MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Du Bellay, entre tradition et innovation (Regrets, Antiquités et Songe)

Nina Mueggler

10.58048/2263-7664/3653

Littératures anciennes au programme des concours 2022

Introduction

Le vaste ensemble composé par *Les Regrets*, les *Antiquités* et le *Songe* de Du Bellay peut être appréhendé de concert à travers le lien à la tradition, ancrée dans le passé, et à l'innovation, générée dans le présent et dirigée vers le futur. Commençons donc par circonscrire les deux pôles de ce sujet bifront. La tradition, dont l'étymologie latine (< *tradere*) signifie en premier lieu la transmission, véhicule d'emblée une temporalité. Ce processus, qui s'établit au fil du temps, fait surgir une première difficulté : à partir de quel moment, de combien de générations ou de maillons intermédiaires une tradition se constitue-t-elle ? Gardons pour l'heure à l'esprit que la tradition implique une articulation entre le passé, le présent et le futur, et que la poétique de Du Bellay se nourrit aussi bien d'un héritage ancien et antique que moderne, voire contemporain. Ces diverses influences ne sont pas toutes assumées de la même manière, puisque, dans les années 1550, il est évidemment plus aisé de se revendiquer de Virgile que de Marot, représentant en titre de la génération poétique précédente, celle qui doit être détrônée. En outre, la tradition suppose un apprentissage qui puisse permettre de saisir un patrimoine culturel immense. Un tel geste va de pair avec la théorie de l'imitation, principe-clé de *La Deffence, et illustration de la langue françoyse* (1549), qui s'inscrit

dans l'ample contexte de la *translatio studii et imperii,* ce transfert du pouvoir culturel et politique d'Orient en Occident[1], dont l'hégémonie fait l'objet d'une lutte, à la Renaissance, entre la France et l'Italie. Cet apprentissage relève ainsi d'un travail – un « labeur » (*labor*), pour reprendre l'un des termes phares de la poétique renaissante. Mais ce labeur imitatif, lequel s'oppose à la fureur (*furor,* l'inspiration), n'a rien de servile, contrairement à l'implicite de « fidélité » qui est compris dans l'idée de *tradition*, cristallisé dans l'expression consacrée « fidèle à la tradition de [x] »). C'est pourquoi il convient de prendre aussitôt en considération le deuxième pôle constitué par l'*innovation* .

La proximité qui s'établit entre le terme « innovation » et celui de « nouveauté » peut s'avérer dangereux, dans la mesure où la nouveauté, notion éminemment suspecte, désigne au premier chef les idées de la Réforme, fort éloignées des principes gallicans et catholiques de Joachim Du Bellay. Mais l'innovation recouvre également un sens plus ancien, rattaché au domaine juridique. Il s'agit de « l'action d'introduire quelque chose de nouveau dans une chose établie en droit, en particulier l'action de transformer une obligation en substituant un nouveau débiteur à l'ancien[2] ». De cette définition à l'allure quelque peu revêche, se dégagent deux idées principales : celle de la dette ou de l'emprunt et celle d'un ajout à partir d'une réalité préexistante, davantage que d'une création *ex nihilo*. Par conséquent, il semble fécond d'envisager la tradition et l'innovation selon une dialectique de complémentarité, dont rend compte l'illustre formule bellayenne de *La Deffence, et illustration de la langue françoyse* : « une ancienne renouvelée poésie[3] ». Celle-ci est donc indissociable d'une volonté de dépassement des modèles que le poète sait faire fructifier (au double sens botanique et économique), et d'une émulation vis-à-vis de ses contemporains, dont il tente de se démarquer.

Comme les trois œuvres au programme sont à la fois reliées et autonomes, il paraît nécessaire, dans un premier temps, d'étudier successivement *Les Regrets*, puis les *Antiquités* et le *Songe*. Les *Antiquités* et le *Songe* seront saisis dans un même mouvement, en vertu de leur appartenance à un même recueil et de leurs nombreuses continuités textuelles (sémantiques, formelles et thématiques). Il s'agit bien de trois œuvres, mais regroupées dans deux recueils distincts. Après cette exploration en deux temps, qui forment les deux premières parties de cette leçon, ces tensions entre tradition

et innovation nous permettront de proposer une réflexion d'ensemble sur une notion problématique mais éclairante, celle de l'originalité poétique dans les années 1550-1560.

