènement du *Dolce Stil Nuovo*, et Dante va se souvenir de ce compatriote de Virgile. Bertolome Zorzi, dont nous sont restés dix-huit poèmes, est un commerçant vénitien amateur des Belles Lettres, et lettré. De l'autre côté des Pyrénées, nous trouvons à la même époque l'adepte du *trobar ric* Cerveri de Girona, le plus fécond de tous les troubadours, auteur entre autres de cent quatorze pièces au moins, et poète appointé par la cour d'Aragon.

LA TRANSMISSION DE L'HÉRITAGE

Au milieu du XII^e siècle, tandis que la poésie de langue d'oc aborde à son âge classique, la doctrine courtoise et la manière lyrique des troubadours s'implantent dans les cours septentrionales de la France. Les raisons de cette diffusion sont complexes, et multiples ses cheminements. Au moins tiendra-t-on pour probable la transfusion du style d'origine méridionale dans les milieux aristocratiques du Nord par des jongleurs et des poètes itinérants, bienvenus en principe dans les cours. Par ailleurs, des poètes natifs du territoire de langue d'oïl ont pu forger leur art dans les cénacles littéraires du Midi. Le montre (au XII^e siècle finissant, soit quelques décennies plus tard), l'exemple de Guiot de Provins qui, Francilien de naissance et, peut-être, comme le dit son surnom, Champenois, est allé chercher les secrets du lyrisme amoureux autour d'Arles, avant de fréquenter aussi bien les cours d'Aragon et de Provence que celles de Richard Cœur de Lion ou du comte de Champagne... jusqu'à renoncer finalement au monde pour se convertir à la vie monastique !

Il faut surtout redire l'influence directe, emblématique à force d'exemplarité, d'Aliénor d'Aquitaine et de ses enfants. Cette princesse devait avoir, à la faveur

d'une extraordinaire destinée, un rôle de premier plan dans ce qu'on a nommé la « Renaissance du XII^e siècle ». Née vers 1122 dans le Bordelais, petite-fille de Guilhelm IX le premier troubadour, héritière à l'âge de quinze ans du très important duché d'Aquitaine, aussi policée que riche, elle épousa, en 1137, le prince qui l'année suivante allait devenir le roi de France Louis VII. De cette union sont nées deux filles, sans que l'entente conjugale fût pour autant sereine : le couple se sépara en 1152. Quelques semaines plus tard, Aliénor épousait le prince Henri Plantagenêt, qui, deux ans plus tard, allait monter sur le trône d'Angleterre : leur royaume était le plus puissant de la chrétienté, leur cour la plus brillante d'Europe. Il est probable que Marie de France, l'auteur des *Lais*, y vivait, tout comme Thomas d'Angleterre, à qui l'on doit une version « courtoise » de la légende de Tristan. De ce second mariage devaient naître quatre fils et trois filles.

Le rayonnement d'Aliénor sur les arts et les lettres, en tous domaines, fut considérable et s'exerça, tant en France qu'en Angleterre, par un mécénat féminin. Au chapitre de la poésie lyrique, le nom du troubadour Bernard de Ventadour demeure attaché au sien. Nul doute que cette princesse sut imposer, à la cour de France, puis à celle d'Angleterre, et dans les mœurs sociales comme dans les Lettres, l'élégance et le féminisme des valeurs courtoises.

Son œuvre, ses enfants la continuèrent. Richard, le deuxième fils de son second mariage, à qui sa bravoure aux armes valut le surnom de « Cœur de Lion », et qui fut, dès 1169, à l'âge de douze ans, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine puis, vingt ans plus tard, roi d'Angleterre sous le nom de Richard I^{er}, auréola sa légende chevaleresque d'un certain talent de troubadour (composant la seconde de ses chansons, en 1196, dans le dialecte du Poitou).

Marie, la fille aînée du premier mariage, née en 1145, épouse en 1164 d'Henri le Libéral, comte de Champagne depuis 1152, fut peut-être la protectrice d'André le Chapelain, auteur, entre 1181 et 1186, du *De Amore*, synthèse déconcertante de l'*Ars amatoria* et des *Remedia amoris* d'Ovide. Elle fut surtout le mécène de Chrétien de Troyes à qui elle fournit l'argument d'un roman d'amour et de chevalerie qui est aussi un traité courtois, le *Chevalier de la Charrette* (vers 1177-1181) ; Chrétien n'était pas exclusivement conteur, puisqu'il composa des chansons, dont la plupart sont malheureusement perdues. En définitive, le rôle d'Aliénor d'Aquitaine et de ses enfants fut décisif, dans la seconde moitié du XII^e siècle, pour l'essor européen de la littérature et spécialement de la poésie courtoise, dans la France du Nord.

LE CLIMAT LITTÉRAIRE DU NORD

Ainsi le lyrisme d'oc rayonne-t-il, dès la seconde moitié du XII^e siècle, dans les cours de Paris, Londres, Troyes, Angers, Blois. Partout se développe un mécénat propice à la diffusion poétique de la doctrine courtoise. Celle-ci, toutefois, n'est pas l'apanage de la seule poésie lyrique, ainsi que l'a montré le conte rédigé par Chrétien de Troyes sur Lancelot. Au demeurant, les milieux mondains et lettrés de France et de Grande-Bretagne manifestaient des prédispositions pour cet engouement. La littérature narrative en témoigne, avec ces romans de « matière de Rome »,

romans antiques, suivant la dénomination moderne, que sont le *Brut* de Wace et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Le premier, translation rimée, achevée en 1155, de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth, inaugure, en complément de sa signification politique, le mythe de la Table Ronde, non sans représenter Arthur comme un roi chevaleresque entouré d'une cour raffinée ; le second (~ 1165), « mise en roman » de la légende troyenne, donne une place à la rhétorique amoureuse d'inspiration ovidienne, et fait du héros Hector une figure à la fois chevaleresque et courtoise.

Encore ces deux romans sont-ils à mettre en rapport avec la cour anglaise du roi Henri II. Mais les autres romans « antiques » du milieu du XII^e siècle confirmeraient cette constatation : le *Roman d'Alexandre* où le héros macédonien apparaît comme le parangon du chevalier, plein de *prouesse* et de *largesse*, à la fois brave et généreux, le *Roman de Thèbes* (le plus ancien des romans « antiques », publié vers 1150), avec sa façon délicate de traiter des sentiments, *Enéas* (aux alentours de 1160), où sont analysés finement les tourments du cœur et ses élans chez Lavine et chez Enéas, comme on aimait à le faire, justement, dans l'ambiance de la cour anglaise, dont relève peut-être ce roman.

La littérature narrative du deuxième tiers du XII^e siècle montre, en un mot, comment l'imaginaire de l'aristocratie féodale évoluait aux alentours de 1150, notamment en Angleterre, dans le sens du raffinement : le modèle du chevalier ajoute à la bravoure héritée de la chanson de geste la délicatesse du cœur et l'élégance des manières, tandis qu'il s'éveille aux mystères et aux délices nuancées de l'amour. Cette modification livre l'indice d'une attention croissante à la féminité dans les milieux distingués du temps. Quant au goût certain de l'aristocratie pour un mode de vie plus raffiné, la découverte de l'Orient, à partir de l'aventure des croisades, l'explique pour partie.

Ainsi le lyrisme transplanté du Midi trouvait-il, pour s'épanouir, des conditions singulièrement favorables. La lignée des trouvères, jusqu'à la fin du XIII^e siècle, allait adapter, transposer, repenser l'héritage, non sans reprendre, sous l'éclairage de la courtoisie, des formes lyriques indigènes antérieures à l'expansion de la poésie d'oc. Ces trouvères vont cultiver aussi des formes lyriques non courtoises dont la tradition échappe à l'influence de la poésie des troubadours.

La différence majeure entre la tradition venue du Midi et celle qui s'élabore aux territoires de langue d'oïl relève en fait de la sociologie littéraire. Au XIII^e siècle, les cours ne vont pas être, dans la France du Nord, les seuls foyers de la création lyrique, ni même les lieux privilégiés de son audience : la bourgeoisie, dont l'ascension sociale se confirme, va participer activement au progrès des Lettres, au moins en favorisant les conditions de la création. Le mécénat va devenir aussi l'affaire du patriciat des villes, en Flandre, en Artois et en Picardie.

De pair avec la croissance économique et la revendication d'autonomie administrative des villes enrichies par le commerce ou l'artisanat, vont se multiplier sous l'égide ou à l'instar des confréries des associations qui inscrivent la pratique de la poésie dans un rituel de concours. Ce sont les *puys*, dont le nom (du latin *podium*) déclare la présentation publique de l'ouvrage, la poésie en représentation (lors de manifestations festives) et l'honneur promis au lauréat. Le plus célèbre était, à

Arras, le *Puy Notre-Dame*, qui regroupait des poètes, des bourgeois et même des nobles, et s'ordonnait comme une société littéraire. Le présidait, élu pour une année par ses confrères, un *prince* qui devait en financer de ses deniers le fonctionnement – d'où le contrôle exercé sur ce puy par la bourgeoisie de la ville.

Lors de sessions littéraires, un jury rassemblé sous l'autorité du prince distinguait les meilleurs poèmes présentés au concours, pour les « couronner ». Les villes d'Amiens, Valenciennes, Lille, tiraient fierté de leur puy. Ces associations, jalouses de leur indépendance et soucieuses de leur originalité, ont eu un rôle important dans l'évolution des formes poétiques. Elles ont pris parti, au nom de leurs propres valeurs morales et esthétiques, par rapport à l'inspiration courtoise, pour la transformer, la discuter, la convertir.

LES TROUVÈRES LYRIQUES

La première époque du lyrisme de langue d'oïl est champenoise et aristocratique, durant le troisième tiers du XII^e siècle. Brillante cour que celle de Champagne (Troyes, Reims, Provins), alors le centre littéraire le plus fameux de la France du Nord – la comtesse Marie est la demi-sœur du roi de France Philippe Auguste. Les premiers épigones français de la poésie d'oc appartiennent au proche entourage de cette princesse. Ce sont l'étonnant Guiot de Provins, Chrétien de Troyes et Huon d'Oisy, vicomte de Meaux : les surnoms et le titre désignent la Champagne ou la Brie champenoise. Leurs compositions couvrent approximativement deux décennies : 1170-1190.

De 1180 environ à 1190 – Marie de Champagne meurt en 1198 – trois autres trouvères commencent à se produire dans la mouvance de la même cour : trois chevaliers, Briards pour les deux premiers, Champenois pour le troisième, à ce titre vassaux tous trois du comte de Champagne. Ce sont : Gace Brulé, de Nanteuil-les-Meaux, l'un des plus féconds parmi les trouvères, à qui sont attribués cent huit poèmes lyriques, presque tous des chansons courtoises d'une grande virtuosité formelle et de langue classique ; Gilles de Vieux-Maisons (près de Provins), dont nous sont parvenues cinq chansons (dont trois d'attribution sûre) ; enfin Pierre de Molins (près d'Épernay) dont nous conservons trois chansons.

Dès le quatrième quart du XII^e siècle, cette mode lyrique de la *fin'amor* est importée de Champagne par l'Artois, la Picardie et le Hainaut. Le foyer littéraire est aristocratique encore ; le trouvère est noble et vient chanter à la cour de sa suzeraine. La comtesse Elisabeth de Vermandois, épouse de Philippe d'Alsace, comte de Flandre (1143-1191), le dédicataire du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes), et cousine de Marie de Champagne, favorise le mouvement auquel sert d'intermédiaire Huon d'Oisy, familier de la cour de Champagne mais possessionné dans l'Artois et le Cambrésis. Conon de Béthune, grand seigneur artésien apparenté à la maison de Flandre et cousin d'Huon d'Oisy, son maître en art poétique, doit à ses compositions lyriques, plus qu'à sa remarquable stature politique et militaire, d'être passé à la postérité : de lui nous sont parvenues dix chansons à peine, mais d'une inspiration vigoureuse et d'une grande maîtrise rythmique. Blondel de Nesle, de qui nous ne

savons rien, est l'auteur d'une vingtaine de chansons courtoises. Le Châtelain de Coucy, c'est-à-dire Guy de Thourotte, chevalier picard des abords de Compiègne, gouverneur du château de Coucy (mort en 1202, durant la quatrième croisade, lors de la traversée de la mer Égée) est l'auteur d'une quinzaine de chansons courtoises d'attribution sûre – dont l'effet de sincérité passionnée fut assez persuasif pour que la légende, au XIII^e siècle, représentant ce poète en émule de Tristan comme un amant exemplaire à la fin tragique, en fit le héros du *Roman du castelain de Coucy et de la dame de Fayel*. Du Hennuyer Gontier de Soignies nous restent vingt-sept chansons courtoises sous forme de *rotuenges*.

Au XIII^e siècle, la création poétique de chansons courtoises continue, certes, d'intéresser l'aristocratie : dispenserait de l'oublier, entre autres exemples, l'activité littéraire de Thibaut de Champagne. Petit-fils de la comtesse Marie, arrière-petit-fils d'Aliénor d'Aquitaine, ce prince, d'une loyauté douteuse envers son suzerain, calomnieusement accusé d'avoir aimé Blanche de Castille, a laissé soixante et onze poèmes lyriques (dont trente-sept chansons courtoises) aussi prisés des contemporains que ceux de Gace Brulé – preuve que la tradition champenoise de la courtoisie, alors, est encore vivace.

Cependant la lyrique de la *fin'amor*, continuant de s'implanter en d'autres régions, s'échappe aussi des cours pour devenir un art des villes, ouvert peut-être à des trouvères de moindre condition. L'Ile-de-France est alors bien représentée ; la capitale capétienne a ses poètes courtois, tel Moniot de Paris (un ancien moine, d'après son surnom ?), dont nous restent neuf œuvres lyriques, composées probablement après 1250. En Bourgogne, on rencontre les trouvères Guiot de Dijon (six chansons au moins, du premier tiers du XIII^e siècle), dont les protecteurs sont toutefois des seigneurs champenois, et Jacques d'Autun, dont nous reste une seule chanson d'une émouvante sincérité. Le lyrisme courtois apparaît en Lorraine, avec le chevalier Gautier d'Épinal, dont la vingtaine de chansons qui nous le font connaître remontent au deuxième quart du siècle, et surtout, au second tiers du siècle, aux confins de la Bourgogne, de la Champagne et de la Lorraine, avec Colin Muset, trouvère itinérant de tempérament original qui, dans ses pièces lyriques (dont il nous reste une vingtaine), sacrifie complaisamment aux conventions courtoises non sans mettre son propre personnage en scène, avec une verve fantasque et sur le registre familier, en jouant sur son pseudonyme qui tout à la fois rappelle muser, évoque le *muset* (la musaraigne) et fait penser à la *musette* (ou cornemuse) : ici la *fin'amor* est submergée par le naturel et la fantaisie.

ARRAS

Les provinces du Nord s'affirment désormais comme le territoire d'élection de la chanson courtoise. La capitale artésienne s'est illustrée dès avant 1200, grâce à Jean Bodel, jongleur professionnel d'ailleurs membre de la confrérie arrageoise, mort au plus tard au commencement de 1210 et célèbre par son œuvre épique (*La Chanson des Saisnes*), dramatique (*Le Jeu de Saint Nicolas*, entre 1198 et 1202), narrative (neuf *fabliaux*) et poétique (ses fameux *Congés*, évoqués plus loin), de qui

nous sont parvenues aussi cinq pastourelles où l'altération du type aristocratique habituel annonce l'avènement lyrique de l'esprit bourgeois.

C'est le premier tiers du XIII^e siècle qui marque l'expansion arrageoise du genre courtois. Certains auteurs relèvent des mêmes catégories sociales que les troubadours et trouvères leurs prédécesseurs. Un Andrieu Contredit, dont il nous reste dix-huit poèmes, est un chevalier, qui compose aussi pour l'agrément de la cour royale ; à la noblesse encore appartient Jean de Neuville, dont subsistent neuf poèmes. Mais Gilles le Vinier, officiel puis chanoine d'Arras, et son frère Guillaume, dont l'œuvre est féconde et variée (trente-cinq poèmes), sont des clercs. Moniot d'Arras, qui, comme l'indique son surnom, avait sans doute été moine durant ses jeunes années, convertit son inspiration mariale en dilection amoureuse lorsqu'il rentre dans le siècle pour devenir ménestrel itinérant.

À partir du deuxième tiers du XIII^e siècle, l'importante école arrageoise comprend encore beaucoup de clercs, comme Gaidifer d'Avion, qui compose autour de 1250, ou Lambert Ferri (troisième quart du siècle), chanoine expert en casuistique amoureuse. Quant à Adam de la Halle (entre 1240 et 1250-1288), dit (d'après son patronyme) le Bossu, fameux comme auteur dramatique (avec *Le Jeu de la Feuillée*, première pièce française du répertoire profane, représentée probablement à la Saint-Jean d'été de 1276, et *Le Jeu de Robin et Marion*), et musicien novateur (plus de cent vingt poèmes lyriques), écrire était certainement son métier. Jean Bretel enfin, dont l'essentiel de l'œuvre lyrique (près d'une centaine de pièces) date du troisième quart du XIII^e siècle (il est mort en 1272), fait alors figure de chef d'école et représente l'opulente bourgeoisie de sa ville dont il est, par voie de conséquence, le prince du Puy.

LA CHANSON PROFANE ET SA CONTRAFACATURE PIEUSE

Épigone septentrional du *trobador*, le *trouvèor* a pour vocation l'invention mélodique et littéraire : jusqu'à la fin du XIV^e siècle, il prouve son aptitude à *noter* son texte. Pour la part proprement poétique de son ouvrage, la nouveauté de sa création se juge non seulement sur le rythme et le style, l'élégance de l'expression, mais encore, éventuellement, sur l'innovation philologique : cet idéal de composition qui confine à la virtuosité atteste, dans l'effort de l'auteur et dans l'attente du public, un goût esthétique hautement raffiné.

Techniquement, la chanson hérite des caractères formels de la *canço*. Diversité est sa devise : les couplets, variables en nombre, en volume et quant au choix des mètres, sont *unisonnants* (identiques par les timbres et la disposition des rimes). Ils se composent d'un *frons* de quatre vers en croisure et d'une *cauda* de disposition plus libre. Les termine un refrain (originellement commis, comme en témoigne l'étymologie – de *refraindre* = « briser » – à rompre, interrompre le cheminement narratif). La chanson se clôt sur un envoi défini par la même nécessité que la *tornada* de la *canço*.

Lorsque le culte marial affirme son essor (commencé au milieu du XII^e siècle), on voit le raffinement de la courtoisie et le genre de la chanson pénétrer, spiritua-

lisés, dans le cloître, où la grâce de Notre-Dame est bientôt vénérée dans les termes où l'on révérait la beauté de la dame. L'initiateur du genre est très certainement, à partir de 1220, Gautier de Coinci, moine bénédictin du Soissonnais, dont la somme de *Miracles de Notre Dame* comporte une ouverture de sept chansons mariales au Premier Livre, et de sept autres au Second :

Qui que face rotruenge novele,
Pastorele, son, sonet ne chançon,
Je chanterai de la sainte pucele
Es cui sains flans li fuis Dieu devint hom.
Il m'est avis, certes, quant je la nom,
Goutes de miel degoutent de son nom.
Je ne veil mais chanter se de li non ;
D'autre dame ne d'autre damoisele
Ne ferai mais, se Dieu plaist, dit ne son.

« On a beau composer rotruenge nouvelle, Pastourelle, chant, petit air ou chanson, Je chanterai la sainte jeune fille Dans les saints flancs de qui Dieu le fils devint homme. Il me semble, certes, qu'à la nommer, Goutte à goutte le miel ruisselle de son nom. Je ne veux plus chanter, si ce n'est d'elle, D'une autre dame, une autre demoiselle Ne faisant plus, si Dieu veut, dit ni chant. »¹

L'abbaye voit éclore la chanson pieuse, *contrafacture* du genre profane où l'imitation convertit le propos amoureux. L'origine de cette étonnante et féconde innovation s'explique peut-être simplement par la vocation religieuse d'un jeune homme de bonne famille, à même d'apprécier par éducation, dans sa Champagne natale, le style de la courtoisie. La chanson pieuse, bientôt appréciée du milieu curial (sous le règne de Louis IX), va rayonner dans les pays septentrionaux, à commencer par celui d'Arras, pour inaugurer des genres amplement et longuement cultivés, fixés dès le XIV^e siècle sous la forme du serventois et du chant royal palinodique.

L'AUBE, LA REVERDIE, LA MALMARIÉE ET LA PASTOURELLE

À côté de la chanson, du débat hérité de la *tenso* (et d'abord appelé *tenson*), du jeu-parti (littéralement « jeu partagé », c'est-à-dire : alternative difficile), originaire aussi de la poésie d'oc et pratiqué avec succès par des trouvères arrageois comme Jean Bretel et Adam de la Halle, le lyrisme de langue d'oïl comporte des genres qui s'adaptent à la courtoisie lorsqu'ils n'en fournissent pas le contrepoint.

L'aube, dont il ne reste que trois spécimens, équivaut à l'*alba* des troubadours, représentée par quinze exemples. Son nom suggère l'imminence de la séparation des amants. Le couple s'alarme au cri du guetteur, à l'heure où, dans des versions

1. *Les Miracles...*, publiés par V. F. Koenig, Genève, 1966, I, p. 29 : c'est le premier couplet de la deuxième chanson.

plus anciennes, il s'éveillait au chant des oiseaux. La modification de ce motif indique la mise au goût du jour d'une variante communément attestée de chanson de femme. Si le thème originel est populaire, le genre illustre le déchirement d'un amour contraint à la clandestinité par les règles de la vie sociale : il résume, en le stylisant, un drame courtois. Deux aubes donnent à entendre le monologue de l'amante, la troisième, *Gaite de la tor*, s'étoffant d'éléments narratifs et dramatiques (que notre traduction va expliciter) :

– « Gaite de la tor,
Gardez entor
Les murs, se Deus vos voie ;
C'or sont a sejour
Dame et seignor,
Et larron vont en proie. »
– « Hu et hu et hu et hu !
Je l'ai veü
La jus soz la coudroie.
Hu et hu et hu et hu !
A bien pres l'ocirroie. »

Le complice de l'amoureux au guetteur : « Guetteur de la tour, Regardez autour des murs, et que Dieu vous voie ! À cette heure s'attardent La dame et son seigneur, Et les voleurs rôdent. *Le guetteur sonne du cor* : Hu et hu et hu et hu ! Je l'ai repéré En bas sous la coudraie. Hu et hu et hu et hu ! Pour peu je le tuerais. »¹

C'est le retour du printemps que célèbre la reverdie. Elle porte ainsi la trace de rites folkloriques plus ou moins imprégnés de sensualité, exaltant le renouveau des forces de vie, et trahissant par là, peut-être, une survivance païenne. Cependant, troubadours et trouvères commençaient volontiers leurs chansons par un « exorde printanier » où l'éveil de la nature suggérait une ambiance et donnait un exemple au désir amoureux : la reverdie peut se concevoir comme le développement au poème entier de ce motif initial.

Plus ou moins inscrites dans le cadre printanier, malmariée et pastourelle sont des chansons de la rencontre amoureuse. La première est une catégorie de chanson de femme, comme l'aube à laquelle elle s'apparente. Une épouse malheureuse appelle de ses vœux la consolation d'un amour. Le genre, narratif par l'exposition d'un drame conjugal, comporte généralement un dénouement heureux. Il oppose le mari vilain à l'amant charmeur, pour affirmer en quelque façon les droits du désir féminin.

Le nom de pastourelle associe le poème au personnage de la bergère. Ce genre transcrit moins la vérité de la vie rurale qu'il ne traduit l'imaginaire et les fantasmes de la pastorale. Dans le cadre agreste et la douceur printanière, version naturelle

1. C'est la première strophe du poème. Édition K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig, 1913, p. 245).

du *locus amoenus*, où le chevalier promène son désœuvrement, la rencontre de la jeune bergère, dont la présence concentre les suggestions de la reverdie, allume le désir d'une aventure sentimentale. Le genre, bien représenté (il nous reste une centaine de pastourelles) a certainement été, de 1150 à 1230 environ, un divertissement de la société de cour. C'est la narration, par le chevalier, d'une entreprise de séduction, sur un ton qui peut aller de l'élégance et de l'enjouement au cynisme et à la vulgarité : l'urgence du désir peut y passer pour une revanche sur la patience de la *fin'amor*.