Tradition-innovation dans *Les Regrets*

Quiconque s'intéresse aux traditions présentes dans *Les Regrets* ne saurait faire l'économie du quatrième sonnet[4], lequel récuse un certain nombre de modèles : les exemplaires grecs (pourtant vivement recommandés dans *La Deffence, et illustration*), Horace, Pétrarque et Ronsard. Plus précisément, Du Bellay les écarte non pas dans l'absolu, mais rejette uniquement la partie la plus noble et élevée de leur production, ce qui laisse déjà apparaître une latitude dans la (non-)imitation, soumise à une marge de manœuvre. Qu'en est-il par exemple réellement de la tradition pétrarquiste ? Un point de contexte s'impose. Celle-ci désigne en premier lieu la poésie amoureuse, associée à plusieurs marqueurs-clés tels que des antithèses – le chaud et le froid, la blessure et la guérison, la vie et la mort – et des motifs comme les « soupirs » ou les « erreurs »[5]. Il est légitime de parler de « tradition », en raison des nombreux émules qui ont imité Pétrarque : d'abord en Italie, comme en témoignent par exemple les anthologies de Giolito, qui ont été rapidement diffusées en France et qui ont ensuite été largement imitées un peu partout en Europe[6]. Il convient dès lors de distinguer ce qui appartient en propre à Pétrarque (« pétrarquien » ou « pétrarquéen ») et ce qui relève de ses imitateurs, de la tradition (« pétrarquiste »).

Au premier regard, cette tradition-là semble absente des *Regrets*, ce qui confirmerait la profession initiale de Du Bellay. En réalité, elle y est subvertie de plusieurs manières : à l'échelle microtextuelle, celle du sonnet, il peut arriver qu'elle soit parodiée, comme dans le célèbre sonnet 91, inspiré de Francesco Berni, relayeur burlesque de Pétrarque[7] ; à l'échelle macrotextuelle, celle du recueil, elle est détournée, puisque Du Bellay reprend à Pétrarque la trame narrative du *Canzoniere* (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, selon l'intitulation auctoriale), construite à partir d'une quête identitaire d'inspiration autobiographique. Du Bellay reprend ainsi une tradition qu'il avait déjà maniée dans son *Olive* de 1549 pour en déplacer désormais l'objet, transfert grâce auquel la posture de l'amant laisse place à celle de l'exilé. Mais cette innovation – conformément au sens juridique évoqué en introduction – part à nouveau d'une réalité préexistante, étant donné que cette posture d'exilé était déjà exploitée par Pétrarque, lui-même fils d'exilé

florentin, dans son chansonnier[8]. Au demeurant, se dessinent en arrière-plan les errances d'Ulysse, figure sédimentée par une longue tradition représentée notamment par Ovide, sous la tutelle duquel Du Bellay place ses *Regrets*[9]. Cette nouvelle filiation se vérifie de plusieurs manières : au travers du titre (*Les Regrets* sont l'équivalent des *Tristia* ovidiens), du sonnet liminaire « à son livre », de la dédicace à Jean d'Avanson inspirée du quatrième livre des *Tristes*, ou encore du sonnet 10, lequel cite explicitement le poète latin[10]. À cet égard, le renversement opéré par Du Bellay présente un caractère particulièrement mordant : la patrie regrettée par Ovide – Rome – est précisément celle dont se plaint amèrement le poète angevin. Ainsi, à la faveur de cette inversion géographique, il retourne d'un même geste la tradition pétrarquiste et la tradition ovidienne au profit de la France, au lieu de Rome.

Le même type d'hybridation s'observe à propos de la satire, qui met en tension la tradition et l'innovation. Du Bellay s'inspire une nouvelle fois de plusieurs modèles, à commencer par Horace[11], auquel il avait déjà emprunté sa devise « *caelo musa beat* ». Cette tradition horatienne s'exprime à travers l'idée de *satura*, c'est-à-dire de satire, entendue à la fois comme dénonciation des vices et comme variété ou mélange des genres. Une telle hybridation donne lieu à une poétique de ce qu'il est tentant de nommer « l'aigre-doux-piquant », selon la métaphore gastronomique développée dans le sonnet liminaire latin « *Ad Lectorem* ». Le recueil est en effet présenté comme un mets composite, alliant le « fiel » (l'amertume provenant de la bile noire, engendrant à son tour le caractère mélancolique de la partie élégiaque), le « miel » (la douceur, annonçant peut-être la guirlande encomiastique de la fin du recueil) et le « sel » (l'ironie, le piquant des traits d'esprit, en particulier de la satire). Mais Du Bellay s'amuse à troubler cette tripartition, puisque la satire relève aussi bien du sel que du fiel et du miel. C'est le sens de la « douce satire » de l'épître dédicatoire (v. 81).

Sur un autre plan, la satire de tradition horatienne relève de l'esthétique du *sermo pedestris*, qui se nourrit du quotidien. En réinvestissant cette tradition, Du Bellay revendique à son tour « […], une prose en rime, ou une rime en prose » (sonnet 2, v. 10), qui explique le recours exclusif à l'alexandrin, qui n'est pas encore le vers héroïque et dont la longueur présente une dimension prosaïque. L'écriture des *Regrets* est celle de l'histoire avec un « h » minuscule, contrairement à celle des *Antiquités* et du *Songe*, qui s'apparente à une histoire totale, universelle. Un tel projet est exposé dès le premier

sonnet des *Regrets* : « Mais suivant de ce lieu les accidents divers, / Soit de bien, soit de mal, j'écris à l'aventure » (sonnet 1, v. 7-8) . La précision « De ce lieu » indique qu'il s'agit d'une poésie située et parfaitement contingente. Cette dernière met au centre l'évolution du « je » poétique, en présentant des accents tout à fait personnels, notamment dans la partie élégiaque : « J'écris naïvement tout ce qu'au cœur me touche, / Soit de bien, soit de mal, comme il vient à la bouche » (sonnet 21, v. 6-7) . « Naïvement » doit être compris au sens de « naturellement », c'est-à-dire sans artifice et pour ainsi dire sans filtre moral, ce qu'atteste la reprise du premier hémistiche « soit de bien, soit de mal », déjà présent dans le vers 8 du premier sonnet. Par la mention du « bien » et du « mal », Du Bellay touche au domaine éthique – même s'il est abordé sous l'angle sceptique – et s'inscrit en plein coeur de la « poéthique » horatienne[12], à la croisée de la poésie et de l'éthique.

Mais entre Horace et Du Bellay, on retrouve en réalité plusieurs chaînons intermédiaires, tels que le cardinal Du Bellay, auquel est d'ailleurs empruntée l'expression des « papiers-journaux »[13], désignant ces registres des menus événements journaliers, mais aussi, de façon plus problématique, Clément Marot, lui sur qui *La Deffence, et illustration* jette l'opprobre. Il faut admettre que la marge d'innovation de Du Bellay pouvait paraître restreinte : Marot, son prédécesseur, s'était illustré comme champion du style bas et familier, alors que Ronsard, son rival direct, s'est affirmé comme le représentant en titre du style haut. Du Bellay parvient toutefois à refondre habilement ces deux options, en injectant du style haut – via la mythologie ou la topique épique – dans le style bas, ou de la mesure dans le style haut, comme en témoignent les sonnets d'éloges en fin de recueil, lesquels se teintent par endroits de sous-entendus ironiques. Cette redistribution des styles, par équilibrage des extrêmes, permet à Du Bellay de se rapprocher d'une poésie du « juste milieu[14]». Cet idéal souvent inatteignable, issu de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote et médiatisé par Horace, est d'ailleurs explicitement renégocié dans le sonnet 54 :

> Celui vraiment est riche et vit heureusement,
>
> Qui s'éloignant de l'une et l'autre extrémité,

> Prescrit à ses désirs un terme limité :
>
> Car la vraie richesse est le contentement. (Sonnet 54, second quatrain, v. 5-8).

Derrière cette redéfinition de la richesse, dont la mise au net est appuyée par la diérèse inhabituelle « vrai/e richesse », se dévoile la sagesse antique, stoïcienne et épicurienne, qui sait se limiter aux désirs nécessaires et suffisants pour atteindre l'ataraxie, ou en l'occurrence, dans le langage renaissant : le *contentement*. D'une certaine façon, la satire, dans son acception étymologique, rend compte de ce savant mélange des genres, des registres et des philosophies.