LE DIT : VERS UN NOUVEAU STATUT DU LYRISME

Cependant, le XII^e siècle finissant a vu l'avènement d'un genre promis à un avenir tel que la notion même de lyrisme va s'en trouver changée : le dit. Par définition, le dit se récite et ne se chante pas. Il va croître et fructifier au cours du XIII^e siècle hors des foyers d'exaltation ou de rectification du lyrisme courtois, progressant d'ailleurs par la réussite esthétique de poètes de talent, jusqu'à donner naissance à une certaine poésie subjective aux XIV^e et XV^e siècles.

On s'accorde pour identifier comme premier exemple de dit dans notre histoire littéraire *Les Vers de la Mort* d'Hélinant de Froidmont (entre 1194 et 1197). C'est l'œuvre d'un homme qui, brillant poète mondain très jeune, s'est converti à la vie monastique en entrant à l'abbaye cistercienne de Froidmont, près de Beauvais – d'où son surnom. Cette rupture avec les séductions du siècle, exemplaire à bien des égards, n'est pas un reniement des prestiges du rythme. Au demeurant, pour en être la partie méridionale, le Beauvaisis tient à la Picardie, où l'activité des trouvères, alors, n'était pas insignifiante.

Mais la cérémonie lyrique, célébration du sentiment amoureux, Hélinant l'abandonne à trouver son propre ton d'où va naître un genre et dont la nouveauté s'exprime, comme de juste, dans une forme inusitée jusque-là : le douzain sur deux rimes en miroir (ou « spéculaires ») autrement appelé, par sa paternité présumée, douzain d'Hélinant, où le second sizain réfléchit, en l'inversant, la structure du premier. Cette strophe a pour schéma : aab aab bba bba. Un tel schéma convient au propos résultant d'un retour sur soi (confidence, confession, prière) ou d'un retour à soi, comme le discours moral.

Ce nouveau genre de poésie, sans s'isoler dans la forme précédemment décrite, et servi par des personnalités originales dans leur indépendance, va gagner le Nord, pour redescendre par la Champagne vers Paris. L'exemple d'Hélinant fructifie : un autre religieux picard, le Reclus de Molliens, compose (en douzains à rimes « entrelacées » comme les *Vers de la Mort*) deux dits, l'un moral, le *Roman de Carité* (vers 1224), l'autre spirituel, vers 1230, *Miserere*. Mais le dit se pratique dans le siècle dès avant lui. En 1202, le trouvère arrageois Jean Bodel compose, en quarante-cinq douzains d'Hélinant, ses Congés, qui sont, pour cause de maladie (Jean Bodel est lépreux) ses adieux aux siens et à sa ville. À sa suite, à Arras, trois quarts de siècle plus tard, ce genre et cette forme vont s'illustrer encore, en 1272, avec le *Congé* de Baude Fastoul (cinquante-huit douzains), où l'influence du prédécesseur se dissi-

mule d'autant moins que Baude Fastoul gagne aussi la léproserie et, quelque quatre à cinq ans après, avec celui, plus bref (treize douzains) et plus sarcastique d'Adam de la Halle. Arras voit naître, au XIII^e siècle, le lyrisme personnel non courtois.

Suppliques, remerciements, diatribes, regrets d'une vie joyeuse, autodérision, le *Congé* se prête en effet à toute la gamme de l'expression subjective – faisant signe de loin aux motifs de prédilection de Villon. Justement, entre Villon, le poète parisien du XV^e siècle et ces trouvères de l'Artois, prend place Rutebeuf. D'origine peut-être champenoise (Edmond Faral le localise à Troyes en 1249), il compose à Paris, entre 1250 et 1285, sous le règne de saint Louis. C'est lui, sans doute, qui, par la dramatisation de l'expérience, la mise en scène du moi, la tournure monologuée de la poésie, l'illusion de confiance et l'effet de réalité, porte à son apogée le genre du dit. Use-t-il, au service de l'inspiration grave ou, exceptionnellement, satirique, du douzain d'Hélinant dans huit de ses pièces (dont, en hexasyllabes, la belle prière du clerc dans le *Miracle de Théophile*), il se fait une spécialité du « tercet coué » (deux octosyllabes suivis, en queue, d'un quadrisyllabe), peut-être de son invention, pour plaindre sa misère ou dire son amertume. Rutebeuf cultive-t-il son point de vue ? Ce n'est pas un hasard, sans doute, si le mot de *complainte*, pour désigner un genre poétique (en l'occurrence un éloge funèbre), se trouve pour la première fois dans notre histoire littéraire sous sa plume, en 1266, au titre d'une œuvre, la *Complainte du comte Eudes de Nevers*¹.

À défaut de se définir par une thématique, le dit se reconnaît à sa perspective : il parle du moi, au présent ; moi exemplaire, s'il vise au didactisme ou à l'édification ; moi expérimental, à fixer dans la contingence l'image du narrateur. En accueillant l'inspiration circonstancielle, le genre accompagne l'avènement de la poésie personnelle, qui met en scène la personne ou le personnage de l'auteur.

LE DIT FOURRÉ DE LYRISME

Aux deux derniers siècles du Moyen Âge, le dit se prête à l'épanouissement du lyrisme. Guillaume de Machaut (1300-1377) – dont le surnom déclare le lieu d'origine (un village entre Champagne et Ardennes, entre Reims et Rethel) porte le genre à sa perfection esthétique, dans le *Voir-Dit* (dit au contenu *véridique*, dit *véritable* par sa forme) composé en 1364 (l'année où le roi Charles V accède au trône de France). Cette œuvre conte, avec un effet délibéré de réel, comment l'admiration qu'une jeune fille de la haute société, Péronne, formule dans une lettre au poète vieillissant et renommé, peu à peu se transforme en amour. L'élaboration de l'œuvre paraît contemporaine de l'aventure, pour composer une sorte de journal sentimental : les lettres échangées sont au fur et à mesure insérées dans le dit, mais aussi des poèmes qui chantent, en les isolant, les étapes de l'expérience amoureuse. Commentaires lyriques de l'évolution affective, ces pièces à forme fixe, détachables du contexte narratif, forment une anthologie proposant des modèles de chaque genre. Ainsi, le discours littéraire est aussi didactique ; l'expression subjective reste indis-

1. *Œuvres complètes*, publiées par E. Faral et J. Bastin, I, p. 455.

sociable de l'intention esthétique ; le dit se veut traité. Loin de receler une indiscrete autobiographie, cette œuvre illustre en définitive la vocation littéraire : montrant la naissance de l'écriture dans l'amour, le *Voir-Dit* démontre l'amour de l'écriture.

Jean Froissart (vers 1337 – après 1404), antérieurement et parallèlement à la rédaction de sa fameuse *Chronique*, compose à l'exemple de Machaut son maître des dits fourrés de textes lyriques l'*Espinette amoureuse* (vers 1369) où le poète se remémore sa découverte de l'amour ; la *Prison amoureuse* (1371-1372) dont la structure rappelle le *Voir-Dit*, avec y compris l'insertion de textes en prose (comme les lettres dans l'œuvre du devancier), enfin le *Joli Buisson de Jonece* (1373), songe printanier dans l'hiver de l'écriture, réminiscence des élans juvéniles et adieu du poète au désir amoureux.

Une génération plus tard (et déjà au XV^e siècle), Christine de Pisan, dans le *Dit de la pastoure* (mai 1404), conte l'histoire d'une bergère qui perd le bonheur et ses chansons naïves pour l'amour d'un chevalier : elle y insère huit pièces lyriques, dont certaines empruntées à son œuvre déjà publiée. Le *Livre du duc des vrais amants*, qu'elle fait paraître un peu plus tard, applique encore la formule donnée par le *Voir-Dit* : la narration en vers y est entrelacée de lettres en prose et de pièces lyriques, et suivie d'un recueil des poèmes composés par les deux amants.

Tout au long du XV^e siècle, le lyrisme éclôt dans le cadre à la fois narratif et subjectif du dit. Le poète bourguignon Jean Régnier, bailli d'Auxerre, trompe le désœuvrement, durant sa captivité à Beauvais (janvier 1432-mai 1433) en composant un dit, reflet de ses états d'âme, entrelacé de pièces de circonstance ballades suscitées par le calendrier liturgique (Noël, Purification, Pâques) ou civil (Nouvel An, Mai), commandées par des visiteurs ou offertes ; essais de *tailles* en usage (fatras, lai). Document humain, ce *Livre de la Prison*, qui forme l'essentiel des *Fortunes et Adversitez*, donne l'exemple du savoir-faire artisanal.

Le *Testament* de François Villon, trente ans plus tard (1461), relève de la même combinaison. Bilan (souvent amer ou ironique) d'une vie (d'un poète âgé de trente ans), prétexte à nombre de legs dérisoires ou fictifs, ce dit relativement bref (2023 vers) montre comment, manié avec aisance, le gabarit narratif (le huitain d'octosyllabes sur trois rimes) se prête à l'expression d'une gamme variée de sentiments qui vont de la confiance amoureuse au repentir. Le *Testament* héberge, au prix d'une insertion quelquefois artificielle, seize ballades (dont une double) et trois rondeaux, soit dix-neuf pièces à forme fixe où la maîtrise de la rhétorique et le sens poétique l'emportent sur le savoir-faire et le renouvellement formels : Villon, au deuxième tiers du XV^e siècle, est peut-être le premier de nos poètes modernes.

Pour clore cette rapide enquête sur le XV^e siècle, et répercuter le thème de la prison, illustré par le *Livre* de Jean Régnier et les allusions du *Testament* de Villon, il convient de mentionner pour son accent personnel et le courage de sa sincérité le *Prisonnier Désconsolé*, poème anonyme composé dans la dure détention de la tour de Loches sous le règne de Charles VIII, peut-être après la conspiration de 1488. Narratif, avec ses deux cent trente-cinq huitains d'octosyllabes (la forme narrative villonnaise), il comporte dix poèmes intercalaires : neuf ballades (dont une double) et un lai (vers 2022-2165).

LA SUGGESTION NARRATIVE DU RECUEIL LYRIQUE

L'œuvre est-elle, sans le recours au cadre du dit, un recueil de poèmes à forme fixe, éventuellement s'en dégage, par un effet de composition, une cohérence narrative implicite mais bien réelle. Tel n'est pas toujours le cas : un Eustache Deschamps (contemporain de Froissart), très fécond poète (environ 1 500 pièces), ne s'est jamais soucié d'ordonner, même rétrospectivement, son œuvre : c'est, sans doute peu après sa mort, un copiste et libraire parisien, Raoul Tainguy, qui, chargé de la collationner, s'est contenté d'en classer les poèmes par genres (manuscrit de Paris, Bibl. Nat., fr. 840). Il est vrai que Deschamps, poète d'humeur, composait volontiers à la sollicitation de l'actualité.

L'effet de cohérence narrative peut relever de la notion de somme. Ainsi, vers 1390, Jean le Sénéchal compose-t-il, en suscitant la collaboration de trois autres grands seigneurs, une œuvre dont le titre même souligne l'ambition exhaustive : le *Livre des Cent Ballades*. Dans une période où s'annonce le mouvement de la défense des femmes, il évoque la constance en amour ; impliquant des avis contradictoires, il suppose le débat : anthologie formelle, ce recueil est un livre à plusieurs voix.

Par ses *Cent ballades d'amant et de dame* qu'elle compose (vers 1409-1410) après le *Livre du duc des vrais amants* et comme en contrepoint, Christine de Pisan chante l'histoire d'un amour dont l'évolution se dessine dans les intervalles de silence, d'un poème à l'autre, pour aboutir, comme au terme du Livre, à la séparation et au chagrin.

Charles d'Orléans ordonne ses soixante-dix premiers poèmes (pour l'essentiel des ballades) en les encadrant d'une « Retenue d'Amours » (14 février, Saint-Valentin, 1414) et d'une *Departie d'Amours* en ballades (1^{er} novembre 1437) : l'histoire d'amour se clôt sur elle-même, tandis que l'engagement mutuel à la loyauté dans le couple prend la forme – familière au prince – d'un contrat féodal. Ainsi, du milieu du xiv^e siècle à la fin du siècle suivant, la trame narrative, apparente ou dissimulée, permet au lyrisme d'inventer le journal poétique ou l'histoire d'un amour.

LA FIN DES FORMES CHANTÉES

Cette modification du lyrisme aurait-elle été si décisive sans l'abandon de la musique par la poésie ? Guillaume de Machaut est encore un fin mélodiste. L'un de ses illustres prédécesseurs presque oublié de nos jours (la quasi-totalité de son œuvre littéraire est perdue) mérite d'être signalé, tant, soixante-dix ans après sa mort, sa mémoire est encore vivace dans un traité poétique anonyme du premier tiers du xv^e siècle. Les *Règles de la Seconde Rhétorique* évoquent en effet, dans la liste liminaire des meilleurs parmi les « premiers rethoriques », après Jean de Meun et avant Guillaume de Machaut, Philippe de Vitry (1285/1295-1361) comme un poète lyrique de premier plan, « qui trouva la manière des motès, et des balades, et des

lais, et des simples rondeaux », pour ajouter aussitôt qu' « en la musique il trouva les .iiij. prolacions, et les notes rouges, et la noveleté des proporcions »¹ : un nouveau système de notation, exposé par Philippe de Vitry notamment dans son traité de *musica instrumentalis, Ars Nova* (vers 1322), et que devait adopter l'Europe entière. Si l'on en croit ce témoignage de théoricien (sur une époque révolue), l'innovation générique, au xiv^e siècle, était allée de pair avec le renouvellement musical.

Dans une tradition fidèle au sens étymologique, la lyrique avait été musicale. Non que l'on eût conçu la poésie comme un rythme en quête de paroles, un *son* en attente de *sens*, comme on eût dit au xiii^e siècle : le texte devait s'apprécier indépendamment de l'accompagnement ; le poème exigeait l'esthétique du langage. Par le *Voir-Dit* même, nous apprenons de Machaut qu'il composait les vers avant d'inventer la mélodie. Il n'a d'ailleurs pas noté toutes ses pièces lyriques, loin s'en faut. Le genre où son exigence de musicien s'est le plus constamment manifestée est celui dont la complexité formelle lui permettait le mieux d'exercer sa virtuosité par la difficulté vaincue : le lai. Les formes à la fois plus brèves et plus faciles, ballade et rondeau, Machaut ne les a pas pourvus systématiquement d'une mélodie. En cette époque de rénovation de l'art musical, le poème lyrique, déjà, n'est plus par définition un poème chanté.

À la génération suivante, Eustache Deschamps (Champenois d'origine, né sans doute en 1346 à Vertus, et très tôt lié avec Guillaume de Machaut) dans son *Art de dictier* (premier traité de poétique en français, publié en 1393 et rédigé en prose) entérine, en la prescrivant, la séparation de la parole et du chant dans l'œuvre lyrique : il distingue la musique « naturelle » (des mots dans le rythme du vers) et la musique « artificielle », mélodie et pratique instrumentale. Les formes lyriques, dès la dernière décennie du xiv^e siècle, se constituent en genres littéraires, même à rappeler quelquefois dans leur nom le souvenir d'une ariette oubliée : la *ballade* n'a plus de rapport avec le *bal*, le *rondeau* n'évoque plus la *ronde*.

LE LAI

Dès le xiii^e siècle, au domaine lyrique, le mot de lai désignait, d'une manière assez évasive, une pièce pourvue d'un accompagnement musical. La définition du genre et sa formule se précisent au siècle suivant, lorsque le lai-descort, d'une certaine ampleur (de 5 à 13 strophes de 20 vers en moyenne), caractérisé par l'hétérométrie et l'hétérostrophie, s'attache à donner à chaque couplet une formule métrique et mélodique indépendante, contrariant par là le principe d'unissonance de la chanson, non sans compliquer à plaisir les règles de composition. Déjà le lai-descort, obéissant à l'esthétique du chef-d'œuvre, fait la démonstration de la virtuosité technique et de la variété musicale.

Guillaume de Machaut, au milieu du xiv^e siècle, porte ces principes à l'excellence par sa mise au point du grand lai, ou lai lyrique. Il compose vingt-quatre lais, dont dix-huit notés. Ses successeurs n'atteignent pas à sa réussite : Froissart et Deschamps

1. E. Langlois, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Paris, 1902, p. 12.

en composent chacun moitié moins (Deschamps ne les note pas) ; deux générations plus tard, le genre n'est illustré que par trois exemples chez Christine de Pisan : déjà le genre décline durant la seconde moitié du XIV^e siècle pour s'éteindre, en tant que tel, au premier tiers du siècle suivant.

Suivant la définition machaudienne, le lai comporte 12 strophes : la dernière reproduit le gabarit de la première (pour mettre en valeur la clôture du poème) ; dans chacune des autres, le schéma métrique et, le cas échéant, la ligne mélodique sont indépendants. La strophe se divise, par le sens et la structure, en deux couplets, eux-mêmes également divisibles, en quartiers : sa structure dessine un quadrilobe. La complexité de facture du genre est telle que la composition d'un lai demandait, aux dires des poètes, six mois de travail. Bel exemple, si l'on s'autorise à la transposition des formes d'art, de style gothique flamboyant.

Dès 1430, le lai dépérit par éclatement : l'appellation de *lai* peu à peu se réduit à la strophe de l'ancien genre. Ce que Jean Molinet, confirmant l'usage, nomme, un peu après 1490, « simple lai », n'est qu'un douzain sur deux rimes en miroir (aab aab bba bba), hétérométrique et composé de vers courts (heptasyllabes et trisyllabes). Cette fragmentation, cet émiettement pourraient refléter un nouvel état de sensibilité : la création poétique serait-elle désormais soumise au malaise d'une durée discontinue ? Révélateur est aussi le schéma de ce « simple lai » : hormis la formule hétérométrique, c'est la structure même du douzain d'Hélinant – la strophe de prédilection de l'ancien dit. Or le nouveau genre, en affectant la sincérité de l'expression, s'oriente vers la confidence et le lyrisme intime ; le ton de la plainte, plus d'une fois, l'investit. À bien des égards, ce lai du XV^e siècle ressuscite le dit d'autrefois.

LE RONDEAU

La carrière du rondeau s'étend sur un peu plus de trois siècles, pour cesser (sauf résurgence par intérêt esthétique ou recherche archéologique) avec la Pléiade. *Rondeau* fait penser à la figure du rond : telle est la formule du genre (un propos qui se développe et se clôt par un retour sur lui-même), susceptible de souligner ou d'accompagner un mouvement chorégraphique, celui de la ronde.

Forme brève, le rondeau, dans sa version lyrique, est une œuvre accomplie. Il s'ouvre sur un distique sur deux rimes, le refrain, qui le clôt aussi, et dont le premier vers revient à mi-chemin du poème. Il est composé sur deux rimes et chanté suivant ces rimes sur deux phrases mélodiques : lié à une atmosphère de fête, il se prête à la mise en œuvre entre un soliste et le chœur (qui reprend le refrain) dans un mouvement de danse, à l'exécution monodique ou polyphonique, à l'usage profane ou sacré.

Guillaume de Machaut, auteur de soixante-seize rondeaux, préfère la formule simple (8 vers), comme son successeur Froissart (cent sept pièces). Il s'agit du « rondelet », nommé plus tard « rondel sangle » ou (par synonymie) « rondeau simple », et que la fin du XV^e siècle baptise « triolet » :

Quant je me depart dou manoir
Ou ma treschiere dame maint,

Mon cuer li convient remanoir,
Quant je me depart dou manoir.

Et quant sent cuer m'estuet manoir,
Attains sui de mort, se ne m'aint,

Quant je me depart dou manoir,
Ou ma treschiere dame maint.

« Lorsque je quitte la demeure Où réside ma très chère dame, Il faut que mon cœur lui demeure, Lorsque je quitte la demeure. Et quand sans cœur je dois rester, La mort m'atteint, sans son amour, Lorsque je quitte la demeure Où réside ma très chère dame. »¹

Au fil du temps, la formule du rondeau s'étoffe ; la carrière de ce genre présente en effet l'exemple d'une forme évoluant par amplification, précisément par allongement du refrain : du distique au tercet, puis au quatrain, puis au cinquain, le volume du refrain donnant son nom à la variante du genre. Deschamps préfère le rondeau tercet ; Christine de Pisan, une génération plus tard, le rondeau quatrain (nommé aussi rondeau double, avec son refrain à rimes embrassées). Au premier tiers du XVI^e siècle, Clément Marot (qui nous laisse trente-quatre rondeaux), adopte, comme ses contemporains, la formule du cinquain : c'est l'époque où le rondeau simple verse dans l'archaïsme, lorsqu'il ne s'affuble pas d'un sujet simplet.

La modestie de facture, l'idéal de simplicité du rondeau produisent un effet d'élégante improvisation. Le genre répond à une disposition de la sensibilité, justement par cette impression de naturel et de spontanéité. La brièveté de sa forme tôt refermée convient à l'expression d'un instant de l'aventure amoureuse, désir en attente de déclaration, étreinte, émotion fugitive. Par la circularité de sa structure, c'est l'ouvrage lyrique le plus opposé qui soit à l'étonnant rayonnement du lai ; sa définition esthétique exclut la narration, que peut accueillir la ballade.

LA BALLADE

Dans son nom, la ballade (comme le rondeau) perpétue le souvenir d'une évolution chorégraphique : *baller*, en ancien français, c'est « danser » – entrer dans le bal. Au vrai, l'on ne sait pas si la ballade telle que nous la connaissons fut jamais une chanson à danser ; mais le fait est que même après l'abandon du lyrisme par le chant, à la fin du XIV^e siècle, l'alliance de la musique et de la ballade ne cesse

1. Rondel 236 de Guillaume de Machaut, *Poésies*, éd. V. Chichmaref, II, p. 211. Nous avons corrigé la finale du 6^e vers.

pas, puisque de grands musiciens du xv^e siècle lui adaptent des partitions : jamais le modèle d'origine, la chanson à refrain, n'aura été tout à fait perdu de vue.

La forme de la ballade se fixe entre 1325 et 1350 : trois strophes unissonantes, pourvues d'un refrain. Elle connaît à la fin du Moyen Âge un tel succès que l'on est fondé à chercher dans l'efficacité de ce schéma l'adéquation d'une formule à certaines dispositions mentales de l'époque. De fait, la disposition tripartite se prête à la délibération, à la structure du raisonnement tel qu'il était enseigné dans l'apprentissage scolaire, pour imposer une conclusion partielle puis définitive avec le retour du refrain. Ce gabarit convient également au récit d'un petit drame. La ballade s'adapte à l'intention discursive comme au projet narratif. Enfin, esthétiquement, on pense à la figure équilibrée du trilobe, bien représentée dans l'art gothique, et suggestive d'un effet de rayonnement.

Les théoriciens de la fin du Moyen Âge appellent « prince » la strophe terminale du poème, aux proportions d'un demi-couplet, cet envoi, qu'ils désignent ainsi par son incipit. L'usage de la dédicace au « prince », destinataire du poème pour arbitrage du propos ou jugement esthétique, s'explique probablement par le protocole des puits, qui gratifiaient leur président du titre de prince. Mais l'existence de cet envoi rappelle aussi la *tornada* de la *canço*. Quoi qu'il en soit, la ballade a largement été pratiquée, par des poètes amateurs et des écrivains de renom, lors de concours ou dans les cours, auquel cas l'apostrophe au prince recouvrait sa légitimité.

Guillaume de Machaut a laissé deux cent quarante-huit ballades ; Eustache Deschamps, quatre fois plus. Au siècle suivant, Christine de Pisan en compose cent cinquante, Charles d'Orléans cent vingt-deux : leur anthologie, on l'a vu, s'ordonne volontiers autour d'un projet narratif. Villon, remployant le moule éprouvé du dit, insère seize ballades dans son *Testament* ; mais quinze autres sont rassemblées dans ses *Poésies diverses*.

Si le schéma tripartite est immuable, le genre, dans le détail, se prête à la diversité formelle. Le mètre varie du vers court au décasyllabe et le couplet du sixain au quatorzain ; le refrain d'un seul vers ne s'impose que progressivement, et, même chez Villon, l'envoi n'est pas toujours de règle. La contrainte de la forme fixe n'interdit pas toute variété ; elle stimule même l'effort de virtuosité. On constate toutefois, dès le milieu du xv^e siècle, la propension des poètes, Villon tout le premier, à la « quadrature » (ou, plus simplement, la « carrure ») du couplet, qui consiste dans la parité du mètre et de la strophe (huitain d'octosyllabes ou dizain de décasyllabes). À la fin du Moyen Âge et au premier tiers du xvi^e siècle, par ses proportions et par son sujet, la ballade en vient à figurer un modèle réduit de chant royal.

LE CHANT ROYAL

Une ballade amplifiée : ainsi les théoriciens de la fin du Moyen Âge considèrent-ils le chant royal, composé de cinq couplets à refrain suivis d'un envoi. En fait, il s'agit d'une « taille » dont l'origine, la fonction et la destination s'identifient mieux que celles de la ballade. Le chant royal dérive, au xiv^e siècle commençant, d'un type assez bien fixé de chanson comportant cinq couplets unissonants de décasyllabes

augmentés d'un envoi, qui portait le nom de « chanson royal ». L'épithète est peut-être qualitative, signalant une excellence esthétique, une place éminente dans la hiérarchie des formes ; elle fait surtout référence à la destination du genre, pratiqué dans les puits (nommés plus d'une fois « royaux ») et présidés, on l'a vu, par une personnalité portant dans l'exercice de son mandat le titre de « prince ».

Le genre ne se confine pas aux puits citadins – dont l'influence n'est pas négligeable sur l'évolution de la poésie. Dans la seconde moitié du xiv^e siècle, le chant royal et la ballade s'influencent mutuellement, celle-ci s'adjugeant l'envoi de celle-là, qui lui emprunte en retour le refrain. Mais, chez les grands poètes, la composition du chant royal est rare, pour ne pas dire occasionnelle : Machaut, Deschamps et, au xv^e siècle, Charles d'Orléans composent vingt-cinq à trente fois moins de chants royaux que de ballades. L'ampleur des proportions et du mètre (le décasyllabe) réserve le genre à la gravité du ton.

Comme la ballade (et le rondeau), le chant royal déborde la limite chronologique (et factice à certains égards) de 1500 : Clément Marot, auteur de trente-quatre rondeaux, laisse seize ballades et quatre chants royaux. C'est la génération de la Pléiade qui condamne ces genres médiévaux. On connaît, dans *La Deffence et Illustration de la langue Francoyse* (1549), l'impertinente et décisive appréciation du jeune Joachim du Bellay conseillant au « Poète futur » de laisser « toutes ces vieilles Poésies Françoises aux Jeuz Floraux de Thoulouze, & au puy de Rouan : comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, & autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue : et ne servent si non à porter temoignage de nostre ignorance »¹. La relégation de ces vieilleries formelles passe par le dédain pour les puits. Mais il est probable qu'alors, la tension vers la virtuosité, et surtout, peut-être, l'enfermement du propos dans une forme à refrain, circulaire (pour le rondeau) ou rayonnante (comme dans la ballade et le chant royal) ne correspondaient plus aux dispositions mentales et affectives de l'époque, dont la curiosité universelle et l'appétit de science, ont l'ouverture, en effet, pour ultime définition.

LE SERVENTOIS, LE CHANT ROYAL PALINODIQUE ET LA SOTTE

Ces trois genres – on vient de le voir avec la variante palinodique du chant royal – sont des spécialités des puits. Au cours des xiv^e et xv^e siècles, dans le nord de la France, en Picardie puis en Normandie, ils reprennent le gabarit de la chanson royale dont ils transposent diversement l'inspiration. Genres citadins, « bourgeois », en tout cas non aristocratiques, Deschamps, dans son *Art de Dictier*, s'en désintéresse. Cent ans plus tard, les Rhétoriciens, si curieux de toutes formes, si disponibles à toute occasion de poésie, les pratiquent, et Jean Molinet, dans son *Art de rhétorique* (avant 1492) donne la définition de deux de ces trois *tailles*, qu'il illustre chaque

1. Livre II, chapitre IIII, fac-similé de l'édition originale de 1549, publié par F. Desonay, Genève/Lille, 1950.

fois d'un exemple (E. Langlois, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, p. 242-247). Il n'est pas inutile d'entendre la justification de ces genres et de repérer leur filiation.

Le serventois à l'origine paraît homologue du *serventes*. Il est, pareillement, un poème de service : poème formellement asservi au schéma de la chanson, ouvrage d'un serviteur. Pratiqué dès la première moitié du XIV^e siècle aux puy du Hainaut, de l'Artois, de la Flandre, puis de Paris, il convertit le propos amoureux de son modèle, la chanson royale, en discours religieux : le voilà, par l'esprit, l'héritier de la chanson pieuse dont Gautier de Coinci, plus de cent ans plus tôt, a donné l'exemple ; comme elle, il célèbre la Vierge. Son ambition est à la fois d'exultation et de démonstration. S'il parfait le style d'une sorte de cantique courtois, il commence en même temps à cultiver l'allégorie, en enrichissant le trésor des figures mariales d'un symbole ou d'une image dont il développe toutes les virtualités : lyrique à la façon d'une chanson spirituelle, le serventois est aussi un commentaire mariologique.

Les anthologies des puy (d'après les copies qui nous en sont parvenues) témoignent que le chant royal consacré à la Vierge se substitue au serventois dès 1391, à Amiens. On ne s'est guère avisé jusqu'ici que la définition que Deschamps, dans son *Art de dictier*, donne assez laconiquement du serventois (qu'il faut entendre comme un ample poème à forme fixe célébrant la Vierge), pourrait enregistrer précisément la très récente initiative amiénoise qui, dans le cadre du concours, métamorphose en chant royal palinodique, par l'ajout du refrain, l'ancien serventois : « Et n'y souloit /on/ point faire /de/ refrain, écrit Deschamps, mais à présent on les y fait, servens comme en une balade... »¹

Ainsi le grand chant palinodique est-il désormais le chant royal pourvu d'un refrain. Ce dernier, nommé *palinod* par les spécialistes du genre, formule l'allégorie. On voit bien, par ce caractère et ce nom (qui désigne la reprise du propos), combien le vers final de la strophe, loin d'avoir à briser le cheminement narratif du couplet, comme dans la chanson du XIII^e siècle, est commis à la répétition d'une sentence, d'une *devise palinodiale* où doit aboutir chaque étape de la démonstration. La qualité savante de cette poésie de concours s'affirme, tandis que le chant royal évacue le ton amoureux qui, dans le lyrisme marial, distinguait encore le serventois.

Au Puy de la Conception de Rouen, presque un siècle plus tard (à partir de 1486), le chant royal palinodique va connaître un essor extraordinaire et... tardif. Jean Marot (et son fils Clément), Guillaume Cretin surtout, et le navigateur-poète dieppois Jean Parmentier viennent y exercer leur talent. Il s'agit encore de célébrer la Vierge (en exaltant précisément sa Conception immaculée) à partir d'une allégorie formulée par le palinod. Cette allégorie est laissée à l'initiative du candidat (à la différence du Puy d'Amiens, où le président de la session, mécène de l'association, imposait une devise de son cru). Il en résulte une diversité remarquable, et même une certaine liberté, non seulement quant à la nature de l'image (pourquoi le poème de concours ne se destinerait-il pas à surprendre ?), mais aussi quant à son registre : le chant royal s'accommode du style tempéré, même si ses chefs-d'œuvre relèvent du ton sublime dont un Cretin reste le modèle.

1. *Œuvres complètes*, publiées par Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud, VII, p. 281.

Ce Puy rouennais de la Conception maintenait-il à l'aube de la Renaissance un idéal périmé de convention thématique et d'archaïsme formel ? En fait, l'intention louable d'adapter à un sujet d'une infinie complexité un genre ostensiblement difficile, de consacrer à la Vierge un chant vraiment royal, ne résume pas, loin s'en faut, la nouveauté de cette poésie. Si les registres et anthologies palinodiques sont encombrés de poésies scolaires, on découvre aussi, *présentées* à la Vierge sans ostentation mais avec sérieux, des préoccupations propres aux temps nouveaux : Nicole Lescarre s'enthousiasme pour l'imprimerie, Jean Parmentier transpose dans ses chants royaux son expérience de navigateur...

Cependant, les genres palinodiques dérivés du chant royal produisent éventuellement une discordance, d'ailleurs typiquement médiévale. Les Puy ont toujours apprécié le travail formel et l'exercice de versification. Or la contrafacture du modèle courtois ne versait pas toujours dans l'édification. Certains puy du Hainaut, tel celui de Valenciennes, tout en estimant les gracieux poèmes d'amour et les graves serventois, prescrivaient la composition de sottises amoureuses. La pratique en débordait d'ailleurs le cadre des concours, puisque des poètes bien renommés, comme Froissart et Deschamps, en ont fourni des échantillons. La sottise est une chanson amoureuse qui dit des sottises, en parodiant l'élégance courtoise : elle accueille la grivoiserie, la trivialité, la grossièreté, l'obscénité même. Elle montre l'envers de la courtoisie. Nous n'avons pas la preuve que son public eût été exclusivement masculin. Il est possible qu'à l'origine, ce genre hardi de l'anti-chant royal ait relevé des circonstances de la vie civile, en rapport avec la coutume urbaine du charivari. On peut expliquer encore sa robuste franchise par le réalisme d'une collectivité peu encline à perpétrer les finesses d'un discours trop poli pour être honnête. Le rire y rectifie les excès d'un certain formalisme.

UNE POÉSIE POUR L'OREILLE ET POUR L'ŒIL

Dans tous ces genres (sotte comprise avec ses « étranges rimes »), le lyrisme de la fin du Moyen Âge demande au langage la restitution de la musique perdue depuis l'abandon du chant. Poète-musicien, Machaut s'intéressait de près aux raffinements de l'euphonie. N'évoquait-il pas, au prologue de son *Dit dou Vergier*, la rime « serpentine » (le terme, dans les *Leys d'Amors*, le code poétique toulousain des alentours de 1340, désigne la rime de toutes les syllabes d'un distique), la rime « équivoque » (de termes homonymes), « leonine » (= riche), « rétrograde » (qui consiste à rappeler au commencement d'un vers la rime du vers précédent) ? Deschamps reste très attentif aux rimes équivoque et rétrograde. L'élaboration musicale de la langue poétique se poursuit au XV^e siècle : par exemple la rime rétrograde se combine avec l'équivoque pour produire l'« équivoque rétrograde » ; la rime rétrograde s'enrichit des variantes « annexée », « enchaînée » et « fratrisée », reprenant, au commencement d'un vers, la syllabe, la base lexicale du mot ou le mot de rime du vers précédent. Cet effort de subtilité atteint son apogée avec la virtuosité très consciente des Grands Rhétoriciens ; ainsi Jean Molinet, rimant sur le refrain : « Harpe rendant souveraine harmonie », loin de se contenter d'une analyse organologique,

transforme le langage en musique (*Ballade appelée champ roial*, vers 45-48 ; Faictz et Dictz, Édition Noël Dupire, p. 448-449).

« Pan oncques mieux ne baritonisa
Diapason au son de ses musettes,
Pictagoras oncques n'organisa
Diapanté de si douces busettes... »

La Grande Rhétorique invente le drapé musical ; elle cherche aussi le contentement de l'œil. Depuis plusieurs décennies, le poème suscite un souci d'ordre graphique, comme si, désormais, l'écriture devait succéder à la voix, l'inscription au chant. Cette attention à la transcription trahit-elle, chez les poètes du xv^e siècle, une sensibilité mélancolique à l'érosion du temps ? Plus d'un se passionne pour l'écriture, au sens le plus artisanal, le plus manuellement technique du terme. Christine de Pisan met au net elle-même ses œuvres dans des manuscrits dont elle contrôle le luxe de la présentation pour les offrir à de fastueux mécènes : il arrive même, semble-t-il, qu'elle s'abstienne de corriger telle bévue pour éviter de déparer la beauté de la page. Le prince Charles d'Orléans s'absorbe à des minuties de greffier en composant, feuilletant, corrigeant et amendant son recueil personnel – émouvant *liber amicorum* et précieux document autographe. La mise en œuvre implique la mise en page.

Les Grands Rhétoriciens, notamment Jean Molinet et (au moins jusqu'en 1498) son disciple Jean Lemaire de Belges, mais aussi André de La Vigne par exemple, vont savoir, entre autres talents, rimer pour l'œil, si l'on ose écrire, en calculant l'effet visuel de la composition. Poèmes lettrisés, acrostiches pliés à une disposition géométrique, structure des couplets (avec la régularité de la carrure), citations fragmentées dans le corps du texte, autant de techniques de « taille » et d'ornement qui révèlent une attention unique au tissu du texte (ces deux mots font redondance), avec ses effets de trame et de chaîne, et la surprise d'une phrase brodée ou passémentée, rubriquée dans les manuscrits. Le poème devient un objet graphique, assimilant un tracé architectural, arborant une décoration dessinée que bien évidemment dissout l'oralité. Ainsi, au premier onzain de cette *Oraison* de style sublime composée, au plus tard en 1498, par Jean Lemaire (« de Vallenciennes », précise le manuscrit, pour assurer une filiation littéraire qui, par l'intermédiaire de Jean Molinet, remonte à George Chastelain), une lecture verticale des premières syllabes des vers reconstitue le commencement de l'antienne *Salve Regina* (*Salve, Regina, misericordie...*) – les lettres en caractères gras sont rubriquées dans l'original

« Salut à vous, Dame de hault paraige,
Vers qui chascun, de tres humble couraige,
Rendre se doit pour bienheurté conquerre ;
Giron de paix, reposoir de suffraige,
Navire seur, sans peur et sans naufrage,
Mieux estoffé que pour la toison querre,
Sente d'onneur de clere relucence,

Riche rubis bien garny d'innocence,
Corde sonnante en harpe d'aviticque,
Dirigez cy vostre magnificence
Et recevez mon très humble canticque. »

(manuscrit de Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4061, fol. 58r^o – « petit livret sommaire » que le poète, alors âgé de 25 ans, s'était fait confectionner pour lui-même ; description et édition par Pierre Jodogne, *Mélanges Franco Simone*, 1967, p. 179-210).

À la fin du xv^e siècle, sans être pour autant ignorées de l'édition incunable, ces raretés esthétiques, pièces conçues quelquefois, à la demande d'un riche client, pour être uniques, restituent ses lettres de noblesse à la création artisanale du texte, la patiente élaboration de la littérature, tandis que l'essor contemporain de l'imprimerie multiplie, intensivement déjà, les exemplaires des livres.

II. Lyrique à la Renaissance

Jean VIGNES

Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime
Guillaume Apollinaire, « Cortège »

INTRODUCTION

S'il est un domaine où s'illustrent les poètes français de la Renaissance, c'est bien celui du lyrisme. La gloire pérenne à laquelle ils aspiraient si ardemment, n'est-ce pas l'inspiration lyrique et elle seule qui la leur a offerte ? De « Mignonne, allons voir si la rose... » à « Heureux qui comme Ulysse... », la postérité a mis sur un piédestal quelques bijoux lyriques de la Pléiade en lesquels se résume, croirait-on, la floraison poétique de tout un siècle. Et si Ronsard a pu rêver de devenir avec sa *Françiad* l'Homère ou le Virgile français, c'est d'abord comme « Pindare françois » qu'il s'est illustré auprès de ses contemporains, avant de demeurer pour plusieurs siècles le chantre de Cassandre, de Marie et d'Hélène.

Au-delà de ces stéréotypes, la poésie lyrique constitue l'un des domaines esthétiques où s'affirme le plus nettement la spécificité de l'art renaissant. Quels meilleurs témoignages de l'esprit du temps qu'une chanson de Marot mise en musique par Janequin, une prière de Marguerite de Navarre, une ode pindarique à la gloire d'Henri II, la « mignardise » d'une ode anacréontique de Belleau, ou encore le cri lancé dans les *Tragiques* par d'Aubigné, quand sombre finalement dans le sang et les larmes la nef dorée qui semblait porter les Valois ? C'est qu'au xvi^e siècle, plus que jamais peut-être, le vers lyrique, démultiplié par le progrès de l'imprimerie ou

par l'harmonie du chant polyphonique, semble le vecteur privilégié de toutes les aspirations, de toutes les louanges, de toutes les angoisses, religieuses ou profanes, individuelles ou collectives.

Prendre conscience de cet engouement sans précédent pour la « Lyre » et du foisonnement qu'il engendre – Du Bellay s'étonnait déjà de voir « par la France fourmiller tant d'escrpts » (*Regrets*, 147) –, c'est mesurer aussi l'ampleur et la complexité d'un « genre », dont les ramifications enchevêtrées lancent un défi aux sécateurs de la critique. De la chanson au psaume, de l'épître à l'élégie, comme du rondeau au sonnet, formes et genres s'entrecroisent ; héritages antiques, médiévaux ou italiens se combinent ; et les théoriciens du temps, quoique déjà soucieux de taxinomie, ne parviennent que rarement à s'entendre sur des définitions rigoureuses, confirmées par l'usage poétique.

Le balisage des frontières mêmes du « genre lyrique » à la Renaissance n'est pas moins épineux, tant il est vrai que l'adjectif *lyrique*, comme son dérivé *lyrisme*, inconnu au XVI^e siècle (Littré y voyait encore un néologisme), revêtent, aujourd'hui comme hier, des acceptions diverses, parfois sujettes à controverses. Gisèle Mathieu-Castellani a montré l'impossibilité d'envisager valablement le *lyrisme* en tant que genre à la Renaissance (« Les modes du discours lyrique au XVI^e siècle », in *La Notion de genre à la Renaissance*, sous la dir. de G. Demerson, Genève, 1984, p. 129 sq.). L'adjectif *lyrique*, plus courant sous la plume de nos poètes, ne pose guère moins de difficultés : conformément à l'étymologie, on a parfois voulu limiter son acception à des critères formels, pour qualifier exclusivement des poésies « composées en vue d'un accompagnement musical ou [qui] peuvent s'y adapter » (M. Françon, « Lyrisme et technique poétique », *French Studies*, 1968, p. 101). Cette définition soulève pourtant plusieurs objections. D'une part, tout texte poétique peut en réalité être mis en musique, quelle que soit sa forme, pourvu qu'un compositeur souhaite s'y adapter. D'autre part, la mise en musique des poèmes « lyriques » de la Pléiade, pour ne prendre que cet exemple, n'est que rarement effective, et chacun sait que les allusions de Ronsard ou de Du Bellay à leur lyre, leur luth, leur « guiterre » ou leur chant, sont souvent à entendre au sens figuré. Enfin, sous la plume des poètes eux-mêmes, entrent également en jeu dans l'usage de l'adjectif *lyrique* des critères de registre stylistique (Du Bellay oppose par exemple « vers lyriques » à « chansons vulgaires ») et thématique (Ronsard à la fin de sa vie définira la poésie lyrique comme celle qui a pour sujet « l'amour, le vin, les banquets », etc.).

À la définition purement formelle de la poésie lyrique (poème strophique destiné au chant) se superpose par ailleurs l'usage moderne, issu notamment de la critique romantique, qui fait du lyrisme l'expression d'une individualité singulière, d'une voix personnelle, d'un *je*. Répugnant toutefois à considérer le poème lyrique comme le lieu d'un épanchement personnel du poète lui-même, et tendant à minimiser le critère discutable de la sincérité, la critique récente recourt plus volontiers à une approche du lyrisme fondée sur l'analyse de l'énonciation : ainsi G. Mathieu-Castellani juge « proprement lyrique » un discours « rapporté à un *je* (lequel n'a souvent d'autre référence que grammaticale), le sujet de l'énonciation se confondant (fictivement) avec le sujet de l'énoncé ». Le lyrisme, ajoute-t-elle après Valéry, « fait entendre la voix du moi » (art. cit., p. 131). Enfin le caractère « exclamatif » du

chant et le recours à la fonction émotive du langage paraissent également des critères décisifs ; mais si le romantisme a pu voir dans l'émotion du poète lui-même la source du lyrisme authentique, le renouveau des études rhétoriques met plus volontiers l'accent sur la capacité du poème lyrique à produire une émotion sur le lecteur-auditeur (*movere*). Telle était bien en effet la visée prioritaire d'un Du Bellay, précisant dans sa *Deffence et illustration de la langue françoise* ses propres attentes de lecteur : « Sache, Lecteur, que celui sera véritablement le poète que je cherche en notre Langue, qui me fera indigner, apaiser, éjouir, douloir, aimer haïr, admirer, étonner [sens fort : foudroyer], bref, qui tiendra la bride à mes affections, me tournant çà et là à son plaisir. Voilà la vraie pierre de touche, où je veux que tu éprouves tous poèmes, et en toutes langues » (II, 11).

Considérée ainsi sans exclusive, l'histoire des formes du lyrisme au XVI^e siècle paraît s'articuler grossièrement en deux volets, assez nettement contrastés. Sans schématisme excessif, on peut considérer les années 1547-1550 comme la charnière où s'opère une profonde mutation esthétique. Si la Pléiade bouleverse le paysage du Parnasse, c'est notamment d'un point de vue formel. En quelques années, l'héritage séculaire des genres issus du Moyen Âge est complètement remis en cause. Toutefois, ce renouvellement a été préparé par la génération précédente autour de 1530.

ULTIMES AVATARS DES FORMES MÉDIÉVALES

Avant l'irruption fracassante des jeunes loups de la Pléiade, deux générations de poètes de la première moitié du XVI^e siècle ont su exploiter et renouveler le riche héritage des formes lyriques médiévales. Avant l'avènement de Clément Marot, la dernière génération des Rhétoriciens se plie encore volontiers à des formes fixes très contraignantes, que les théoriciens s'emploient alors à codifier de plus en plus rigoureusement dans des manuels techniques spécialisés. Prolongeant ainsi l'esprit de l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps (1392), et empruntant – parfois littéralement – à l'*Art de rhétorique* de Molinet (édité en 1493), plusieurs recueils de préceptes formels voient le jour dans le premier quart du XVI^e siècle. E. Langlois, qui les a réédités en 1902, les a regroupés sous le terme générique d'*arts de seconde rhétorique*.

Le Jardin de plaisance contenant l'Instructif de la seconde rhétorique (1501), attribué sans certitude à Regnaud Le Queux, dit Infortunatus, a la particularité d'adapter en vers l'enseignement de Molinet, qu'il complète sur bien des points. *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (1521) de Pierre Fabri (ou Lefèvre), réédité sept fois jusqu'en 1544, est encore plus précis. Après une première partie sur la « Rhétorique prosaïque », la seconde définit différents types de rimes et répertorie les principales formes en usage (lai, virelai, rondeau, bergerette, pastourelle, chapelet, chant royal, ballade, chanson, serventois). *L'Art et science de rhétorique vulgaire*, manuscrit anonyme, composé entre 1524 et 1525, apparaît comme le premier texte théorique conseillant l'alternance des rimes masculines et féminines, telle qu'Octovien de Saint-Gelais, puis Cretin ou Bouchet l'avaient pratiquée. Enfin, le tardif *Art et science de rhétorique métrifiée*, du Toulousain Gratien Du Pont (1539), recommande plus que

jamais les acrobaties de versification, et prouve la survie provinciale de l'esthétique des rhétoriciens en pleine période marotique.

Ces manuels proposent pour la première fois dans notre littérature une stricte codification des formes du lyrisme, et permettent de faire le point sur leur évolution. Si le lai, le virelai ou la bergerette, dont certains traités précisent encore les règles, semblent en fait, dès 1500, des survivances désuètes, trois formes fixes s'imposent en revanche, privilégiées par tous les grands poètes du règne de Louis XII :

La *ballade*, portée à sa perfection par Deschamps, Charles d'Orléans et Villon, reste la forme de prédilection. Ses trois strophes isométriques, sur le même schéma rythmique généralement symétrique et les mêmes rimes, sont suivies d'un envoi, dont la longueur équivaut à une demi-strophe. Les trois strophes et l'envoi se terminent par le même vers appelé refrain. Molinet a contribué à imposer les strophes dites carrées (nombre de vers par strophe égal au nombre de syllabes par vers) : tandis que la *petite ballade* compte trois huitains d'octosyllabes, suivis d'un quatrain, la *grande ballade* présente trois dizains de décasyllabes et un quintil. Poème de ton grave à l'origine, son usage s'est peu à peu élargi à toutes sortes de sujets, y compris plaisants.

Le *chant royal* se définit comme « ballade surmontant la ballade commune en nombre de couplets et gravité de matière » (Sébillot, *Art poétique français*, 1548). Il se compose de soixante décasyllabes sur cinq rimes (soit cinq strophes de onze vers dont le refrain, suivies d'un envoi de cinq vers, dont le refrain). « Le plus souvent, écrit encore Sébillot, la matière du chant royal est une allégorie obscure enveloppant sous son voile louange de Dieu ou Déesse, Roi ou Reine, Seigneur ou Dame. » De fait, il est voué notamment à la dévotion mariale et à la célébration de l'Immaculée Conception dans le cadre des puits. La supériorité de Crétin dans le genre fut consacrée par de nombreuses récompenses avant la publication posthume de ses *Chants royaux* en 1527, la même année que ceux de Gringore : *Chants royaux figurés et moralisés sur les mystères miraculeux de la Passion [...]*, somptueusement illustrés par le graveur Gabriel Salmon (pas moins de sept éditions entre 1527 et 1544).

Mal fixé au Moyen Âge, le *rondeau* a revêtu des formes variables jusqu'au xv^e siècle, qui désignait le plus souvent sous ce nom l'alternance d'un refrain et de couplets sur deux rimes. Pierre Fabri (1521) définit le rondeau comme un poème de trois couplets dont le premier et le troisième ont le même nombre de vers, le deuxième la moitié seulement ; après le deuxième couplet et après le troisième, on répète en guise de refrain une partie du premier couplet : c'est la définition du *rondeau ancien*, dit aussi *triolet*. Jean Marot, Lemaire de Belges, Crétin et Gringore ont contribué pour leur part à imposer les formes canoniques qu'immortalisera Clément Marot : le *rondeau quatrain* ou *rondeau simple*, composé d'octosyllabes, compte deux quatrains encadrant un distique ; le « rentrement » qui clôt le deuxième et le troisième couplets répète les deux, trois ou quatre premières syllabes du rondeau. Le *rondeau cinquain* ou *rondeau double*, en décasyllabes, deviendra le plus courant : deux quintils entourent un tercet et le rentrement compte en général quatre syllabes. Celui-ci doit clore les strophes 2 et 3 mais de telle sorte que la strophe soit pourtant close sans lui : comme l'explique le *Jardin de plaisance*, « chacun couplet porter doit sens parfait et suspenser, clos et ouvert suspensant » ; ainsi, la strophe du rondeau est à

la fois close et ouverte, si bien que le rentrement paraît un ajout aussi délicieux poétiquement que superflu syntaxiquement. Le succès de cette forme après 1520 et sa particulière convenance à l'expression du sentiment amoureux sont attestés par plusieurs recueils. En 1521, Gringore propose avec les *Menus propos des amoureux [...]* figurés sur les hommes, bêtes et oiseaux une réécriture moralisante en rondeaux du fameux *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival. Surtout, en 1527, un recueil collectif (comportant notamment plusieurs pièces de Jean Marot et une de Clément) propose une série de *Rondeaux en nombre de trois cent cinquante, singuliers et à tous propos*, qui forment une sorte de roman d'amour passionné et mélancolique, dans l'esprit de Charles d'Orléans. Témoin de cette vogue, Rabelais ne manquera pas de parodier le genre dans *Pantagruel* (1532) en plaçant dans la bouche de Panurge un rondeau d'amour facétieux.

Parallèlement à ces formes fixes, les derniers rhétoriciens recourent volontiers à des genres plus libres : déplorations et plaintes, panégyriques, épithalames, blasons, monologues, épîtres en vers. Généralement composées de strophes isométriques ou de décasyllabes à rimes plates, ces pièces n'ont pas de forme stéréotypée et ne font pas l'objet de préceptes particuliers. C'est alors par divers jeux de rimes (batelées, équivoques, fratisées, etc.) que peut s'y manifester néanmoins la virtuosité ostentatoire propre aux rhétoriciens.

LE LYRISME MAROTIQUE ET L'HÉRITAGE DES RHÉTORIQUES

Dans le domaine du lyrisme, c'est une patiente métamorphose que réalisent les contemporains de François I^{er}, notamment sous l'impulsion de Clément Marot : sa génération, héritant de la poétique sophistiquée des rhétoriciens, va l'assouplir peu à peu sans la renier. Marot lui-même semble à la fois le promoteur et l'exemple le plus caractéristique de cette mutation esthétique, qui assure la transition entre le lyrisme médiéval et la poétique humaniste de la Pléiade.

L'Adolescence clémentine, qui rassemble l'œuvre de jeunesse de Marot, est le lieu où commence à s'opérer et où se manifeste le mieux cette mutation sans heurt. L'influence sur Marot de ses devanciers est manifeste, au moins jusqu'à la mort de son père, Jean Marot (1526 ?), peut-être même au-delà. En organisant dans *L'Adolescence clémentine* la production déjà substantielle de ses années de formation (1511-1526), Marot se veut le digne légataire d'un héritage qu'il revendique, mais qu'il sait aussi dépasser. Plein de gratitude pour un père qui l'a initié, et dont il publie l'œuvre (*Les deux heureux voyages de Genes et Venise*, 1533 ; *Le Recueil Jean Marot*, 1534) comme il édite celle de Villon (1533) et peut-être le *Romman de la Rose* (?), il s'en montre l'émule, en recourant aux mêmes genres, aux mêmes formes, aux mêmes procédés caractéristiques.

Le choix des formes et des genres cultivés dans *L'Adolescence* constitue le premier indice de cette continuité esthétique assumée. La prédilection pour la ballade et surtout pour le rondeau (Marot en composera en tout quatre-vingts), ou la dédicace du chant royal de 1521 à son commanditaire « Maître Guillaume Crétin », sont

autant de marques de fidélité à ses trois maîtres (Villon pour la ballade, J. Marot pour le rondeau, Cretin pour le chant royal). Comme le montrent par exemple les « Rondeaux » de l'*Adolescence*, Marot respecte en général scrupuleusement les principales normes des genres qu'il cultive, normes qu'en l'occurrence il se plaît même à reformuler dans le rondeau qui ouvre la section. Sous prétexte de rappeler à un disciple étourdi la proscription du rentrement vocatif, Marot fonde un tel interdit sur l'usage des « plus sçavans poètes » (ses prédécesseurs, « Qui d'en user se gardent sagement ») et il inscrit ainsi sa propre poétique dans le fil d'une tradition. Non content de se conformer lui-même à la règle qu'il énonce (de même, il sait éviter à l'initiale les prépositions et conjonctions *et pour mais donq par car quant* proscrites par les théoriciens : on ne relève là que deux infractions), Marot rappelle au passage les qualités esthétiques qui font pour lui le charme du genre : limpidité et simplicité de la langue (le rondeau n'est que rarement le lieu des subtilités lexicales, des jongleries verbales, des équivoques acrobatiques qui risqueraient d'obscurcir le texte), concision (« Rien superflu n'y soit aucunement »), soin attaché à la clausule.

La plupart des autres genres illustrés dans *L'Adolescence* font également partie des genres lyriques déjà cultivés par la génération précédente : si l'inspiration antique et pastorale est mise au premier plan (le recueil s'ouvre sur une adaptation de « La première églogue des Bucoliques de Virgile »), le lyrisme religieux trouve sa place dans le recueil à travers des traductions de poèmes latins (« Les tristes vers de Philippe Béroalde sur le jour du Vendredi Saint » ; « Oraison contemplative devant le Crucifix »). Marot s'essaye surtout après Lemaire et tant d'autres à composer un « temple » allégorique : même si son *Temple de Cupido* (dont la première édition remonte à 1515) n'a pas les proportions imposantes de certains de ses modèles, la parenté s'impose dès le titre et les premiers vers avec le *Temple de Mars* de Molinet, ou le *Temple de Vénus* de Lemaire (in *La Concorde des deux langages*). On retrouve de même dans « l'Épître du Dépourvu » la fiction du songe, la mise en scène de personnages mythologiques (Mercure, dieu de l'Éloquence) ou allégoriques (Crainte, Bon Espoir), l'inclusion de formes fixes dans un poème en rimes plates. Dans le *Temple de Cupido* comme dans « l'Épître du Dépourvu » se manifeste encore l'influence du genre médiéval du débat : à travers des allégories, le poète met en scène le débat intérieur d'un personnage tiraillé entre deux postulations contradictoires.

Marot contribue également dans *L'Adolescence* et dans sa *Suite* à pérenniser le genre de l'épître en vers, non sans accentuer le caractère personnel de la confession qui s'y déploie. S'il pratique à l'occasion l'épître fictive sur le modèle des *Héroïdes* d'Ovide et dans le sillage d'André de La Vigne (« Épître de Maguelonne »), il lui préfère presque toujours l'épître personnelle exprimant en termes familiers une requête quelconque, amoureuse ou financière par exemple. Quel qu'en soit le prétexte, l'épître est l'occasion pour le poète lyrique de préciser sa *persona*, d'affiner le portrait de lui-même qu'il imposera à ses contemporains comme à la postérité. Cette dimension personnelle ne saurait toutefois masquer les normes que Marot se plaît à respecter : titres, suscriptions, demande de réponse ou de visite, prière finale à Dieu ou au destinataire appartiennent aux conventions du genre.

Des deux complaintes de *L'Adolescence clémentine* à l'ample *Déploration de Messire Florimond Robertet*, la poésie funèbre de Marot n'est pas moins significative de ce

que son lyrisme doit aux leçons de ses prédécesseurs. Les deux complaintes montrent une parfaite maîtrise de la topique du genre : éloge du défunt, invective à la mort, sentiments mêlés de révolte et de douleur. Toutefois, la *Déploration* (1527) renouvellera le genre dans l'abandon joyeux à la grâce et l'exaltation paulinienne d'une mort vivifiante et libératrice.

La technique poétique de Marot est pareillement redevable des recherches de ses maîtres, dont il s'est approprié à la fois l'esprit et le métier. Par son goût de la rime riche, son sens de la prouesse poétique, il manifeste cette compétence d'artisan qui constitue encore pour les rhétoriciens l'essentiel de la poésie. Sans ostentation, sans systématisme, et avec un brin de recul malicieux, il est légitimement fier de montrer son exceptionnel savoir-faire en multipliant à l'occasion les rimes équivoques :

En m'esbatant je fais rondeaulx en rime,
Et en rimant bien souvent je m'enrime [enrhume] ;
Bref, c'est pitié d'entre nous rithmaillieurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs [...]
(« Petite épître au roi », 1518 ?)

Dans ce tour de force, qui frôle délibérément la parodie, il ajoute à la traditionnelle équivoque une difficile contrainte en systématisant la dérivation, puisque presque toutes les rimes de ce poème de vingt-six vers comportent le mot « rime » ou l'un de ses dérivés attestés (*rimeur*) ou néologiques (*rithmonner*...). D'autres expériences non moins originales procèdent du même esprit de défi : quelle meilleure démonstration de virtuosité que les rimes en *-ac, -ec, -ic, -oc, -uc* qui jalonnent plaisamment la « Ballade du jour de Noël » ? Il est significatif que Thomas Sébillet, qui se fera dans son *Art poétique français* (1548) le théoricien de la poétique de Marot, promue au rang de modèle, ne renonce à prescrire aucune des « sucrées douceurs et miellées confitures » que constituent encore pour lui les « jeux de rime » hérités de la génération précédente ; il n'a nulle peine à trouver dans *L'Adolescence* des échantillons de rimes batelées, annexées, fratrisées, enchaînées, concaténées, ou même ce bel exemple de rime couronnée :

La blanche colombelle belle
Souvent je vois priant criant :
Mais dessous la cordelle d'elle
Me jette un œil friant riant.

Toutefois, si Marot paraît dans certaines pages de jeunesse l'héritier talentueux des rhétoriciens, on ne saurait oublier qu'il cultive avec la même aisance le lyrisme à la fois mélancolique et souriant de Charles d'Orléans et de Villon, dont il a su adopter la souplesse, l'air de simplicité presque populaire et la feinte négligence ; c'est en combinant puis en dépassant cette double influence qu'il parvient à orienter le lyrisme dans des voies nouvelles.

DE LA RHÉTORIQUE AU LYRISME MODERNE : LE RENOUVEAU MAROTIQUE

Sous l'influence conjointe de Charles d'Orléans et de Villon, de l'humanisme et de l'évangélisme, mais aussi par tempérament, par goût d'une expression plus spontanée et plus libre, Marot substitue à la « Rhétorique seconde » les formes d'un lyrisme plus personnel et plus moderne. Changement presque insidieux, jamais explicitement revendiqué, et néanmoins conscient : une variante de sa fameuse *Épître du dépourvu* suggère la lucidité de Marot quant au renouvellement qu'il orchestre : là où il avait d'abord écrit dans la version publiée en 1532, « La Rhétorique gente » (v. 26), il préfère en 1538 « La Poésie gente ». S'interroger sur le sens d'une telle correction, c'est mesurer l'écart qu'introduit le lyrisme marotique par rapport aux usages de la rhétorique seconde.

Dès ses débuts, tandis qu'il se plie, comme en se jouant, aux contraintes des formes anciennes, Marot semble en infléchir quelque peu la tonalité. Avec une sorte de légèreté que n'avait eue aucun de ses devanciers immédiats, il parvient toujours à éviter la virtuosité ostentatoire, la gravité emphatique, la rigidité sentencieuse ou l'austérité moralisatrice qui peuvent parfois éloigner de nous la Grande Rhétorique. L'auteur de l'*Adolescence* en effet ne donne que rarement l'impression de se prendre tout à fait au sérieux, et se compose plus volontiers un personnage souriant, empreint de joyeuse insouciance et de détachement humoristique, parfois de fausse naïveté. Des pièces de jeunesse comme la fameuse « Petite épître au roi » ou la ballade 4 « De soi-même » illustrent à merveille cette nouvelle « manière », où le savoir-faire du rhétoricien n'exclut ni la modestie, ni l'ironie, ni même une sorte d'autodérision, de nature à modifier en profondeur la figure de l'énonciateur. Marot tend par ailleurs à privilégier l'expression personnelle, le ton de la conversation familière à bâtons rompus. Comme pour solliciter la complicité du lecteur, il confère à sa poésie un « naturel » tout à fait nouveau. Par l'emploi de mots simples et familiers, la poésie de Marot se donne alors comme représentation sans fard, peinture fidèle d'une « intériorité » (G. Defaux). Non que disparaissent la dimension artisanale du texte poétique et le savoir-faire technique, toujours bien présents, mais la virtuosité semble passer au second plan, au profit d'une transparence du signifiant, d'une souplesse familière, aussi proche que possible de l'oralité (F. Lestringant).

Si cet idéal de transparence et de séduction insidieuse est à l'opposé de la rhétorique ostentatoire du xv^e siècle, pour autant la « facilité et grâce tant singulière » vantée par Étienne Dolet, l'« élégant badinage » cher à Boileau, la « gaîté » du gentil Marot, modèle de La Fontaine, ne sauraient faire oublier l'art exigeant qui s'y dissimule. La limpidité, la fluidité, l'euphonie de la langue de Marot révèlent un remarquable travail de polissage dont témoigne son épître à Alexis Jure : « [...] il faut / Ton défaut / Raboter / Pour ôter / Les gros nœuds / Lourds [...] / Et que limes, / Quand tu rimes / Tes Mesures / Et Césures. » C'est notamment en s'interdisant césures épiques et césures lyriques, ou en proscrivant l'hiatus (sinon à des

fins expressives), que Marot atteint cette exceptionnelle musicalité, cette « suavité de équisonance » dont Molinet avait fait l'idéal de la poésie, et qui reste pour nous l'une des qualités les plus précieuses de sa lyre.

Ce remarquable assouplissement du ton et de la langue poétique s'accompagne bientôt d'une libération des formes du lyrisme, dont profitera toute la poésie ultérieure. S'il a su apprivoiser les cadres contraignants de la lyrique médiévale (qu'il ne rejettera jamais tout à fait), Marot va leur préférer après la mort de son père des formes plus souples et peut-être plus propices, de ce fait, à l'expression de son moi. La plupart de ces genres ont déjà été pratiqués par ses prédécesseurs, mais Marot les renouvelle et leur imprime sa marque : ce sont d'abord la chanson, puis l'épître (et ses variétés spécifiques que sont l'épigramme et le coq-à-l'âne), enfin l'épigramme et le blason, genres que privilégie le Marot des années 1530, et que cultiveront ses disciples à son imitation.

LES GENRES DU LYRISME MAROTIQUE

Si l'on a pu assister après Guillaume de Machaut à une sorte de divorce provisoire entre poésie et musique, chaque mode d'expression tendant à conquérir peu à peu son autonomie, cette tendance s'inverse partiellement au xv^e, où le succès du genre de la *chanson* polyphonique suscite à nouveau la collaboration féconde des poètes et des musiciens. Tandis que les derniers rhétoriciens célèbrent dans leurs vers les compositeurs contemporains, ceux-ci leur empruntent des pièces ou leur en commandent, et nombre de textes poétiques de valeur (comme les rondeaux de Jean Marot) paraissent seulement ou initialement dans des recueils de chansons. C'est surtout le cas des chansons de Clément Marot, dont le succès auprès des compositeurs va marquer durablement le genre. F. Lesure n'a pas relevé moins de cent dix-huit pièces de Marot mises en musique, souvent plusieurs fois, soit deux cent trente-quatre compositions musicales, émanant de soixante-cinq musiciens (*Musique et musiciens français du xv^e siècle*, Genève, Minkoff, 1976, p. 37-49). Conscient de la popularité que lui confère cette diffusion de son œuvre par la polyphonie, Marot l'entretient en intitulant « Chansons » la dernière section de son *Adolescence clémentine* (1532). Il y regroupe des couplets qui sont déjà devenus des succès, et dont il revendique la paternité ; il y ajoute de nouvelles pièces ainsi offertes à l'inspiration des compositeurs. Ces chansons d'amour de Marot, qui comptent parmi les textes les plus répandus du xv^e siècle, assurent sa suprématie dans un genre où il fera bientôt figure de « souverain » (Thomas Sébillot, *Art poétique français*, Paris, 1548, Livre II, chap. 6) – quoiqu'il ne l'ait plus guère cultivé ensuite.

Les rimes de la chanson, renouvelées de strophe en strophe, offraient au lyrisme plus de souplesse et de liberté que le rondeau, la ballade et le chant royal, liés par l'homophonie transstrophique et la stricte limitation du nombre des couplets. Cette liberté est encore accrue dans l'épître et l'épigramme, dont les rimes plates se renouvellent tous les deux vers, et dont la longueur ne connaît pas de norme imposée ; le poète peut y formuler à son aise une requête financière ou amoureuse, développer une anecdote ou une fable (celle du Lion et du Rat dans l'épître « A son ami

Lyon »), dénoncer spirituellement les bassesses de ses détracteurs, ou associer librement les réflexions les plus diverses sur un ton de confiance intime et détendue. Si l'épître ainsi conçue s'est développée dès le ^{xv} siècle et s'est imposée dès lors comme l'espace privilégié de la confession personnelle, aspect que Marot n'a fait qu'accentuer, il imprime plus nettement sa marque au genre de l'élégie, dont la mise au point demeure l'une de ses contributions décisives à l'évolution du lyrisme français.

Évoquant chez les Grecs un chant de deuil, le terme *elegia*, repris par les Latins, désignait le plus souvent pour eux une forme poétique (celle que nous appelons le distique élégiaque), convenant à des thèmes variés (guerriers, gnomiques, amoureux ou autobiographiques). Cet emploi technique reste courant dans la poésie néo-latine de la Renaissance. En français, le terme *élégie* apparaît dès le milieu du ^{xv} siècle (bien avant Lazare de Baïf auquel l'attribue à tort Du Bellay dans sa *Deffence et illustration*, II, 12), mais dans des contextes où son sens n'est pas précisé (voir par exemple J. Lemaire de Belges, *La Concorde des deux langages*, v. 299), et il faut attendre les années 1530 pour le voir figurer dans le titre d'un recueil. C'est le cas dans la *Suite de l'Adolescence clémentine* (1534), où Marot réunit sous ce titre vingt et une pièces (*Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, t. I, p. 232-281). L'élégie y constitue d'emblée une variété du genre de l'épître, comme l'indiquent les sous-titres de certaines pièces (« La première élégie en forme d'epistre », « 3^e élégie en manière d'epistre », « 4^e élégie en epistre ») ou cette mention finale : « Fin des Éloges. Cy commencent les Epistres différentes. » Dans les textes eux-mêmes, les mots « cette lettre », « cette epistre », « cette petite epistre » renvoient l'élégie à la catégorie du lyrisme lu et non chanté. La forme est presque toujours celle de l'épître : c'est une suite de décasyllabes à rimes plates (à l'exception d'une élégie en strophes (XVIII) et d'une « Élogie en forme de ballade »), au nombre de soixante-dix en moyenne. Conformément à la tradition latine illustrée par Catulle, Propertius, Tibulle et Ovide, l'autre trait distinctif de ces pièces est l'inspiration érotique et mélancolique presque omniprésente : l'élégie exprime une plainte amoureuse, adressée à la Dame. La question des modèles de Marot a fait couler beaucoup d'encre. L'élégie marotique paraît en définitive combiner de multiples influences : celle d'Ovide (notamment de ses *Héroïdes*, traduites par Octovien de Saint-Gelais, imitées par André de La Vigne) et des élégiaques néo-latins (Sannazar, Politien, Bourbon, Macrin...), celle des pétrarquistes italiens (en particulier des élégies contenues dans les *Opere toscane* de Luigi Alamani), celle enfin des genres médiévaux de la complainte (l'élégie XIV de Marot est explicitement désignée comme telle) et de la déploration. Certaines des dernières élégies de Marot (XXII à XXIV) sont du reste inspirées par un deuil, si bien que ni la forme, ni la thématique amoureuse ne constituent des critères satisfaisants pour définir l'élégie marotique, essentiellement caractérisée, en dernière analyse, par sa tonalité plaintive et son style moyen, élégant sans affectation excessive.

Les successeurs de Marot, qui consacrent le succès du genre, lui restituent toutefois son caractère de plainte spécifiquement amoureuse, comme le confirmera en 1548 la définition proposée par l'*Art poétique françois* de T. Sébillot : « Pren donc l'elégie pour epistre amoureuse, et la fay de vers de dix syllabes tousjours » (II, 7).

Tandis que Mellin de Saint-Gelais s'y inspire volontiers d'Ovide (« Élogie ou chanson lamentable de Vénus sur la mort du bel Adonis », éd. Blanchemain, t. I, p. 127 ; « Elegie », t. II, p. 177), les dix *Elegies* d'Étienne Forcadel (*Poésie*, Lyon, 1551) se distinguent quant à elles par le souci d'organisation qui s'y manifeste : elles forment en effet une sorte de « petit roman par lettres » (*Œuvres poétiques*, éd. F. Joukovsky, Genève, 1977, p. 71) évoquant les péripéties d'une idylle malheureuse avec Clytie. L'imitation de Marot s'y révèle par la longueur des pièces (exactement conforme aux modèles marotiques), par leur forme (décasyllabes à rimes plates sans alternance), par la thématique de l'amour fidèle mal récompensé, comme par le caractère faussement autobiographique des poèmes. On retrouve ces caractéristiques dans les trois élégies précédant les fameux *Sonnets* de Louise Labé (Lyon, 1555). Malgré les préceptes de la *Deffence et illustration* (recommandant l'imitation des élégiaques latins et le renouvellement du genre par l'introduction d'éléments mythologiques, II, 4), c'est encore cette conception marotique de l'élégie qu'illustre Du Bellay dans les trois pièces auxquelles il donnera ce titre (éd. H. Chamard, t. IV, p. 215 ; t. V, p. 77 et 133).

Marot annexa au domaine du lyrisme amoureux un autre genre déjà prisé de la génération précédente : le *blason*. Très pratiqué dès le ^{xv} siècle, c'était le plus souvent un poème descriptif, voué à la célébration des qualités et des vertus d'un objet (G. Corrozet, *Les blasons domestiques*, 1539), d'un animal (P. Danché, *Le blason d'un bon cheval*, 1535 ?), d'une personne ou d'un groupe social (dames, corporation), d'une ville (P. Grosnet a notamment composé les éloges de Paris, Lyon, Rouen, Dieppe, Auxerre...) ou d'une entité abstraite (P. Gringore, *Blason de Pratique*, 1505). Laudatif à l'origine, le blason peut aussi déprécier son objet (G. Alexis, *Blason des faulces amours*, 1486 ; P. Gringore, *Blason des hérétiques*, 1524) ; on parle alors parfois de « contreblason » (J. Destrées, *Contreblason des fausses amours*, 1512), encore que « blasonner » s'emploie couramment aux ^{xv} et ^{xvi} siècles dans le sens de railler, notamment chez Marot. À l'imitation de Lucien et des bernésques italiens, on compose aussi des blasons ironiques, affectant de vanter des objets plutôt vils ou effrayants, comme dans les anonymes *Blasons de la Goutte [...] et de la Quarte* (Lyon, 1547). Souvent construit sur le mode de la litanie, multipliant les effets d'anaphore, le blason adopte généralement la forme de l'octosyllabe à rimes plates (plus rarement le décasyllabe) ; les douzains hétérométriques du *Blason des fausses amours* ou les *Trois blasons* en forme de ballade de l'amateur poitevin Pierre Danché (1535 ?) font figure d'exception.

Le « Blason du beau tétin » composé par Marot à Ferrare en 1535 prélude à un renouvellement du genre, lorsque l'exilé invite ses amis à l'imiter en blasonnant tour à tour chacune des parties les plus charmantes de l'anatomie féminine :

L'un de sa part, la Chevelure blonde,
L'autre le Cœur, l'autre la Cuisse ronde,
L'autre la main, décrite proprement,
L'autre un bel œil, déchiffré doctement,
L'autre un esprit, cherchant les cieux ouverts,
L'autre la Bouche, où sont plusieurs beaux vers,

L'autre une larme, et l'autre a fait l'Oreille,
L'autre un sourcil de beauté non pareille.

L'extraordinaire écho rencontré par cet appel illustre l'influence exercée par Marot en matière de choix formels et génériques. Le succès de ce concours, orchestré semble-t-il par Marot lui-même, et couronné par une publication collective dès 1536, consacre son autorité esthétique sur toute une génération. Le maître s'investit lui-même dans son rôle de chef d'école : non content d'applaudir le travail de ses amis, il les sollicite à nouveau. Après avoir décerné la palme à Maurice Scève pour son « Blason du sourcil », c'est Marot qui encourage à poursuivre le jeu, en inversant les règles. En adressant à ses disciples son « Blason du laid tétin »,

Tétin, qui n'a rien que la peau,
Tétin flac [flasque...], Tétin de drapeau,
Grand' Tétine, longue Tétasse,
Tétin, dois-je dire besace ? [...],

le poète joint une épître où le désir de servir de modèle s'exprime sans équivoque : « Afin que suiviez cette voie. » C'est Marot qui réclame une profusion de « contre-blasons » :

Faites-les moi les plus laids que l'on puisse :
Pochez cet œil : fessez-moi cette Cuisse :
Décrivez-moi en style épouvantable
Un Sourcil gris : une Main détestable.

Le recueil intitulé *S'ensuivent les blasons anatomiques du corps féminin, ensemble les contreblasons...* (Paris, 1543) réunit les noms de tous ceux qui se sont vus, à un moment de leur carrière, les disciples de Marot, et qui ont marqué leur dévotion à leur maître par l'imitation des genres qu'il avait illustrés. Pas un poète de talent ne manque à l'appel : Antoine Héroët, Hugues Salel, Victor Brodeau, Bonaventure des Périers, Eustorg de Beaulieu, Maclou de La Haye, Gilles d'Aurigny, Claude Chappuys, Lancelot de Carle, Mellin de Saint-Gelais... Même le prédicateur François Sagon, bientôt ennemi juré de Marot, compose un blason... du pied ! Quant au savant humaniste Jacques Peletier du Mans, futur initiateur de Ronsard et Du Bellay, il ne répugnera pas à insérer dans ses *Œuvres poétiques* de 1547 un élégant « Blason du Cœur » (« Cœur gracieux, cœur loyal et benin... »), assorti de son contre-blason (« Cœur déloyal, ennemi de pitié... »).

Très à l'aise dans ces formes ouvertes (dont il module la longueur à sa guise), Marot cultive volontiers des genres plus brefs, où triomphe son sens de la concision : la veine galante ou satirique qui inspirait ses premiers rondeaux ou les chansons de *L'Adolescence clémentine* trouve plus tard dans l'épigramme sa forme de prédilection. Si le traducteur Michel d'Amboise (*Les Epigrammes*, 1533) semble le premier poète français à intituler ainsi de courtes pièces qu'il traduit du latin, Marot en compose

pour sa part plus de deux cents, généralement limitées au huitain ou au dizain, qu'il regroupe sous ce titre à partir de 1538. La satire y fait merveille (comme dans l'épigramme « A Linote, la lingère médisante », en vers de deux syllabes !), mais c'est aussi l'instrument du lyrisme amoureux : en témoignent les épigrammes à la fois souriantes et mélancoliques qu'il dédie à une mystérieuse Anne (en qui on s'est plu à reconnaître Anne d'Alençon, nièce du roi) et dont les musiciens du temps surent exalter le charme délicat. Ces formes épigrammatiques, qui conjuguent brièveté et liberté (par la variété des rimes qu'elles autorisent) sont aussi de nature à séduire les premiers cercles humanistes français, où Scaliger, Sussaneau, Visagier, Ducher, Gouvéa, ou Dolet pratiquent volontiers l'épigramme néo-latine, à l'imitation de l'*Anthologie grecque*, de Martial, ou d'Italiens du Quattrocento comme Politien. Si Martial est un modèle revendiqué par Marot (il en traduit une trentaine de pièces), ses propres épigrammes inspireront à leur tour ses amis humanistes, qui se plairont à les paraphraser en latin.

La dimension érudite du genre épigrammatique et sa convenance à l'expression lyrique de l'amour rencontrent leur confirmation la plus éclatante dans les quatre cent quarante-neuf dizains de la *Délie* de Maurice Scève (1544), marqués par l'influence pétrarquiste. L'agencement géométrique des épigrammes et des cinquante emblèmes qui les séparent à intervalles réguliers fait de ce recueil une sorte de temple, dont l'ordre numérique, la symétrie et l'eurythmie révèlent la valeur de microcosme. La savante architecture du recueil et la mystique amoureuse qui s'y déploie dans une langue subtile, extrêmement travaillée, ne sauraient faire oublier la multitude des épigrammes de circonstance et autres compliments galants qu'inspire à ses amis l'imitation de Marot ; Des Périers, Saint-Gelais, Hugues Salel, Charles Fontaine, Charles de Sainte-Marthe, Jacques Peletier trouvent dans ce genre lapidaire une forme parfaitement adaptée au lyrisme du quotidien qu'affectionne la cour : étrennes, billets doux, envois de présents, messages de félicitations, requêtes amoureuses ou badines, bons mots spirituels ou scabreux ; tous les sourires, mais aussi toutes les larmes (de l'amour ou de l'absence, comme de la maladie ou de la mort) tresseront ainsi une manière d'immense guirlande épigrammatique prolongée jusqu'au XVIII^e siècle.

Cette rénovation des formes poétiques trouve une sorte de couronnement spirituel dans la profonde *mutation du lyrisme chrétien* qui s'opère sous François I^{er}, notamment grâce à l'impulsion de Marguerite de Navarre et de Marot.

L'œuvre poétique de Marguerite de Navarre, sœur du roi et première protectrice de Marot, semble déjà témoigner d'un souci réel quoique implicite de s'affranchir des formes les plus traditionnelles du lyrisme chrétien (notamment rondeau, ballade et chant royal) pour donner libre cours à une méditation individuelle de plus longue haleine. Marguerite cherche dans les rythmes et les images du langage poétique le moyen de rendre compte de l'intimité du sentiment religieux. Les formes les plus souples semblent les plus appropriées à ce projet : séries de couplets sur deux rimes (*Oraison à Notre Seigneur Jesus Christ*, 1547) ou trois rimes (*Oraison de l'âme fidèle*, 1547), *terza rima* (*La Navire*), décasyllabes à rimes plates (*Le Miroir de l'âme pécheresse*, 1547 ; *Le Miroir de Jesus Christ crucifié*, 1552 ; *Les Prisons*). Les combinaisons plus sophistiquées restent rares et ne paraissent pas suivre des modèles

préétablis : ici encore, le mouvement d'élévation spirituelle ou le projet d'édification semblent l'emporter sur les soucis proprement formels de symétrie et de régularité (Le *Petit œuvre dévot et contemplatif*, récit allégorique à la première personne relatant une expérience mystique, se compose pour l'essentiel de *terza rima*, mais deux quatrains de rimes croisées divisent le texte en trois parties inégales, avant le sizain final sur deux rimes ; dans *La Coche*, le récit en rimes plates de la narratrice introduit pareillement un dialogue avec trois Dames, dont les deux premières s'expriment en *terza rima*, la troisième en quatrains...).

À côté des structures libres de la méditation en vers, le grand élan spirituel couramment désigné sous le nom d'évangélisme exploite aussi volontiers les formes du lyrisme profane, qu'il se plaît alors à détourner dans un sens sacré. Renouant ainsi, en quelque sorte, avec la vieille tradition du *serventois* (le mot désignait, dès la fin du XIII^e siècle, une chanson en l'honneur de la Vierge, calquée sur un modèle profane), Marguerite, Marot et leurs amis évangélistes s'adonnent au jeu du *contrafactum*, qui compose, à partir du moule strophique d'un refrain à la mode, dont on reprend la mélodie (le *timbre*), un poème à la gloire de Dieu. La signification spirituelle et l'efficacité prosélyte d'une telle parodie sautent aux yeux : en exploitant le succès de chansons légères connues de tous, le poète mobilise l'énergie et le plaisir du chant (individuel ou choral) pour les orienter dans le sens d'une célébration qui les purifie et les sacralise ; il offre surtout au message évangélique un support aussi plaisant à l'oreille que familier, dont la popularité servira l'expression d'une ferveur partagée. Après les *Chansons spirituelles* de Marguerite de Navarre inspirées de ce projet (trente-trois d'entre elles sont publiées en 1547 à la fin des *Marguerites de la Marguerite de Princesses*), Eustorg de Beaulieu publiera à son tour en 1546, sous le titre de *Chrestienne Resjouissance*, un important recueil de *contrafacta*. La XXXIV^e chanson, explicitant le procédé et la visée qui l'inspire, raisonne comme un mot d'ordre :

Vous tous aussi qui mettez vostre entente
A composer & à vers mesurer,
Gardez le chant, mais la lettre insolente
En aultre sens vueillez soubdain tourner :
C'est à sçavoir à Dieu seul honorer.

Tandis que paraît cette chanson, plusieurs mélodies populaires, d'abord prétextes à variations profanes, servent déjà de support aux premières traductions des Psaumes esquissées par Marot dès les années 1530, le poète n'hésitant pas à couler tel de ses premiers psaumes dans le moule formel d'une de ses propres chansons (le Psaume X par exemple se chante «sus *Dont vient cela*», c'est-à-dire sur l'air de la chanson XIV de l'*Adolescence clémentine*).

Plus encore que cette christianisation des formes profanes, qui a connu tant de précédents au Moyen Âge, la naissance d'un lyrisme biblique de langue française reste sans doute l'innovation la plus décisive tentée et réussie par Marot dans le domaine de la poésie sacrée. Encouragé dans cette voie par Marguerite de Navarre, au mépris des menaces de la Sorbonne, il consacre les dernières années de sa vie à adapter en vers français les Psaumes de David et offre ainsi à l'Église réformée

les cantiques nécessaires à l'expression collective de sa foi : *Trente puis Cinquante psaumes en français*, publiés à Genève en 1541 et 1543, bientôt complétés par le réformateur Théodore de Bèze et mis en musique notamment par Loys Bourgeois, deviendront le psautier officiel de l'Église calviniste. Au-delà de leur impact historique, comme vecteur puis comme ciment de la Réforme en France et à Genève, ces Psaumes joueront un rôle déterminant dans l'évolution de la poésie lyrique. Ils ouvrent notamment la voie au lyrisme grave de la Pléiade : dans la préface de ses *Odes* de 1550, Ronsard se réclame implicitement de Marot, «seulle lumiere en ses ans de la vulgaire poësie», en faisant justement référence au Psautier, dont la diversité formelle et l'invention rythmique et strophique l'ont manifestement séduit et inspiré. On peut en effet lire les *Odes* de Ronsard, du moins certaines d'entre elles, comme une tentative de rivaliser avec Marot en mariant ses trouvailles rythmiques aux ornements du paganisme antique qu'il avait décrié.

Le succès des Psaumes de Marot, maintes fois réimprimés, suscite jusqu'à la fin du siècle un large mouvement d'émulation, notamment du côté de la majorité catholique, consciente du rôle joué par le Psautier dans le prosélytisme calviniste, et désireuse de n'être pas en reste. Tandis que le chanoine Jean Poictevin n'hésite pas à se poser en continuateur de Marot, à une date où le divorce confessionnel n'est pas encore consommé (*Les cent psaumes de David qui restaient à traduire en rithme françoise*, Poitiers, 1550), plusieurs recueils collectifs voient le jour, dans lesquels des poètes mineurs, protestants ou catholiques modérés, conjuguent leurs efforts pour parachever plus ou moins habilement le psautier. Sans doute peut-on voir là avec Michel Jeanneret «une des dernières manifestations de l'évangélisme des années 1530» (*Poésie et tradition biblique...*, 1969, p. 130). Bien vite pourtant, c'est un esprit de concurrence interconfessionnelle qui inspirera les nouvelles paraphrases catholiques, entreprises au lendemain des premiers troubles. L'année même où Ronsard dédie «à Monsieur de Valence, pour chanter en son église» sa «Paraphrase sur le *Te Deum*» (1567), Jean-Antoine de Baïf entame sa première traduction en vers mesurés du Psautier, «en intention de servir aux bons catholiques contre les Psalmes des hérétiques» – ce qui n'empêchera pas le calviniste Claude Le Jeune de la mettre en musique.

Parler d'école marotique, c'est peut-être avant tout rendre compte de l'adhésion très large qu'ont suscitée ces quelques genres représentatifs, imités par toute une génération : la chanson, l'épître, l'épigramme, le blason, l'épigramme, comme la paraphrase poétique des psaumes. Le document le plus révélateur à cet égard est l'*Art poétique françois* publié en 1548 par l'avocat parisien Thomas Sébillet, poète et dramaturge amateur, et théoricien de l'esthétique marotique à la veille de sa remise en cause par la Pléiade. Quatre ans après la mort de Marot, il offre un panorama sur un paysage poétique sensiblement transformé depuis les *Arts de Seconde Rhétorique* du début du siècle.

Soulignons surtout ici, par rapport au *Grand et vrai art de pleine rhétorique* (1521) de Pierre Fabri, le renouvellement des genres et des formes préconisées : les poèmes à forme fixe sont désormais minoritaires. Si lai et virelai sont encore mentionnés par révérence pour les maîtres du siècle précédent, leur désaffection est constatée, tout comme celle du rondeau : «Les Poètes de ce temps les plus friands ont quitté

les Rondeaux à l'antiquité, pour s'arrêter aux Epigrammes et Sonnets, Poèmes de premier prix entre les petits [=les poèmes courts].» Ballade et chant royal restent en revanche très goûtés : «Le chant royal, écrit Sébillet, est le premier et souverain entre tous les chants.» C'est contre de pareilles affirmations que s'insurgera l'auteur de la *Deffence et illustration...* L'épître, l'élégie, l'églogue, la chanson comptent en revanche parmi les genres de forme très souple que Marot a su renouveler, que la Pléiade exploitera à son tour dans de nouvelles directions, et dont Sébillet sait apprécier la liberté qu'ils offrent au poète lyrique ; ainsi note-t-il de l'épigramme : «Nous l'allongeons tant que le requiert le matière» ; «Le chant lyrique [ode] se façonne [...] autant variablement qu'inconstamment, [...] prompt à changer de son, de vers et de rime [...] Pour ce n'attends de moi aucune règle» ; de la chanson : «t'en écrire forme et règle serait à moi téméraire entreprise». Enfin, sans le savoir, Sébillet prépare le terrain à la nouvelle école : non content de vanter le sonnet, il évoque déjà avec enthousiasme les odes de Pindare et d'Horace.

LA PLÉIADE : « QUELS GENRES DE POÈMES DOIT ÉLIRE LE POÈTE FRANÇOIS »

Comme leurs prédécesseurs, les poètes de la Pléiade inscrivent l'essentiel de leur production dans des genres. La *Deffence et Illustration de la langue française*, manifeste du groupe des amis de Ronsard, est précisément l'un des premiers textes à employer ce terme pour distinguer diverses catégories d'œuvres poétiques. Si leur définition a pu faire l'objet de débats entre les théoriciens de l'époque, ceux-ci s'accordent du moins sur la nécessité d'offrir au «Poète futur» un répertoire des genres à cultiver. Sébillet y consacrait tout le Second Livre de son *Art poétique français* ; Du Bellay lui répond dans un chapitre au ton autoritaire, «Quels genres de poèmes doit élire le Poète Français» (II, 4). La comparaison des deux textes montre la spécificité relative du projet de la Pléiade. Une première convergence s'impose : chez Sébillet comme chez Du Bellay, l'esthétique et les règles propres à chaque genre procèdent directement de l'imitation de quelques modèles prestigieux. C'est l'observation attentive d'un ou plusieurs «exemplaires» qui suscite l'émulation et définit les cadres où s'inscrira toute nouvelle création, conçue comme variation ou comme réplique. Toutefois la liste et la hiérarchie des modèles varient d'un texte à l'autre. Ce renouvellement est la source majeure du bouleversement esthétique apporté par la Pléiade dans le domaine lyrique.

La liste des genres proposés par Sébillet frappe surtout par son éclectisme : elle intégrait à la fois les formes fixes de la «rhétorique» médiévale (rondeau, ballade, chant royal, lai, virelai, etc.), les grands genres antiques (ode, épopée, tragédie, comédie, etc.) et les innovations marotiques (sonnet, coq-à-l'âne). Parmi ces traditions dont il hérite, il est toutefois clair que Sébillet privilégie celles que Marot a exploitées. Il cherche par ailleurs à établir des ponts ou des équivalences entre la nomenclature humaniste et la tradition vernaculaire : il tend à assimiler l'ode et la chanson, la tragédie et la moralité, la comédie et la farce, la satire et le coq-à-l'âne, l'épopée et le «grand œuvre» cher aux rhétoriciens... Poétique en quelque sorte

synchrétique, qui ne rejette aucun héritage mais se plaît au contraire à les faire coexister, voire à les confondre, laissant finalement au poète une extrême liberté de choix parmi des modèles variés, français de préférence (I, 3).

La *Deffence et illustration de la langue française* prône au contraire l'imitation des seuls patrons antiques ou italiens, à l'exclusion des modèles nationaux (I, 8). Ce parti pris très affirmé, qui constitue l'une des innovations les plus singulières de la poétique de la Pléiade, suscita à l'époque des réactions outrées (T. Sébillet, B. Aneau, G. Des Autels manifestent notamment leur incompréhension face à un tel mépris du patrimoine national). Aussi injuste soit-elle dans son radicalisme, c'est cette promotion exclusive des modèles antiques qui définit la nouvelle palette des genres. N'ont droit de cité dans la *Deffence* (et pratiquement dans la production effective de la Pléiade entre 1550 et 1560) que les genres qui peuvent se prévaloir de modèles grecs, latins (ou italiens, comme on le verra à propos du sonnet).

Apparaissent ainsi trois grandes familles de genres diversement considérés. En premier lieu, Du Bellay bannit la plupart des genres lyriques qu'ont illustrés les poètes des générations précédentes, et plus particulièrement les formes fixes d'origine médiévale, «rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, [...] et autres telles épiceries qui corrompent le goût de notre Langue et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance» (II, 4) ; ensuite il préconise certains genres introduits ou illustrés par Marot, qu'il envisage de renouveler par le recours systématique aux patrons antiques ; enfin, il milite en faveur de genres présentés comme «inconnus encor de la Muse française», l'ode et le sonnet, que la Pléiade cultivera en priorité.

LA MÉTAMORPHOSE DES GENRES MAROTIQUES

Quelques-uns des genres illustrés par Marot sont vite réinvestis par la Pléiade, par le détour des grands modèles grecs et latins : c'est le cas de l'épigramme, de l'élégie, de l'églogue, ou encore de la chanson.

Marot avait excellé dans l'*épigramme* ; il était difficile de le surpasser. Elle apparaissait par ailleurs comme un genre humble, ne serait-ce que par ses dimensions réduites, à l'extrême opposé du «long poème» héroïque ou de la luxuriance de l'ode encomiastique. Aussi n'attira-t-elle pas d'emblée la Pléiade, malgré les encouragements de la *Deffence*, qui recommandait l'imitation de Martial. Mais les poètes ne pouvaient demeurer insensibles à l'attrance des modèles alexandrins et néo-latins, qui avaient fait de l'épigramme un genre de prédilection, trouvant dans sa concision une forme adaptée à un lyrisme du quotidien, accordé de surcroît à l'esprit de cour. Parmi les réussites du genre, le *Bocage* de Ronsard (1554) et les *Divers jeux rustiques* (1558) composés à Rome par Du Bellay présentent par exemple une série d'épigrammes votives imitées de l'*Anthologie grecque* et du néo-Latin Nava-gero (Naugerius). La familiarité grivoise voire obscène des épigrammes satiriques de Baif (*Passetems*, 1573) doit davantage à Martial, mais on y discerne aussi la tentation d'un retour à la veine marotique.

Si Marot et ses disciples avaient fait de l'*élégie* une sorte d'épître ou de complainte amoureuse en décasyllabes à rimes plates, Du Bellay suggère pour sa part de renouveler le genre par l'imitation des élégiaques latins (Ovide, Tibulle, Propertius) ; il insiste par ailleurs sur le caractère « plaintif » du genre, mais les *Élégies* composées par Ronsard – il en rassemble certaines sous ce titre à partir de 1567 – frappent surtout par leur diversité ; après avoir tenté un équivalent français du distique élégiaque (alexandrin + décasyllabe), Ronsard revient à une forme plus simple et plus traditionnelle : l'*élégie* se définit alors comme une suite de décasyllabes ou d'alexandrins à rimes plates ou alternées, d'un style « moyen », ni proprement familier, ni trop apprêté. Si le ton peut varier en fonction du destinataire, c'est surtout la diversité des sujets qui séduit : *élégies* amoureuses (« *Élégie à Cassandre* », « *Élégie à Marie* », etc.), funèbres (« *Élégie sur le trépas d'Antoine Chateigner* », « *Élégie sur le départ de la Reine d'Ecosse* », 1561), politiques (« *Élégie sur les troubles d'Amboise* », « *Élégie à Louis des Masures* », 1560), mythologiques (« *Adonis* », « *La Mort de Narcisse* », « *L'Orphée* »), morales (« *Élégie à Philippe Desportes* », 1587). Certaines des *élégies* de Ronsard comptent parmi ses pièces les plus personnelles, comme celles qu'il dédie à la mystérieuse Genève. L'*élégie* apparaît en définitive comme le genre le plus libre pratiqué par la Pléiade (par Ronsard surtout), le plus propice au lyrisme de la confidence personnelle, le plus ouvert à l'idéal de *varietas*. C'est pourquoi on a pu voir, dans les *Élégies* de Ronsard, une sorte de microcosme de son œuvre.

Poème d'inspiration pastorale, composé à l'imitation des *Idylles* de Théocrite, des *Bucoliques* de Virgile ou de l'*Arcadie* de l'Italien Sannazar, l'*églogue* se présente le plus souvent comme un monologue ou un dialogue de bergers de convention – généralement plus soucieux d'amour et de poésie que de bétail ou de fromages ! Elle constitue bien un genre lyrique, tant par son caractère d'épanchement (un *je* y confie ses joies et ses peines) que par sa dimension musicale (le berger est supposé chanter les vers que nous lisons, accompagné souvent d'un instrument : flûte, « chalemie », etc.). Après avoir placé en évidence, au seuil de son *Adolescence clémentine*, sa traduction de « La première églogue des Bucoliques de Virgile » (1512 ?), Marot avait lui-même composé quelques églogues plus personnelles, d'inspiration funèbre (« *Eglogue sur le trespas de ma Dame Loyse de Savoye* », 1531), autobiographique (« *Eglogue au roi sous les noms de Pan et Robin* », 1540), ou évangélique (« *Complainte d'un pastoureau chrestien, faicte en forme d'églogue rustique* », 1543) ; son églogue sur la naissance du futur François II (1544) avait même été saluée par Du Bellay comme « un des meilleurs petits ouvrages que fit onques Marot » (*Deffence*, II, 4). Si la réussite de Marot a d'abord pu dissuader les poètes de la Pléiade de cultiver le genre, dans un second temps ils s'emparent de la musette et de la flûte de Pan pour célébrer à leur tour, sous couvert de fictions champêtres, naissances, mariages ou deuils princiers, pour voiler aussi de transparentes allégories leurs propres amours, leurs rivalités poétiques, ou l'expression d'idéaux politiques (tant il est vrai que la figure du Pasteur convient à la représentation idéalisée du Prince) ; Baïf fait ici figure d'initiateur (quoique publiées tardivement dans les *Œuvres en rime* de 1572, ses premières *Eglogues* remontent à 1554), en même temps que Vauquelin de La Fresnaye (*Foresteries*, 1555), bientôt suivis par Ronsard (*Eglogues et Mascarades*,

1559-1565) et surtout Belleau, dont la monumentale *Bergerie* en deux « journées » (1565 et 1572), composition maniériste, avec tableaux et *ekphrasis*, imitée de Sannazar, enchâssée dans une fiction en prose diverses églogues, sonnets amoureux et autres vers de circonstance. Il compose également huit *Eglogues sacrées*, paraphrase galante du *Cantique des cantiques* (1576). Le lyrisme pastoral connaît ainsi jusqu'à la fin du siècle une vogue jamais démentie, qui prépare le développement de la pastorale dramatique. Il influera bientôt sur la prose narrative avec le succès des romans pastoraux (*L'Astrée*, 1607).

DU RENOUVEAU DE LA CHANSON AU LYRISME MUSICAL DE LA PLÉIADE

Alors que les formes fixes médiévales bannies par la *Deffence* (II, 4) tendent à disparaître après 1550 (du moins dans les recueils imprimés), la chanson, que Du Bellay avait cru devoir confondre dans le même discrédit, survit à sa condamnation. Le dédain affiché par Du Bellay s'expliquait sans doute en grande partie par le succès des chansons de Marot (et de Mellin de Saint-Gelais accessoirement). Ne s'agissait-il pas avant tout pour les jeunes gens ambitieux de la Pléiade de marquer leur différence et leur autonomie par rapport aux goûts et aux traditions de la génération précédente, pour s'approprier, comme dit Ronsard, « quelque louange, encore non connue, ni attrapée par [leurs] devanciers » (Préface des *Odes*, 1550) ? La chanson conserve un parfum populaire qui répugne à ces jeunes nobles rêvant d'une poésie « éloignée du vulgaire ».

Mais ce dédain ne semble pas partagé par tous ceux que nous avons coutume d'embrigader sous la bannière de la Pléiade. Aux « exemplaires grecs et latins » privilégiés par la *Deffence* (II, 4) et par le Ronsard des *Odes* (1550) d'autres préfèrent les modèles italiens, notamment Pétrarque, dont le fameux *Canzoniere* comprend non seulement quelque trois cents sonnets mais aussi, comme le suggère son titre, vingt-neuf *canzone*. À son imitation, Pontus de Tyard agrémenté les sonnets de sa *Continuation des Erreurs amoureuses* (1551) de quatre « chançons » ; et la Pléiade parisienne lui emboîte le pas. Ronsard, encore timidement, joint deux chansons à la fin des *Amours* de 1552, puis une troisième en 1553. Baïf va plus loin : son premier recueil publié, les *Amours* (1552), s'ouvre sur une chanson ; elles sont quatre dans le premier livre, et vingt dans le second, pour quatre sonnets seulement ; en 1555, deux des quatre livres de *L'Amour de Francine* (livres III et IV) seront entièrement composés de chansons (trente-neuf en tout). Ronsard suivra son ami en composant à son tour les vingt-deux chansons de la *Nouvelle Continuation des Amours* dédiée à Marie (1556). Du Bellay glisse lui aussi une « Chanson » et deux « Chants » dans les *Divers jeux rustiques* (1558).

L'exemple de Ronsard illustre l'écart qui sépare souvent, en matière de genre, la hauteur des ambitions théoriques et certaines réalisations pratiques : des concessions sont nécessaires, ne serait-ce que pour se conformer aux goûts de la cour ou profiter de la publicité que peut offrir la mise en musique de poèmes par les musiciens en vogue. Malgré son mépris du « vulgaire », Ronsard n'a pas répugné

longtemps à toucher par la grâce de sonnets mis en musique un public peu apte à goûter ses innovations érudites. Encore peut-on se demander si ce retour aux formes traditionnelles et à l'esprit de la chanson procédait seulement de l'opportunisme ou s'il ne constituait pas, plus profondément, un retour aux sources du lyrisme, conçu comme l'union intime de la musique et du verbe. Il faut s'attarder ici sur les conceptions musicales de la Pléiade et sur ses expériences formelles audacieuses, notamment dans le cadre de la fameuse Académie de Poésie et de Musique fondée par Baïf.

Dès l'origine en effet, les poètes de la Pléiade ont cultivé la nostalgie du poète-musicien, incarné dans la figure idéale d'Orphée (Françoise Joukovsky, 1970). Ronsard, par exemple, se peint volontiers une guitare à la main, et parle, dans la préface des *Odes* de 1550, de restaurer en France l'usage de la lyre. C'est que la philosophie néo-platonicienne chère aux poètes de la Pléiade prête à l'union de la poésie et de la musique des effets aussi puissants que bénéfiques ; la musique est supposée mettre l'âme de l'auditeur en contact avec les principes qui régissent l'univers ; selon Marsile Ficin, l'âme peut se « hausser aux choses supérieures » par l'action de l'enthousiasme divin qu'il nomme *furor* : « Il nous est besoin principalement de la fureur poétique, laquelle par tons musicaux éveille les parties qui dorment : par la douceur harmonique, adouci[t] celles qui sont troublées, et finalement, par la consonance des choses diverses chasse la dissonante discorde, et tempère les variables parties de l'âme » (*Discours de l'honnête amour sur le banquet de Platon*, traduit du toscan en français par Guy Le Fèvre de La Boderie, Paris, A. L'Angelier, 1588).

On aura observé que cette définition des effets de la fureur poétique confond en les associant les pouvoirs de la musique et ceux de la poésie. Cette ambiguïté permet plusieurs niveaux d'interprétation. Pour Du Bellay dans la *Deffence*, poésie et musique ne sont guère que des équivalents métaphoriques : la poésie doit charmer l'oreille, comme « une bien harmonieuse musique tombant en bon et parfait accord » (II, 7). Ronsard estime quant à lui que les vers gagnent à être mis en musique : « La poésie sans les instruments ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix » (*Abbrégé de l'Art poétique françois*, 1565) ; encore est-il permis de ne voir là qu'une déclaration théorique dont le contexte nuance la portée : la poésie de Ronsard, en réalité, se suffit à elle-même et trouve en elle son euphonie. S'il est vrai que les sonnets, les odes et les chansons de Ronsard ont inspiré les musiciens de son temps, et que le Vendômois a sollicité leur collaboration en adjoignant lui-même aux *Amours* de 1552 un supplément musical, celui-ci reste en fait une expérience sans lendemain : la fameuse lyre de Ronsard tient plus du fantôme que de la réalité.

Pouvait-on prendre au mot la théorie platonicienne, et miser sur l'union de la poésie et de la musique pour atteindre « la perfection en notre Poésie » ? Pontus de Tyard l'avait suggéré dans son *Solitaire second ou prose de la musique* (Lyon, 1555, p. 27), sans toutefois mettre à exécution cet ambitieux projet. C'est à Jean-Antoine de Baïf que revient le mérite d'avoir exploré de façon systématique, de concert avec les musiciens de son temps et au prix d'audaces formelles sans précédent, les ressources esthétiques d'une union plus intime de la musique et du verbe dans le

chant polyphonique. Il ne s'agissait pas seulement de favoriser la mise en valeur et la diffusion de sa poésie par la musique, mais bien de fondre les deux arts en un seul, au nom d'un idéal de sagesse, comme il l'explique au musicien Guillaume Costeley :

Jadis Musiciens, et Poètes, et Sages
Furent mêmes auteurs : mais la suite des âges
Par le temps qui tout change a séparé les trois.
Pussions-nous d'entreprise heureusement hardie,
Du bon siècle amenant la coutume abolie,
Joindre les trois en un sous la faveur des Rois.
(« A Coteley », in *Euvres en Rime*, éd. Marty-Laveaux, t. IV, p. 224)

La protection de Charles IX va permettre à Baïf de mener à bien son entreprise : l'Académie de Poésie et de Musique qu'il fonde en 1570 avec le musicien Thibault de Courville entend « remettre en usage la Musique selon sa perfection, qui est de représenter la parole en chant accompli de son harmonie et mélodie » (Statuts de l'Académie, reproduits in P. Bonniffet, *Un ballet démasqué*, Paris, Champion, 1988, p. 387). Pour ce faire, il convient de rétablir « tant la façon de la Poésie, que la mesure et règlement de la Musique anciennement usitée par les Grecs et Romains, au temps que ces deux nations étaient plus florissantes » (Lettres patentes de Charles IX en faveur de l'Académie, *ibid.*, p. 384). Le fameux *vers mesuré* à l'antique restitué à la Musique indissolublement unie à la Poésie les pouvoirs dont le mythe d'Orphée nous garde le souvenir.

Je pris de Courville accointance
Maître de l'Art de bien chanter :
Qui me fit, pour l'art de Musique
Reformer à la mode antique,
Les vers mesurés inventer.
(« A son livre », in *Euvres en Rime*, éd. cit., t. II, p. 461)

S'il est nécessaire de « mesurer » le vers en syllabes longues et brèves, c'est « pour y accommoder le chant pareillement mesuré » (Statuts de l'Académie, *op. cit.*, *loc. cit.*), voire le rythme de la danse. Conformément au vœu de nombreux humanistes – Du Bellay dans la *Deffence* (I, 9), Peletier dans son *Art poétique* (II, 2) –, Baïf tente d'adapter au français le système prosodique gréco-latin fondé sur la quantité des syllabes. Au vers français traditionnel, défini par le nombre de syllabes, la césure et la rime, il substitue un vers non rimé, constitué d'une série de pieds ou « mesures » (iambe, dactyle, trochée, spondée...). Ce retour à la prosodie antique favorise le mariage de la poésie et de la musique en permettant l'exacte coïncidence de leurs rythmes : aux syllabes longues et brèves régulièrement agencées devront correspondre les valeurs longues et brèves de la partition, ce parallélisme rigoureux servant à son tour l'intelligibilité des paroles chantées, et par conséquent leur pouvoir d'émotion sur l'auditeur (voire leur force incantatoire).

Cette révolution prosodique se heurtait à un obstacle majeur, la difficulté de déterminer la quantité des syllabes du français. Baïf résout ce problème par une seconde audace : il conçoit pour sa poésie « métrifiée » une orthographe phonétique (ou *orthophonique*, selon P. Bonniffet, *op. cit.*), qui lève toute ambiguïté sur la prononciation et la quantité de chaque syllabe et permet ainsi au compositeur comme aux chanteurs de respecter le rythme voulu par le poète. Si ces graphies révolutionnaires, qui ont déconcerté (elles nécessitent des caractères spéciaux), limitent la portée de la réforme, elles ne sauraient occulter les réussites musicales, tant sacrées que profanes : par la puissance de leurs rythmes et l'envoûtante splendeur de leurs harmonies, les *Chansonnettes* mises en musique par Jacques Mauduit (1586), le *Printemps* ou les *Psaumes* (1603) composés par Claude Le Jeune sur des textes de Baïf, témoignent de la fécondité des conceptions de l'Académie.

Aussi, contrairement à une idée reçue, l'expérience ne resta-t-elle pas sans lendemain ni sans conséquence sur les formes du lyrisme, bien au-delà du règne de Charles IX. Au plan littéraire, les recherches de Baïf sur le rythme poétique (notamment en vue de restituer la scansion lyrique des Psaumes) favorisèrent d'autres expériences prosodiques. Tandis que Blaise de Vigenère s'affranchissait à son tour de la tyrannie de la rime, en s'essayant à rendre en prose mesurée – c'est-à-dire en vers blancs, octosyllabes le plus souvent – les cadences des Psaumes (*Psautier de David tourné en prose mesurée ou vers libres*, 1588), des poètes plus nombreux tentaient de marier la mesure et la rime, puisque, comme l'explique Mersenne, « les vers rimez ont tellement acoustumé nos oreilles à la cadence de la rime, qu'elles ne reçoivent nul plaisir des vers mesurez, si quant et quant ils ne sont rimez » (*Harmonie universelle*, 1636, p. 386). Déjà timidement expérimentée par Marc-Claude de Buttet (*Le premier livre des vers*, 1561) ou Étienne Pasquier, la technique du vers mesuré rimé, perfectionnée par le Poitevin Nicolas Rapin (*Vers mesurez*, 1610), fait l'objet, entre 1600 et 1630, d'une véritable mode à laquelle sacrifieront Jean Passerat, Agrippa d'Aubigné, Odet de La Noue, Salomon Certon. Les travaux récents des musicologues montrent que l'expérience des vers mesurés profite à tout le lyrisme vocal de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, dans la mesure où les musiciens deviennent plus attentifs que par le passé aux quantités des textes mis en musique, fussent-ils de banals vers rimés. (Loin de ne concerner que les compositeurs, le souci prosodique intéresse aussi les chanteurs : pour Bénigne de Bacilly, par exemple, la connaissance de la quantité des syllabes du français est indispensable pour bien chanter, puisque les ornements et les diminutions laissés à l'initiative de l'interprète doivent se placer sur des syllabes longues. Voir ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668.)

L'ODE, EMBLÈME DU NOUVEAU LYRISME

En l'absence de préceptes légués par les Anciens, l'ode apparaît comme un genre complexe et mal défini, qui suscite au XVI^e siècle des controverses sur son nom, son style, sa « matière » et sa forme. Si Ronsard prétend avoir introduit le mot dans notre langue (il avait publié une première ode en 1547 dans les *Œuvres poétiques*

de Peletier), la critique a depuis longtemps réfuté cette prétention (le mot est attesté dès 1488) ; reste que le terme est encore perçu en 1550 comme un néologisme : Ronsard est bel et bien le premier à l'utiliser pour intituler un poème, puis un recueil.

À en juger par la première ode de Ronsard (« Des beautés qu'il voudrait en s'amie »), il la conçoit d'abord à l'imitation d'Horace, comme un poème d'amour d'inspiration épicurienne et de ton familier ; c'est encore ainsi que Sébillet la définit en 1548, la confondant de fait avec la chanson. Mais cette assimilation de l'ode à la chanson suscite une vive réaction de la Pléiade, qui aura à cœur (au moins dans un premier temps) d'opposer les deux genres par la matière et par le ton.

Pour Du Bellay, l'ode est « inconnue encore de la Muse française » (*Deffence*, II, 4). Tout comme l'épopée, elle reste un domaine vierge où s'illustrer par l'imitation exclusive des modèles grecs et romains. Sa matière est définie d'après Horace (*Art poétique*, 83-85) : louange des dieux et des hommes vertueux, méditation sur l'humaine destinée, célébration de l'amour, du vin et de la bonne chère. La *Deffence* propose ainsi d'emblée trois types d'odes – encomiastiques, philosophiques ou légères. Poésie ambitieuse, difficile, « éloignée du vulgaire », l'ode se définit enfin par son style sublime, à la fois très orné, grave et volontiers sentencieux.

Cette conception est aussitôt illustrée par Du Bellay dans les *Vers lyriques* parus à la suite de *L'Olive* (mars 1549), qui entrecroisent savamment la célébration de l'immortalité conférée par la louange poétique (1, 3, 5, 10, 13, 14), la méditation morale et philosophique (2, 4, 12) et l'invitation aux plaisirs amoureux (3, 5, 6, 8, 11) ou bachiques (6, 7). Le recueil de poésie paru quelques mois plus tard (nov. 1549) renferme seize nouvelles odes : elles annoncent celles de Ronsard en privilégiant la « louange des hommes vertueux », singulièrement des Princes, des grands seigneurs et des poètes. L'ode devient le domaine par excellence de l'éloge, chaque ode étant un monument à la gloire de son dédicataire.

Cette tendance est accentuée dans les *Odes* de Ronsard parues en 1550. (Il est probable que l'influence de Ronsard – et la nécessité de se faire reconnaître par la cour – n'est pas étrangère à l'évolution de Du Bellay tendant à privilégier l'ode encomiastique, prioritairement adressée au roi et aux princes du sang.) Dans l'avis liminaire « Au Lecteur », Ronsard affecte d'exclure de sa poésie toute autre finalité que l'éloge : on ne saurait me blâmer, dit-il, « de trop hautement célébrer les honneurs des hommes [...] : ma boutique n'est chargée d'autres drogues que de louanges et d'honneurs, c'est le vrai but d'un poète lyrique de célébrer jusques à l'extrémité ce qu'il entend de louer ».

Si Du Bellay se voulait l'émule d'Horace, Ronsard privilégie quant à lui l'imitation de Pindare, le style sublime, impersonnel, proche de celui de l'épopée et de la poésie gnomique : style orné, recherché, voire délibérément obscur par l'accumulation des « vestiges de rare et antique érudition » (*Deffence*, II, 4). À l'étroitesse du « petit sonnet pétrarquisé » (pour lequel Ronsard n'a que mépris) s'oppose l'ampleur de l'ode ronsardienne, qui inclut souvent des récits mythologiques très développés. Peletier note en 1555 que « l'ode est le genre d'écrire le plus spacieux pour s'ébattre, qui soit au-dessous de l'œuvre héroïque [= de l'épopée] ». À la monotonie de la chanson d'amour, « qui continue toujours en son propos », Ronsard

oppose encore la diversité de l'ode, qui est comme la Nature « inconstante et variable en ses perfections ».

En effet, le grand lyrisme pindarique, mis en valeur par Ronsard au fronton de son livre et dans les premières pièces de chacun des quatre premiers livres des *Odes*, ne doit pas éclipser une veine plus familière, horatienne, présente dès 1550 dans quelques pièces d'inspiration morale, érotique ou bachique. Ce lyrisme tempéré, moins tendu, cette « naïve douceur » empruntée à Horace domine déjà dans le *Cinquième Livre* publié en 1552 à la suite des *Amours* [de Cassandre] et s'épanouit par la suite dans les « odelettes » du *Bocage* de 1554, des *Mélanges* de 1555, de la *Continuation* et de la *Nouvelle continuation des Amours* (1555-56). Il est significatif que dès l'édition des *Odes* de 1553 Ronsard retranche l'avis « Au lecteur » de 1550 où il revendiquait si hautement sa singularité, prétendant offrir « style à part, sens à part, œuvre à part ». Le style ambitieux des odes pindariques n'est plus à cette date qu'un souvenir.

Cet assouplissement de l'esthétique de l'ode se confirme après 1554, suite à la redécouverte des odes du pseudo-Anacréon publiées par Henri Estienne avec leur traduction latine. Estienne publie encore en 1555 plusieurs lyriques alexandrins (Moschos, Bion, Théocrite) qu'il appelle « les plus raffinés des poètes ». Il loue la grâce légère de ces poèmes qui chantent la vie rustique, les plaisirs simples de la nature, de l'amour et du vin. La séduction du style « mignard » d'Anacréon va tempérer l'aspiration au sublime dont Du Bellay et Ronsard avaient donné l'impulsion. Tandis que le *Livre de vers lyriques* de Tyard (1555) fait une place au « ris chastement folâtre » que lui inspire sa Pasithée, les *Vers lyriques* de Peletier (1555) chantent l'ordre et la beauté de la Nature à travers le cycle des saisons.

L'*Art poétique* de Peletier (1555) prend acte de l'élargissement et de la diversification du genre et lui consacre un chapitre substantiel. Mise sur un piédestal au même titre que le sonnet, l'ode « est capable de divers arguments et de divers styles ». En insistant sur ce point, Peletier cherche à faire redescendre l'ode du perchoir où Du Bellay puis Ronsard l'avaient assise. C'est « en parlant des Dieux et des Héroïnes [qu']elle se hausse », mais « pas jusques au style héroïque ». Une telle évolution est confirmée dans les *Odes* d'Olivier de Magny (1559) et dans la première édition collective des *Œuvres* de Ronsard (1560). Ronsard accueille dans la section des *Odes* des pièces d'une grande diversité thématique et stylistique, en particulier des pièces légères naguère cantonnées dans le *Bocage*, les *Mélanges* et les *Amours*.

La forme de l'ode n'a pas été moins débattue que sa « matière ». En assimilant l'ode à la chanson, Sébillet avait voulu en souligner la liberté formelle ; il se refusait à fournir la moindre règle pour un genre « autant prompt à changer de son, de vers, et de rime ». Des exemples qu'il donne, on déduit seulement qu'elle se compose d'une succession de strophes fondées sur un même schéma métrique et rimique, celui-ci variant d'une pièce à l'autre. Sans se vouloir contraignant, Sébillet suggère de préférer dans l'ode un vers court, en compensant cette brièveté du mètre par un nombre de strophes supérieur à celui de la chanson.

Plus libérale à cet égard, la *Deffence* précise que « l'ode peut courir par toutes manières de vers librement, voire en inventer à plaisir, à l'exemple d'Horace ». Mais c'est dans leurs préfaces de 1549 et 1550 que Du Bellay et Ronsard condescendent

à s'expliquer sur leur technique de l'ode. Dans la mesure où elle est traditionnellement destinée à être chantée, sa difficulté réside dans les rimes masculines et féminines, qui – sans même parler d'alternance – doivent du moins être régulièrement disposées de strophe en strophe, pour permettre une mise en musique (on sait que les vers féminins comportent par définition une syllabe supplémentaire). Or nos jeunes fils d'Orphée, qui se peignent si volontiers le luth à la main et parlent de restaurer l'usage de la lyre, ont dans un premier temps négligé cette contrainte technique, perçue comme une vieillerie et un obstacle à leur liberté poétique : « Je n'ai, explique Du Bellay, entremêlé fort superstitieusement [scrupuleusement] les vers masculins avec les féminins, comme on use en ces vaudevilles et chansons qui se chantent d'un même chant par tous les couplets, craignant de contraindre et gehinner [emprisonner] ma diction pour l'observation de telles choses » (*Vers lyriques*, 1549). B. Aneau fera légitimement remarquer à Du Bellay qu'il est paradoxal de baptiser lyriques des vers dont la « mesure » irrégulière interdit de les chanter... Sensible à cette critique, Du Bellay s'efforce dès 1549 de respecter la régularité strophique, non sans ironie : « Afin que tu ne penses que j'aie dédaigné cette diligence, tu trouveras quelques odes dont les vers sont disposés avec telle religion. » Mais la mauvaise grâce dont fait encore preuve Du Bellay dans cette préface n'est plus de mise quelques mois plus tard : en novembre 1549, toutes les odes de son *Recueil de poésie* sont dûment mesurées.

Ronsard en 1550 a su tirer profit des critiques essuyées par son ami : s'il confesse avoir composé dans sa jeunesse une douzaine d'odes « non mesurées », il ne disconvient pas que ce « vice » les rendait « imparfaites » et il se refuse à les inclure dans les *Odes* proprement dites, préférant les regrouper en appendice dans un *Bocage* constitué à cette fin. Ronsard restera fidèle à cette règle technique (formulée par Peletier dans son *Art poétique* de 1555) et manifestera par là son attachement à l'union de la poésie et de la musique : petit à petit les odes irrégulières du *Bocage* seront retranchées des *Œuvres*, comme erreurs de jeunesse indignes de leur auteur.

Pratiquée dans les odes 1 à 13 du *Premier Livre des Odes* (1550), la grande innovation formelle introduite par Ronsard, en rupture avec la tradition de la chanson, réside dans l'imitation du schéma ternaire de l'ode pindarique qui fait se succéder strophe, antistrophe et épode. Tandis que strophe et antistrophe sont bâties sur le même schéma, l'épode, plus brève, présente un système strophique et parfois même un mètre différents. Ronsard compose encore deux odes sur ce schéma en 1552-1553 (dont la fameuse « Ode à Michel de L'Hospital »), mais l'abandonne par la suite, en même temps qu'il renonce au style sublime de ses odes pindariques. L'expérience humaniste de Ronsard est poursuivie par plusieurs de ses émules. Le Charolais Guillaume des Autels tente de renouveler ce procédé dans certaines de ses *Façons lyriques* (1553), en francisant la terminologie (*tour, retour, enchant*). En 1554, Louis Le Caron dédie à Ronsard lui-même et « Aux Poètes françois » deux odes où alternent *tour, contretour* et *pause* (*La Claire...*, 1554). Quelques odes pindariques ornent les *Odes pénitentielles* de N. Bagedé (1550, ode 27), *La Poésie* de Le Caron (1554, ode 5), les *Diverses poésies* de La Péruse (1556, posth., ode 1), les *Odes* de Magny (1559, I, 9 et II, 1), les *Divers poèmes* de Du Bellay (1560 ; éd. Chamard, V, p. 308 et 348), les *Psaumes mesurés* (1573 ; ps. 106) et les *Etrènes de poezie françoëze*

an vers mesurés de J.-A. de Baïf (1574), les *Diverses Meslanges poétiques* de Guy Le Fèvre de La Boderie (1578), et même les *Marguerites poétiques* d'Esprit Aubert (Lyon, 1613, ode liminaire de Cl. Mestral). Reprenant cette forme, le Dijonnais Jean Richard baptisera « Pindarellles » certaines de ses adaptations des *Sept Psalms pœnitentiez* (Dijon, 1607).

À la fin du siècle, le titre « ode » subit la concurrence du terme « stances » (apparu en 1550, de l'italien *stanza*), de plus en plus couramment employé, notamment par Desportes et ses émules, pour désigner une succession de strophes de même schéma, syntaxiquement indépendantes. Laudun d'Aigaliers estimera en 1597 que « la matière des Stances est l'amour, ou l'amitié envers les parens, ou reconciliation d'amie [...]. Elle est divisée par bastons ou couplets, contenant quatre, six, huit et dix, et douze vers, mais les plus communes sont [...] de six en rime entre croisée, dont les couplets ou bastons sont pareils les uns aux autres en ordre, genre et en rimes. Elles se font coutumièrement en vers de dix et douze syllabes » (*L'Art poétique françois*, éd. J.-Ch. Monferran et alii, 2000, p. 112).

FORTUNE DU SONNET

Les poètes de la Pléiade associent volontiers l'ode et le sonnet, « deux poèmes encore peu usités entre les nôtres » dit Du Bellay, « deux genres d'ouvrages élégants, agréables et susceptibles de tous beaux arguments » renchérit Peletier. L'ode et le sonnet constituent ainsi des genres emblématiques dans lesquels se cristallise le goût d'une génération. La *Deffence* ne voit entre eux qu'une différence : « le sonnet a certains vers réglés et limités » – à la forme ouverte et libre de l'ode s'oppose la forme fixe du sonnet. C'est du reste la seule forme fixe cultivée par la Pléiade, mais avec une telle réussite que ce « petit genre » lui assurera l'immortalité.

Les origines de cette forme sont bien connues : élaborée par Giacomo da Lentini à la cour du roi de Sicile Frédéric II durant la première moitié du XIII^e siècle, elle se développe en Toscane au XIV^e : les trois cent dix-sept sonnets de Pétrarque (1304-1374), composés à partir de 1327 en l'honneur de Laure, assurent la fortune du genre. Ce *Canzoniere* imprimé en 1470 inspire rapidement de nombreux imitateurs en Italie (on n'y compte pas moins de quatre-vingts sonnettistes entre 1500 et 1520, parmi lesquels Tebaldeo, Serafino dall'Aquila, Bembo) puis en France et en Angleterre (Wyatt, Spenser, Shakespeare...). La disposition des rimes est impérative pour les deux quatrains « embrassés » (*abba abba*), mais plus souple pour les deux tercets : on les compose en Italie sur deux ou trois rimes, en évitant les rimes plates (*cde ded* semble la disposition la plus courante, mais on trouve aussi *cde cde*, etc.).

En France, c'est la prétendue découverte, en Avignon, du tombeau de Laure (1533) qui paraît déclencher la mode pétrarquiste à Lyon puis à la cour. D'abord traduits en dizains, certains sonnets sont adaptés en sonnets français par Mellin de Saint-Gelais (vers 1530) et par Clément Marot, dont un sonnet original de 1538 et « Six sonnets de Pétrarque » (1539) semblent les premiers sonnets français imprimés. Ces poètes du règne de François I^{er} expérimentent dans les tercets de nouveaux schémas de rimes qui distinguent le sonnet français du sonnet italien : tandis que

Mellin recompose par les rimes des tercets un quatrain et un distique (*cdcdde* ou *cdcdce*), Marot introduit la disposition dite marotique (*ccdeed*) ; les *Cœuvres poétiques* de Peletier du Mans (1547) proposent enfin l'adaptation de douze sonnets de Pétrarque, où apparaît la disposition *ccdede* promise à devenir au XVII^e siècle la disposition « régulière » des tercets.

La vogue du sonnet se confirme doublement en 1548 à la veille de l'entrée en scène de la Pléiade : tandis que Vasquin Philieul de Carpentras propose avec *Laure d'Avignon* un recueil de cent quatre-vingt-seize sonnets traduits de Pétrarque, Sébillet consacre un chapitre entier de son *Art poétique* (II, 2) à cette forme qu'il juge déjà « fort usitée ». Tout en la rapprochant d'abord du dizain épigrammatique, il l'en distingue bientôt en raison de la « gravité » du sonnet : en effet, la « matière facétieuse » qui convenait à l'épigramme lui sied moins (*Les Regrets* n'ont pas encore acclimaté en France le sonnet satirique). C'est cette gravité qui impose le décasyllabe, dans lequel seront composés presque tous les sonnets jusqu'en 1554 environ.

« Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne », recommande à son tour la *Deffence et illustration*. Du Bellay donne l'exemple avec *L'Olive* (1549, augmentée en 1550), qui constitue sinon le premier *canzoniere* français, du moins le premier recueil original composé exclusivement de sonnets. Les poètes lyonnais lui emboîtent le pas : aux *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard (1549-51) font suite le *Repos de plus grand travail* de son cousin Guillaume Des Autels (1550-51) et les *XIII Sonnets de l'honneste Amour* de Du Bellay (1552). Ces premiers recueils, dont les auteurs rendent un juste hommage à Maurice Scève, combinent la préciosité pétrarquiste et le spiritualisme néo-platonicien ; leur métaphysique érotique, alliant abstraction et sensualité, fait de la Femme divinisée une médiatrice de l'Absolu. Glissant d'un désir profane à une révélation d'ordre transcendant, le poète trouve dans la souffrance de l'Amour la voie d'une élévation spirituelle qui le conduit par degrés vers la Cause de sa passion, source de toute beauté terrestre. Après l'avoir jugée obscure, voire pédante, on redécouvre aujourd'hui cette poésie exigeante et raffinée qui méritait, ne fût-ce que par son extrême musicalité, l'admiration de Mallarmé.

Ronsard, tout à son ambition de devenir avec ses *Odes* le « Pindare français », s'était d'abord moqué « de nos rimeurs et principalement des courtisans qui n'admirent rien tant qu'un petit sonnet pétrarquisé » (préface des *Odes*, 1550) ; mais l'emphase de certaines odes ayant fait l'objet de railleries dans l'entourage du roi, il a tôt fait de ravalier son dédain pour briguer à son tour les faveurs de la cour : ses *Amours* de 1552, dédiées à Cassandre et « mesurées sur la lyre », sont même suivies d'un « supplément musical » qui permet de chanter les sonnets sur des airs de Janequin ou d'autres musiciens en renom. Cette concession à la mode pétrarquiste ne détourne pas Ronsard de son exigence humaniste : s'il entrelace à son tour (et mieux que personne !) subtiles antithèses et métaphores précieuses, il ne renonce pas pour autant au style sublime ou à l'érudition mythologique ; celle-ci rendra même nécessaire dès 1553 une nouvelle édition des *Amours*, assortie d'un savant commentaire dans lequel l'humaniste Marc-Antoine de Muret éclaircit d'innombrables allusions.

Le jeune Baïf, délaissant pour sa part abstractions platoniciennes et subtilités érudités, gagne en verdeur et en liberté de ton ce qu'il perd peut-être en raffinement. Sans renoncer à l'ornementation maniériste du style, il chante pour Meline (1552) puis pour Francine (1555) les tourments du désir inassouvi ou la saveur « emmiellée » des « combats amoureux ». Pour être plus faciles d'accès, ces précieuses gauloiseries n'en sont pas moins savantes d'inspiration, car leur voluptueuse mignardise doit beaucoup à l'imitation des fameux *Basia* (*Les Baisers*) du poète néo-latin Jean Second. Baïf avouera que sa Meline est une maîtresse fictive : c'est dire qu'il assume la part de convention qui règne dans cette poésie pétrarquiste.

Avec ces recueils amoureux, la Pléiade se définit d'emblée comme un courant esthétique, plus attentif à la technique poétique et à la perfection de l'expression qu'à l'authenticité du sentiment. Si le pétrarquisme est d'abord une stylisation de l'amour, on se tromperait en oubliant que le sonnet est un exercice de style : chaque recueil se lit comme une nouvelle série de variations sur des thèmes connus et des motifs topiques déjà exploités, mais renouvelés par de subtiles nuances de rythme ou d'intonation, par des combinaisons inédites d'éléments jusqu'alors disjointes, par des effets de contraste ou d'écho. Cette poétique n'exclut pas la sensibilité, mais c'est celle de l'artiste – et celle du lecteur – qu'elle met en jeu, plutôt que l'expérience de l'amant.

Sur le plan formel, cette première vague de sonnets pétrarquistes possède plusieurs traits distinctifs : le décasyllabe y règne en maître (seul Baïf risque dès 1552 un sonnet d'alexandrins) ; les dispositions « marotique » (*ccdeed*) ou « régulière » (*ccdede*) des tercets commencent à s'imposer ; Ronsard et Baïf contribuent à généraliser une contrainte qui jusqu'en 1552 n'avait guère été respectée : l'alternance des rimes masculines et féminines.

Tandis que la floraison des recueils pétrarquistes se poursuit (*Amours* de Magny et *Amoureux repos* de Des Autels, 1553 ; *Tierce partie des Erreurs amoureuses* de Tyard, 1555 ; *Amour de Francine* de Baïf et *Sonnets* de Louise Labé, 1555 ; *Amoureuses occupations* de Guillaume de La Tayssonnière, 1556 ; etc.), *L'Art poétique* de Jacques Peletier fait le point de la situation du sonnet en 1555 : après l'éloge de Pétrarque, qui reste le modèle vénéré (« Nous l'avons tous admiré et imité »), Peletier insiste à son tour sur la gravité du sonnet et le style élevé qui lui convient : plus « hautain » et majestueux que l'épigramme, le sonnet se prête à un « discours grave » ; « Il doit se faire apparaître illustre en sa conclusion [et] résonner en tous ses vers sérieusement et quasi tout philosophique en conceptions. »

Cette conception exigeante du sonnet se rattache aux recherches personnelles de Peletier, mathématicien et poète scientifique. Son propre canzoniere, *L'Amour des Amours* (1555), est un recueil de sonnets pétrarquissants, mais si nettement orientés dans le sens d'une quête philosophique que Jean Rousset a pu y voir « le plus cohérent, le plus construit des canzonières du xvr siècle ». Ici encore s'illustre la conception néo-platonicienne de l'Amour, qui détermine l'organisation originale du recueil : une première partie constituée de quatre-vingt-seize sonnets montre les tribulations de la passion puis l'envol de l'âme délivrée par l'Amour de sa prison charnelle ; élevé par sa Dame au-dessus du sensible, le poète accède au Parnasse où la Muse céleste Uranie – telle la Béatrice de Dante – lui dévoile les « secrets de

la Nature », à commencer par les phénomènes atmosphériques (pluie, grêle, neige, vents, foudre) et des planètes, que chante une série d'odes.

L'enthousiasme de Peletier pour un renouvellement du pétrarquisme par la philosophie et l'originalité de *L'Amour des Amours* ne doit pourtant pas masquer l'impasse esthétique vers laquelle semblent se diriger les adeptes du sonnet. Comme cela s'était produit en Italie quelques années auparavant, une réaction se dessine contre leur rhétorique galante à la fois trop artificielle et conventionnelle :

Mais cet Enfer de vaines passions,
Ce paradis de belles fictions
Déguisements de nos affections,
Ce sont peintures vaines,

écrit Du Bellay dans son poème « Contre les Pétrarquistes » ; il amorce ainsi dès 1553 un rejet du style affecté. Il s'irrite de retrouver partout les mêmes poncifs :

De vos beautés, ce n'est que tout fin or,
Perles, cristal, marbre et ivoire encor,
[...]De vos douceurs, ce n'est que sucre et miel,
De vos rigueurs n'est qu'aloës et fiel [...]

Ronsard s'exaspère pour sa part de certaine chasteté puritaine du pétrarquisme et du néo-platonisme, qui bride sa nature sensuelle et épicurienne. Il se refuse à croire que Pétrarque lui-même ait pu être chaste trente ans,

[...] abusant sa jeunesse
Et sa Muse au giron d'une vieille maîtresse :
Ou bien il jouissait de sa Laurette, ou bien
Il était un grand fat [sot] d'aimer sans avoir rien.
Ce que je ne puis croire, aussi n'est-il croyable.
Non, il en jouissait, puis la fit admirable,
Chaste, divine, sainte ; ainsi l'amoureux doit
Célébrer la beauté dont plaisir il reçoit [...]
(*Nouvelle continuation des Amours*, 1556).

La souriante familiarité de ces poèmes – où l'on peut voir des manifestes – donne le ton de l'émancipation du sonnet à laquelle on assiste entre 1553 et 1558. Ronsard et Du Bellay contribuent à en assouplir l'esthétique tant au plan formel que dans la définition du style et de la « matière », dans des œuvres comme la *Continuation* (1555) et la *Nouvelle continuation des Amours* (1556) du premier (réunies en 1560 dans le *Second Livre des Amours* ou *Amours de Marie*) ; dans les *Antiquitez de Rome* et *Les Regrets* du second (1558). Sur le plan formel, la principale nouveauté est la généralisation du sonnet d'alexandrins introduit par Philieul en 1548.

Du Bellay aura pour sa part l'idée originale de faire alterner décasyllabes et alexandrins dans les *Antiquitez de Rome*. M.-M. Fontaine a montré la fonction diffé-

rente assignée aux deux mètres dans ce recueil : tandis que les sonnets d'alexandrins, fondés sur des schèmes narratifs ou argumentatifs, contribuent à la persuasion du lecteur, les sonnets décasyllabiques, voués à l'invocation et au pathétique, suscitent davantage l'émotion. *Les Regrets* constituent le premier recueil exclusivement composé de sonnets en alexandrins. Ce mètre confère au sonnet une grande souplesse, qui manquait au décasyllabe : la mobilité du premier accent au sein de chaque hémistiche garantit une variété que limitait la coupe régulière du décasyllabe (4/6) ; l'éloignement des rimes libère l'expression et la rend plus naturelle.

Du Bellay met ainsi en valeur dans ces deux recueils l'ambivalence de l'alexandrin. D'un côté, sa symétrie n'est pas dénuée de majesté ; considéré à l'origine comme un vers héroïque ou sentencieux, il convient à l'expression d'un idéal moral, politique ou esthétique (*Les Regrets*, 181). Mais l'alexandrin peut aussi « sentir la prose très facile » comme l'écrira Ronsard ; « prose en rime » ou « rime en prose », il se prête au projet d'une poésie du quotidien, qui dit « humblement » et sans artifice apparent le désenchantement et la mélancolie (*Les Regrets*, 15).

Ainsi Ronsard et Du Bellay découvrent au milieu des années 1550 que l'alexandrin s'accommode de la familiarité. Cette innovation va favoriser un changement de ton du sonnet. Vers 1555 Ronsard met au point ce qu'il appelle le *beau style bas* :

Or si quelqu'un me vient blâmer de quoi
Je ne suis plus si grave en mes vers que j'estoy [...]
Dis-lui que les amours ne se soupirent pas
D'un vers hautement grave, ains [mais] d'un beau style bas,
Populaire et plaisant, ainsi qu'a fait Tibulle,
L'ingénieux Ovide et le docte Catulle.
(*Nouvelle continuation des Amours*, 1556).

Si l'on peut ajouter à ces trois modèles les noms d'Anacréon, d'Horace et du néo-Latin Marulle, il convient d'abord de souligner que le « beau style bas » ne procède pas d'un abandon à la spontanéité ou d'un refus de l'imitation (moins encore du désir de Ronsard de gagner le cœur de Marie Dupin, jeune paysanne de Bourgueil...). Plus simple assurément, le style « bas » n'est pas moins savant que le style « brave et haut » qui avait jusqu'ici prévalu. Seuls les modèles ont changé : dans le cas de Ronsard, les sonnettistes italiens laissent place aux élégiaques latins ; dans le cas de Du Bellay, c'est l'imitation d'Ovide ou des satiriques latins et italiens (Berni et ses imitateurs « berniques ») qui domine désormais, sans oublier l'imitation de Ronsard lui-même, que l'auteur des *Regrets* revendique explicitement :

Cependant mon Ronsard, [...] je suivrais si je puis,
Les plus humbles chansons de ta Muse lassée (*Les Regrets*, 22).

Trois traits essentiels caractérisent ce nouveau lyrisme : la simplicité de l'expression, la familiarité du ton (qui contraste avec la distance, le ton soutenu, presque oratoire de 1552), et – surtout chez Ronsard – l'évocation pittoresque de la Nature (qui prend la place de l'érudition mythologique).

Le sonnet était réservé jusque-là aux sujets graves et au grand lyrisme amoureux. Le changement de ton amorcé par Ronsard déplace du même coup la thématique du sonnet. Mais c'est surtout Du Bellay et Olivier de Magny qui en élargissent le champ en l'ouvrant à la méditation sur l'Histoire (*Les Antiquitez de Rome*), à des confidences qui n'ont plus trait à la vie amoureuse, enfin et surtout à la satire. Si les *Soupirs* de Magny mêlent sonnets amoureux et sonnets satiriques, les *Antiquitez* et *Les Regrets* constituent les premiers recueils dégagés de la thématique amoureuse. C'est dire que le sonnet a conquis une sorte d'autonomie, en dehors du genre pétrarquiste du *canzoniere* : il convient désormais à tous les sujets. Entre 1558 et la fin du siècle, cette forme servira aussi bien la poésie sacrée ou funèbre (Amadis Jamyn, *XXIV sonnets courtizans à la mémoire des trois Mignons*, 1578 ; Baïf, *Epitafes*, 1587) que la satire religieuse (Jacques Grévin, *La Gélodacrye*, 1560-1561) ou politique (voir les nombreux sonnets d'inspiration pamphlétaire relevés par Pierre de l'Estoile dans ses *Mémoires-Journaux* sous Henri III et Henri IV)... sans perdre pour autant sa vocation première.

La période dite baroque verra même un nouvel assaut de galanterie pétrarquiste, marqué par le succès des *Amours* de Philippe Desportes (*Amours de Diane et Amours d'Hippolyte*, 1573 ; *Cléonice et Dernières amours*, 1583) et les *Sonnets pour Hélène* de Ronsard (1578), qui renouvellent le genre avec beaucoup d'ironie. Dans le sillage de Desportes et de Ronsard, plusieurs exploiteront avec talent la veine galante, tissant le fil ininterrompu qui relie le maniérisme amoureux de la Pléiade au lyrisme précieux du XVII^e siècle. Parmi les plus féconds et les plus originaux, Clovis Hestean de Nuysement (*Les Amours*, 1578), Flaminio de Birague (*Premières Œuvres poétiques*, 1581 et 1585), François Béroalde de Verville (*Les Soupirs amoureux*, 1583), Jean Godard (*Les Prémices de la Flore*, 1587 ; *La Lucesse*, 1594), Christofle de Beaujeu (*Les Amours*, 1589), Siméon-Guillaume de La Roque (*Les Amours*, 1590) : poètes « de la rage amoureuse et du forcènement », multipliant les images sombres et violentes, voire macabres, ils cultivent un « néo-pétrarquisme noir » (G. Mathieu-Castellani) qui illustre les angoisses d'une génération tourmentée.

L'inquiétude métaphysique nourrit en cette fin de siècle un lyrisme méditatif et dévot, dont le sonnet paraît la forme de prédilection. Publiés à la suite des *Méditations sur les Psaumes* (1588) et des *Stances de la mort* du protestant Jean de Sponde, ses *Sonnets sur le même sujet* illustrent l'aptitude du sonnet à traduire par de puissantes antithèses le combat libérateur de l'Esprit contre « la chair, des vanités de ce monde pipée », ainsi que le renversement de perspective qui substitue à la crainte ordinaire du trépas l'attente impatiente de la Vie éternelle. Comme dans les vingt-six sonnets de ses *Amours* (posthumes), Sponde excelle à opposer tentations mondaines et idéal spirituel, pour traduire le déchirement tragique du sujet entre son aspiration à l'unité et ses « sens inconstants », prisonniers d'un désir d'autant plus ardent que toujours repoussé. C'est encore cette remarquable capacité du sonnet à exprimer la dualité qu'exploite le catholique Jean-Baptiste Chassignet en ne consacrant pas moins de quatre cent trente-quatre sonnets au thème du *memento mori* (*Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, 1594).

Le sonnet est ainsi devenu, malgré sa difficulté, la forme poétique la plus répandue, à laquelle tous les poètes se doivent de s'essayer. « Sonnet est aujourd'hui la

plus fréquente espèce de poésie » pourra écrire Esprit Aubert en 1613 (*Les Marguerites poétiques*, Lyon, 1613, article « Poésie », p. 883). Au terme de cette évolution, sa forme fixe peut convenir à toutes sortes de sujets. Sur le plan formel, plusieurs habitudes se sont progressivement imposées, sans prendre véritablement force de loi : l'usage de l'alexandrin, l'alternance des rimes masculines et féminines, enfin la disposition tantôt « marotique » tantôt « régulière » des rimes des tercets ; les six derniers vers forment ainsi presque toujours un distique (cc) suivi d'un quatrain (deed ou dede) ; curieusement, tout en adoptant cette disposition (que les Italiens avaient pour leur part proscrite), les poètes français conservent le découpage typographique en deux tercets : il en résulte un désaccord entre la distribution des rimes (pour l'oreille) et celle des strophes (pour l'œil) ; s'y ajoute un décalage éventuel entre prosodie et syntaxe puisque la structure des phrases n'épouse pas nécessairement celle de la strophe. Toutes ces distorsions, comme les possibilités de symétrie ou de contrastes offertes par les quatrains (ou entre quatrains et tercets), peuvent être génératrices d'effets expressifs variés, qui expliquent sans doute le succès de cette forme.

DU RENOUVEAU DE LA « LYRE CHRETIENNE » À L'ESSOR DU LYRISME PHILOSOPHIQUE

Si le sonnet constitue l'une des formes de prédilection du lyrisme sacré, celui-ci connaît d'autres voies, et l'émulation qui anime en ce domaine catholiques et protestants favorise la diversité des genres. Au renouveau de la piété collective illustré par le succès des Psaumes de Marot se conjuguent bientôt d'autres facteurs, qui stimulent l'expression poétique du sentiment religieux : tandis que fleurit dans le camp huguenot un lyrisme volontiers militant, les poètes catholiques les plus en vue ne tardent pas à jeter les bases d'une poésie chrétienne apte à concurrencer celle des « hérétiques ». S'ajoutent à cette émulation le souci de répondre aux reproches de paganisme adressés à la Pléiade (par les protestants, mais aussi par de jeunes poètes catholiques) ainsi qu'une probable lassitude à l'égard des facilités et des conventions du pétrarquisme. L'idée même que se font les poètes humanistes de leur vocation poétique est de nature à favoriser ce mouvement : la définition néo-platonicienne du *furor poeticus*, transmise par Ficin et reprise à leur compte par Ronsard ou par Tyard, contribue à faire du poète un être d'exception, susceptible d'accéder par l'inspiration à une Vérité voilée au commun des mortels. Le poète lyrique se charge ainsi d'une mission orphique, pour révéler dans son chant les secrets de l'univers. Ronsard et ses amis cultiveront ainsi un lyrisme de la transcendance, célébration et dévoilement de l'ordre naturel, où se lit la grandeur de Dieu. Cette inspiration à la fois religieuse (elle vise explicitement la louange du Créateur), philosophique (elle répond à un questionnement sur l'ordre du monde et la place de l'Homme dans l'univers) et scientifique (décrivant les phénomènes naturels, elle se nourrit des hypothèses des savants de l'Antiquité) est à l'origine d'une très abondante production lyrique, non seulement au sein de la Pléiade mais aussi au-delà.

Après Salmon Macrin (« *Ad se ipsum* », 1537), Clément Marot (« Aux Dames de France », 1543) et Théodore de Bèze (Préface d'*Abraham sacrificant*, 1550), Du Bellay esquisse en 1552 dans son « Hymne Chrétien » (*Œuvres de l'invention de l'auteur*) le programme d'une poésie sacrée. À l'enthousiasme apollinien offert par la Muse, il substitue l'appel du Seigneur, qui fait de la poésie un apostolat, du poète un émule de David :

[...] Arrière amour, et les songes antiques
Elaborés par les mains poétiques.
Ce n'est plus moi qui vous dois fredonner :
Car le Seigneur m'a commandé sonner
Non l'Odyssée, ou la grande Iliade
Mais le discours de l'Israéliade.

Cet appel à un lyrisme sacré trouve un écho direct chez Ronsard qui dès 1553 le reprend à son compte dans « L'Hercule chrétien » (qui célèbre en Hercule la figure allégorique du Christ) :

Est-il pas temps désormais de chanter
Un vers chrétien, qui puisse contenter
Mieux que devant les Chrétiennes oreilles ?
Est-il pas temps de chanter les merveilles
De notre Dieu ? et toute la rondeur
De l'Univers rempli de sa Grandeur ?

On perçoit comment Ronsard, tout en faisant sienne l'image de la « lyre d'ivoire » et l'aspiration à une « chanson chrétienne », infléchit la suggestion de Du Bellay : au projet d'une réécriture épique de l'Ancien Testament se substitue l'idée d'une poésie cosmique, qui célébrera Dieu en chantant la Nature. Telle sera l'ambition des *Hymnes* composés à partir de 1553 et publiés à partir de 1555, qui inaugurent la veine cosmologique de la Pléiade.

Le titre d'« Hercule Chrétien » suggère l'ambiguïté de l'attitude de Ronsard à l'égard des fables païennes dont s'est nourri jusque-là son lyrisme : s'il se veut à son tour inspiré du Très-Haut (« Car c'est le Dieu qui m'a donné l'esprit / De célébrer son enfant Jésus-Christ »), son « vers chrétien » ne renonce ni au mythe, ni aux « songes antiques » que repoussait Du Bellay. Dans la mesure où « les Muses, Apollon, Mercure, Pallas et autres telles déités ne nous représentent autre chose que les puissances de Dieu, auquel les premiers hommes avaient donné plusieurs noms pour les divers effets de son incompréhensible majesté » (*Abbrégé de l'Art poétique françois*, 1565), les fictions les plus entachées de paganisme trouveront droit de cité dans la poésie hymnique de Ronsard ; elles joueront même dans sa poétique un rôle clé puisque le poète se donne pour mission, conformément à l'enseignement reçu de Dorat, de « déguiser la vérité des choses d'un fabuleux manteau » (« Hymne de l'Automne ») : en d'autres termes, le poète-prophète, piqué de l'aiguillon divin, « connaît la nature et les secrets des Cieux » (*ibid.*), mais les vérités ineffables que

l'inspiration lui découvre ne sauraient être exprimées dans leur éblouissante nudité ; à la fois pour les rendre plus accessibles (selon l'*Abbrégé* de 1565) et pour les voiler aux profanes qui n'en sont pas dignes (selon l'«*Élégie à Grévin*», 1561), le poète se doit de les habiller du «*fabuleux manteau*» du mythe. Cette théologie allégorique a le mérite de laisser au poète la plus grande liberté : la tâche d'interprétation revenant au seul lecteur, le poète peut pour sa part se laisser conduire par une Muse païenne,

Afin de voir au soir les Nymphes et les Fées,
 Danser dessous la Lune en cottes par les préés
 Fantastique d'esprit : et de voir les Sylvains
 Être boucs par les pieds, et hommes par les mains [...]
 («*Hymne de l'Automne*», 1563).

D'autres hymnes, participant d'un véritable lyrisme cosmologique, proposent une représentation poétique de l'organisation de l'Univers et une tentative d'élucidation de ses phénomènes les plus mystérieux, conformément à l'ambition affichée au fronton de l'«*Hymne de l'Éternité*» :

Tourmenté d'Apollon, qui m'a l'ame échauffée,
 Je veux plein de fureur, suivant les pas d'Orphée,
 Rechercher les secrets de nature et des Cieux [...].

Ainsi, l'«*Hymne des Démons*», l'«*Hymne des Astres*» ou plus tard, l'«*Hymne des Etoiles*» scrutent les forces invisibles qui dominent le monde d'ici-bas ; l'«*Hymne de la Mort*» et l'«*Hymne de l'Éternité*» méditent sur le mystère du temps ; l'«*Hymne du Ciel*» célèbre l'harmonieuse perfection d'un monde circulaire, mû par l'esprit divin. Indifférent aux récentes hypothèses de Copernic, Ronsard tente de concilier, dans une sorte de syncrétisme assez flou, les divers systèmes de pensée dont il hérite (platonisme et néo-platonisme, épicurisme, aristotélisme, stoïcisme, christianisme médiéval). Des notions philosophiques d'origine variée se combinent dans chaque hymne avec des réminiscences poétiques (notamment des *Hymnes* néo-latins de Marulle), le lyrisme parvenant à estomper les contradictions éventuelles.

La même ambition humaniste de conjuguer lyrisme et didactisme philosophique est à l'origine de plusieurs œuvres majeures de la Pléiade : *L'Amour des Amours* de Jacques Peletier (1555), *Le Premier des Météores* de Baïf (1567), les *Amours et nouveaux échanges des pierres précieuses, vertus et propriétés d'icelles* (1576) de Rémi Belleau ; si Baïf emprunte à Ronsard la forme même des hymnes (suite d'alexandrins à rimes plates), Peletier et Belleau lui préfèrent la variété strophique du recueil d'odes. À mi-chemin entre encyclopédisme et mystique, l'ambitieux *Microcosme* de Maurice Scève (achevé en 1559 et publié en 1562) illustre cette veine scientifique en exaltant le progrès du savoir et des techniques comme un accès à la connaissance du Créateur. Pendant les guerres de Religion et l'ère baroque, cette inspiration à la fois lyrique, scientifique et apologétique donne naissance à des poèmes encyclopédiques

monumentaux, comme *La Galliade* du catholique Guy Lefèvre de La Boderie (1578) et les deux *Semaines* du protestant Du Bartas (1578-1584).

LES COMBATS DE LA MUSE CHRÉTIENNE

Le divorce confessionnel et le durcissement du conflit entre huguenots et papistes suscitent de part et d'autre un engagement plus net des poètes dans l'affirmation de leur foi et de leur appartenance à une communauté ; mise au service de l'exaltation d'une Église, dont le poète se doit de revendiquer la légitimité et les valeurs spécifiques, l'expression lyrique, éventuellement soutenue par le chant, devient une arme, un instrument de propagande efficace. Chaque camp s'emploie à prouver la légitimité de sa cause, non sans souligner les turpitudes de l'adversaire : la réussite poétique et la hauteur d'inspiration comptent parmi les arguments invoqués ; aussi les poètes catholiques ne tardent-ils pas à rejoindre les protestants dans leur travail de renouvellement de la poésie sacrée.

Cette abondante production emprunte largement aux genres traditionnels. Il faut distinguer en premier lieu les paraphrases versifiées, qu'elles prolongent le travail de Marot sur les Psaumes ou rivalisent avec lui. Parmi les entreprises les plus ambitieuses, les deux psautiers en vers mesurés de Jean-Antoine de Baïf (1567-1573), auxquels s'ajoutent sa propre version en vers rimés (achevée en 1587), puis celle de Desportes (1587-1603), sans oublier le *Psautier de David tourné en prose mesurée* par Blaise de Vigenère (1588). Ressortissent encore au domaine lyrique les *Vigiles de Job* : après le protestant Accasse Dalbiac, dit Du Plessis, qui en publie dès 1552 une paraphrase versifiée, plusieurs humanistes catholiques l'exploitent à leur tour pour exalter la vertu de constance : Rémi Belleau dans sa *Bergerie (Deuxième journée, « Prières »)*, Baïf dans ses *Prières* (1587 ?), Guillaume Aubert (*Leçons de Job*, s.d.) et J.-A. de Thou (*Iobus*, 1587). Le *Cantique des Cantiques* inspire tour à tour le catholique Lancelot de Carle (1562) et le protestant Pierre de Courcelles (1564) avant les *Eglogues sacrées* de Belleau (1576) et la *Muse Chrestienne* du protestant Pierre Poupo (Livre III, 1590).

On peut aussi rattacher à ce courant les nombreuses traductions de prières bibliques ou de chants liturgiques qui fleurissent sous le nom d'hymnes ou de cantiques : ici encore se manifeste un esprit de compétition de plus en plus âpre entre protestants (A. Dalbiac, *Divers Cantiques esleus et extraits entre les plus notables du vieil et nouveau Testament*, 1558) et catholiques (*Les Cantiques de la Bible mis en vers françois par Lancelot de Carles, euesque de Riez, et en musique à quatre parties par Guillaume Bulin*, 1560). À son *Contrepoison des cinquante-deux chansons de Clément Marot faulsement intitulées par luy Psaumes de David* (1561), le pamphlétaire Artus Désiré ajoute la même année de *Plaisans et armonieus cantiques de devotion, composez sur le chant des hymnes de nostre mere saince Eglise à la louange de Dieu*. Vingt ans plus tard, Guy Lefèvre de La Boderie situe encore sa traduction des *Hymnes Ecclesiastiques* (1578) dans ce mouvement de réaction au lyrisme réformé : «*Je me suis avisé pour un remede et contrepoison de traduire les Hymnes Ecclesiastiques et autres Cantiques spirituels composez par les Saints Docteurs.*»

Sous le titre de « Cantiques » (dont Sébillet avait fait un synonyme de psaumes), paraissent aussi des prières d'inspiration plus personnelle, destinées au chant, qui mettent librement à profit l'innutrition biblique de leurs auteurs, non sans réminiscences marotiques ; tandis que Nicolas Denisot, ami des poètes de la Pléiade, chante Noël dans ses *Cantiques du premier avènement de Jésus-Christ* (1553), les cantiques postérieurs à 1560 ont souvent un accent militant plus marqué : le poète invoque son Dieu au nom des siens, l'implorant de châtier l'injustice, de donner la victoire à ses serviteurs fidèles et de ramener la paix. Certaines prières invitent à la pénitence (Antoine de La Roche-Chandieu, *Ode sur les misères des Églises françaises*, 1569), au détachement (Antoine de La Roche-Chandieu, *Cantique de la misère de ceste vie*, 1571), ou à l'action de grâces ; d'autres évoquent plus précisément l'actualité des guerres civiles et perpétuent le souvenir des martyrs de la Réforme, comme le « Cantique sur le massacre de la Saint Barthélemy » d'Étienne de Maisonfleur (*Les Divins Cantiques du Seigneur de Maisonfleur*, Anvers, 1580).

Nombre de poèmes anonymes traduisent au jour le jour les espérances et les craintes des deux communautés. La postérité leur a préféré les chefs-d'œuvre plus amples des deux champions du lyrisme militant, les *Discours* de Ronsard et les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Sans prétendre rendre compte de tous les aspects d'œuvres aussi complexes, situées au carrefour de plusieurs genres – l'épopée et la satire notamment –, on tentera de définir en quelques mots la spécificité de ce lyrisme.

C'est face aux premières « flammes civiles » et en réponse aux accusations calomnieuses de certains polémistes protestants, dont La Roche-Chandieu, que Ronsard compose le *Discours des misères de ce temps* et sa *Continuation* (1562), puis la *Remonstrance au peuple de France* (1563) et la *Réponse aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicants et ministres de Genève* (1563), regroupés en 1567 avec quelques autres pièces sous le titre collectif de *Discours des misères de ce temps*. Stimulé par l'importance des enjeux politiques et religieux, encouragé par le retentissement immédiat de ses prises de position, Ronsard trouve dans l'urgence du combat un renouvellement de ses sources d'inspiration et de ses moyens d'expression : « D'une plume de fer sur un papier d'acier », il renonce aux ornements érudits qui caractérisaient sa première manière et invente une poésie à la fois nationale et chrétienne qui conjugue effusion personnelle et souffle épique. Sa variété n'exclut pas une profonde unité : tantôt grave, ému, indigné par « l'extrême malheur dont notre France est pleine », tantôt sarcastique quand il se plaît à ridiculiser ses adversaires, Ronsard passe de l'invective à la prière, de l'imprécation à la prophétie, de l'exposé théologique à la confidence ou à l'apologie personnelles... Le sens de la maxime ou de la pointe assassine, le mouvement et l'ampleur de la phrase, la majesté fluide de l'alexandrin assurent la cohésion de l'ensemble et la séduction du lecteur, sinon toujours persuadé, du moins ébranlé et plus d'une fois amusé.

C'est pourquoi, si l'engagement de Ronsard est éphémère – l'ensemble des *Discours* est composé sur l'espace d'un an à peine, de juin 1562 à avril 1563 –, ses répercussions esthétiques n'en sont pas moins considérables. Pour plusieurs générations, les mots, les figures et les rythmes des *Discours* serviront à traduire l'inquiétude et la révolte que suscite pendant quelque quarante ans l'horreur des guerres

civiles. Au sein de la Brigade, sans doute, mais bien au-delà, y compris dans les rangs protestants : « Vous êtes tous issus de la grandeur de moi », lance Ronsard à ses adversaires ; la formule, orgueilleuse, n'en est pas moins lucide, car c'est désormais dans les *Discours* (et secondairement dans les sonnets des *Regrets*) que les polémistes huguenots trouveront le ton, les rimes et l'accent de leur lyrisme militant. C'est précisément leur forme qu'adoptera d'Aubigné, admirateur fervent de Ronsard et héritier de son souffle poétique.

Les *Tragiques* ne constituent pas à proprement parler un poème lyrique. Les dimensions et la composition monumentale des sept livres ainsi que leur aspect souvent narratif apparentent plutôt le poème à l'épopée. Néanmoins, l'évocation pathétique des *Misères* du royaume déchiré par la guerre civile (« Je veux peindre la France une mère affligée... »), l'exaltation des martyrs de la Réforme, depuis le flamboiement des premiers bûchers (*Les Feux*) jusqu'au lendemain blême de la Saint-Barthélemy (*Les Fers*) ou le tableau prodigieux de la résurrection des corps et du Jugement dernier constituent des moments saisissants d'intensité, où s'exprime, souvent à la première personne, un sujet lyrique animé du désir impérieux de faire partager une vive émotion et de solliciter par les inflexions du chant l'adhésion affective. S'il est permis de lire les *Tragiques* comme le testament d'une vie de luttes et de souffrances, on aurait tort de limiter à cette valeur de confession le lyrisme de d'Aubigné. Car le « Bouc du Désert » qui signe *Les Tragiques* se veut surtout « organe à la céleste voix », inspiré du Très-Haut, et porte-parole de son Église. Ce « lyrisme de la dépossession », qui confine par endroits à la profération mystique (F. Lestringant), doit aux *Discours* de Ronsard, mais plus encore à ses *Hymnes*, que d'Aubigné révérait par-dessus tout. Mieux qu'un pamphlet dénonçant l'injustice des bourreaux ou qu'une chronique des souffrances endurées par la communauté calviniste, mieux qu'un acte de foi et le testament collectif d'une Église persécutée, c'est une vision tragique de l'histoire universelle et le tableau halluciné d'une Nature pervertie. L'histoire sanglante des huguenots du XVI^e siècle s'y double d'une ample méditation sur le destin parallèle du peuple juif retracé par la Bible : on se prend alors à comparer les deux textes et à admirer la manière dont d'Aubigné restitue le ton, les images et les rythmes de ce qui est pour lui le Livre par excellence.

CONCLUSION

Pour caractériser la lyre de la Renaissance, trois approches complémentaires s'offrent à la réflexion, qui correspondent approximativement aux trois principales acceptions modernes du mot lyrisme. La première le définit dans ses formes, vouées au chant ; la deuxième dans ses thèmes, propices à l'émotion individuelle ou collective ; la troisième y souligne la place prépondérante du *je*, qui fait du poème lyrique l'expression d'une individualité singulière, identifiée ou non à la personne même du poète.

La fidélité aux formes médiévales, telle qu'elle se manifeste chez la plupart des poètes de la première moitié du XVI^e siècle, n'exclut pas l'attraction vers de nouveaux genres, notamment ceux que cultive Marot. Celui-ci, après avoir exploité les formes

traditionnelles héritées de Charles d'Orléans, de Villon, ou de la Grande Rhétorique, exerce ensuite une influence déterminante en matière de renouvellement des genres. Son succès contribue à une mutation du goût, qui prépare les lecteurs à accueillir avec faveur l'œuvre de la Pléiade, et ouvre à celle-ci les voies d'un nouveau plus spectaculaire du lyrisme.

Du Bellay, Ronsard et leurs amis imposent leur différence par le rejet dédaigneux des formes médiévales, auxquelles ils préfèrent les genres imités de l'Antiquité, sans renoncer pour autant aux innovations marotiques, qu'ils adaptent à leur culture humaniste. Le prestige de la nouvelle école s'attache au succès de quelques « façons lyriques » (Des Autels) empruntées aux Anciens ou aux Italiens, et habilement naturalisées : le sonnet et le *canzoniere*, ou l'ode, préférée à la chanson. Les recherches de l'Académie de Poésie et de Musique en faveur d'une symbiose des deux arts enrichissent le domaine du lyrisme vocal.

Ce renouveau formel va de pair avec une évolution des thèmes et des motifs : tandis que les variations sur la topique pétrarquiste métamorphosent le lyrisme amoureux, le goût de la mythologie antique, le culte de l'inspiration poétique et l'exaltation de l'immortalité conférée par les Muses offrent à la poésie d'éloge une hauteur et une majesté sans précédent ; cette liturgie de la gloire, qui conduit à diviniser la Dame, le Prince-Mécène et parfois même le Poète, n'interdit pas à ce dernier de revenir sur terre pour y faire retentir les échos de la lyre anacréontique en chantant avec une délicatesse familière les plaisirs « mignards » de l'amour et du vin. Mais le traumatisme des guerres de Religion remet en question la légitimité de ce lyrisme profane, volontiers épicurien, dénoncé dès 1550 par les partisans de la « lyre chrétienne ». Le succès de la Réforme, l'influence de Marot, puis l'émulation entre catholiques et protestants suscitent un renouveau du lyrisme religieux auquel participent tous les grands poètes du temps, qu'ils s'investissent dans le patient exercice de paraphrase des textes sacrés ou préfèrent les voies plus personnelles du lyrisme militant ou de la méditation pénitentielle.

Par-delà cette diversité des formes et des thèmes, le lyrisme de la Renaissance trouve peut-être son unité dans l'insistance placée sur la personne du Poète, ou plus exactement sur sa *persona*, ce masque poétique forgé par le texte, qui tantôt accentue les traits du visage réel et tantôt les dissimule. Parole réflexive, la poésie lyrique de la Renaissance célèbre la poésie et les pouvoirs du Poète de plus en plus présent dans son texte. Cette figure idéalisée du *je* réunit en elle toutes les vertus, y compris l'humilité, sans d'ailleurs renoncer aux charmes de l'humour et de l'auto-dérision. Ce « jeu du Je », qui participe de la *captatio benevolentiae*, a longtemps été considéré avec naïveté : on interprétait les épîtres de Marot, les sonnets de Ronsard ou ceux de Du Bellay comme des documents autobiographiques, non sans s'émerveiller ensuite que le Poète ait mis tant de lui-même dans sa poésie ! On mesure mieux aujourd'hui la part d'imitation, de jeu, d'idéalisation, voire de mystification, qui peut entrer dans la fabrication de la *persona* lyrique à la Renaissance.

La notion d'*autofiction*, à laquelle on recourt parfois pour baliser l'intersection des champs romanesques et autobiographiques, conviendrait-elle pour nommer cette dimension réflexive du poème lyrique, « fiction poétique » nourrie par l'expérience individuelle, qui permet à un auteur de parler de soi, de mettre en scène

ses aspirations, ses inquiétudes, ou certaines facettes de sa personnalité, sans dessein strictement autobiographique ni engagement de sincérité ? Soit qu'il réinvente sa vie, pour lui prêter une dimension idéale, exemplaire, universelle, soit qu'il noircisse le trait pour susciter la compassion d'un protecteur, qu'il brouille à dessein les repères pour ne pas compromettre une dame ou un ami, soit encore qu'il cultive son identification à un modèle héroïque ou littéraire, le poète lyrique de la Renaissance, lorsqu'il parle de lui, stylise et transpose.

La juste définition du « sujet lyrique » (Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, 1989), tel qu'il s'exprime dans la poésie de la Renaissance, suppose la prise en compte du caractère insaisissable d'un *je* rarement homogène, qui recouvre « des identités multiples » (F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée*, p. 84), variables selon les genres, voire parfois au sein d'un même texte. Tantôt, dans le lyrisme officiel et liturgique notamment, le poète se fait porte-parole du groupe qui l'a élu pour en proférer les joies, les craintes ou les aspirations collectives : de façon fort ambiguë, le *je* semble alors la voix de la communauté (puisque le poète ne parle pas en son nom propre, sinon comme membre d'une collectivité dans laquelle il se fond) ; mais dans le même temps, ce sacerdoce qui le singularise et l'honore place la voix poétique et celui qui la profère au centre du rite collectif qu'il conduit. Tantôt, notamment dans la poésie amoureuse et la méditation spirituelle, le poète semble traduire une expérience affective strictement individuelle, mais avec le souci constant de permettre au lecteur (à la lectrice) de s'identifier à son personnage ; d'où une sorte de « dépersonnalisation » du *je*, instance malléable (et parfois sans « épaisseur psychologique ») qui ne renvoie plus à l'auteur, mais doit servir de support à l'émotion, voire aux projections fantasmatiques du lecteur. Ainsi, comme le démontre François Rouget à partir d'un corpus d'odes françaises (1550-1560), le sujet lyrique « tend à la fois à affirmer la particularité de ses propres sentiments et représentations (sa subjectivité), et à s'absorber dans une généralité collective qui le fait disparaître en tant qu'individu » (*ibid.*).

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages sont classés par ordre chronologique

- JASINSKI R., *Histoire du sonnet en France*, Douai, 1903.
 MARTINON Ph., *Les Strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance ; Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1911 ; Genève, Slatkine Reprints, 1989.
 LAUMONIER P., *Ronsard, poète lyrique*, 2^e éd., Paris, Hachette, 1923.
 CLEMENTS R. J., *Critical Theory and Practice of the Pleiade*, Harvard Univ. Press, 1942.
 WEBER H., *La Création poétique au XVII^e siècle en France*, Paris, Nizet, 1955.
 CHAMARD H., *Histoire de la Pléiade*, 2^e éd., Paris, Didier, 1961-1963.
 SCOLLEN Ch. S., *The Birth of the Elegy in France, 1500-1550*, Genève, Droz, 1967.
 JOUKOVSKY F., *La Gloire dans la poésie française et néo-latine du XVI^e s.* Genève, Droz,

- 1969 ; *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e s.*, Genève, Droz, 1970.
- DEMERSON G., *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.
- MÉNAGER D., *Ronsard, le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.
- MATHIEU-CASTELLANI G., « Les modes du discours lyrique au XVI^e siècle » in *La Notion de genre à la Renaissance*, sous la dir. de G. Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 129-148.
- GENDRE A., « Vade-mecum sur le pétrarquisme français », *Versants*, 1985, p. 37-65.
- BELLENGER Y. (éd.), *Le Sonnet à la Renaissance. Actes des troisièmes journées rémoises (17-19 janvier 1986)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.
- MAULPOIX J.-M., *La Notion de lyrisme : définitions et modalités*, thèse d'État, Nanterre, 1987 ; *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989.
- DUBOIS C.-G., *La Poésie du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1989.
- GROS G., *Le Poète, la Vierge et le prince du Puy. Étude sur les Puys marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.
- ROUGET F., *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode au XVI^e siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994.
- GROS G. et FRAGONARD M.-M., *Les Formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Nathan, 1995.
- LEBLANC Y., *Va Lettre Va. The French verse Epistle (1400-1550)*, Birmingham (Alabama), Summa, 1995.
- GENDRE A., *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996 ; *L'Esthétique de Ronsard*, Paris, SEDES, 1997.
- DAUVOIS N., *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000.
- BALSAMO J. (éd.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004.
- GIROT J.-E. (éd.), *Le Poète et son œuvre : de la composition à la publication. Actes du colloque de Valenciennes (20-21 mai 1999)*, Genève, Droz, 2004.

Le roman

Le roman en vers au Moyen Âge

Jean-Marie FRITZ

Le Moyen Âge entretient avec le roman des rapports tout à fait privilégiés. Il baptisera d'abord le genre, en lui attribuant le terme qui désigne à l'origine la langue parlée par le peuple, la langue romane ou roman ; il élaborera surtout un type de récits, le *roman de chevalerie*, qui sera longtemps considéré – à tort ou à raison, peu importe –, pour le modèle du genre, car il y est tout à la fois question d'armes et d'amour ; dans le prologue de son *Guillaume de Dole*, au début du XIII^e siècle, Jean Renart mentionne déjà ces deux éléments qui formeront comme la devise du genre bien au-delà du Moyen Âge :

Il conte d'armes et d'amors
Et chante d'ambedeus ensamble.

Aussi le sujet qui nous préoccupe, le roman en vers, nous amène d'abord à nous interroger sur l'origine du genre ; la littérature du XII^e siècle ne connaît en effet que le vers, la prose n'apparaissant que sporadiquement dans des textes en marge de la littérature comme des traductions de sermons ou du *Psautier*. Se vérifie ainsi au Moyen Âge le principe qui veut que toute littérature s'inaugure par des formes versifiées. Le roman qui apparaît quelques décennies après les premières chansons de troubadours et chansons de geste – genre *secondaire* donc – est en même temps le premier, avec l'historiographie, à connaître la mutation décisive de la prose dans les premières années du XIII^e siècle. Désormais, tout au long de ce siècle, le roman expérimentera deux voies concurrentes : vers et prose. À partir de 1300, la forme prose s'impose et le roman en vers n'apparaîtra plus que comme une forme résiduelle. À la question de l'origine s'ajoute ainsi celle du déclin inéluctable et d'une quasi-disparition ; l'opposition roman en prose / roman en vers est inséparable d'une perspective diachronique.

TRANSLATIONS

Le roman, genre en mouvement, loin de surgir *ex nihilo*, se construit sur une série de déplacements ou de glissements qui concernent d'abord la langue, mais