Enfin, s'il est commun d'affirmer que Du Bellay aurait inventé le sonnet satirique, il faut aussitôt rappeler que les poètes satiriques italiens tels que Francesco Berni ou les auteurs des pasquinades, découverts par Du Bellay lors de son séjour à Rome, y recouraient déjà. C'est donc aussi par le biais de l'importation et de la naturalisation des recettes italiennes que Du Bellay singularise sa poétique. Or c'est bien Pétrarque, une nouvelle fois, qui avait frayé le chemin aux satiriques italiens du XVI^{e} siècle. Le Florentin s'était en effet essayé au sonnet satirique à l'intérieur même de son *Canzoniere,* recueil trop souvent réduit à sa dimension amoureuse, en proposant une séquence qui peint au vitriol la corruption d'Avignon, c'est-à-dire de la cité d'adoption des papes entre 1309 et 1377. La raison d'une pareille diatribe s'explique aisément : Pétrarque considérait l'établissement des papes en dehors de Rome comme une forme de trahison à l'égard de l'Italie. Du Bellay, en redoublant sa charge satirique contre la corruption de la Rome papale, qui a entretemps remplacé Avignon, opère ainsi contre l'Italie un retour de flamme tout à fait piquant.

C'est bien la connaissance conjointe de ces diverses traditions qui permet d'apprécier toutes les couleurs de la palette satirique bellayenne. Sa modernité provient donc aussi bien du contenu que de la forme qui l'accueille, étant donné qu'avec *Les Regrets*, Du Bellay offre le premier recueil de sonnets exclusivement composés en alexandrins, consacrés aux sujets les plus divers jusqu'aux inflexions les plus intimes, le tout contribuant à former un recueil-édifice à l'architecture rigoureuse, évolutive et ascensionnelle. Pourtant, tout abouti qu'il soit, ce recueil n'est pas absolument

autotélique, au sens où il dialogue avec les autres recueils romains de Du Bellay, notamment les *Antiquités* suivies du *Songe*, deux œuvres qui interrogent à leur tour Rome, mais moins la ville moderne que la civilisation antique.

Tradition-innovation dans les *Antiquités* et le *Songe*

Au seuil de cette deuxième partie, commençons par l'évidence, à savoir le titre intégral du recueil : *Le Premier Livre des Antiquités de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine plus un Songe ou vision sur le même sujet*. La mention « Antiquités » inscrit l'ouvrage dans une tradition textuelle archéologique, née en Italie, qu'illustrent par exemple les *Antiquitates Urbis* (1527) d'Andrea Fulvio ou le copieux ouvrage *AntiquæRomæ topographia* de Bartolomeo Marliani (1534), dont Rabelais offre une édition lyonnaise la même année à son retour en France. Ces ouvrages, à la croisée du guide topographique, du catalogue d'antiquaire et de la chronique historique, connaissent également un plein succès en France, à Paris avec Gilles Corrozet (*La Fleur des Antiquitez, Singularitez, et excellences de la plus que noble et triumphante ville et cité de Paris capitalle du Royaulme de France*, 1532) ou à Lyon avec des auteurs comme Gabriel Symeoni, Symphorien Champier, ou l'antiquaire Guillaume du Choul. Mais Du Bellay déjoue les attentes générées par son titre pour proposer une entreprise différente. Ses *Antiquités* ne développent que peu de « description » de Rome, loin de l'*ekphrasis* des monuments attendue à l'annonce du programme, et privilégient une réflexion philosophico-politique sur l'Histoire, laquelle fait fi des détails (d'où la *générale description)*. C'est que le corset étroit du sonnet s'avère peu compatible avec l'amplitude descriptive. La focalisation des *Antiquités* bellayennes est tellement surplombante et transhistorique que Rome en vient à se confondre avec le monde. La chute du deuxième sonnet fait équivaloir les « sept coteaux Romains » avec les « sept miracles du monde » (sonnet 2, v. 14), alors que le troisième sonnet présente Rome comme « Celle qui mit le monde sous ses lois » (sonnet 3, v. 6). Mais c'est assurément le sonnet 26 qui en offre l'illustration la plus explicite :

> Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome.
>
> Et si par mêmes noms mêmes choses on nomme,

Comme du nom de Rome on se pourrait passer,

La nommant par le nom de la terre et de l'onde :

Ainsi le monde on peut sur Rome compasser [mesurer],

Puisque le plan de Rome est la carte du monde. (Sonnet 26, v. 9-14)

En mettant l'accent sur le procédé d'intitulation, le poète remotive le topos latin « *Urbis et Orbis* », dans lequel *Orbis* désigne le cercle, et par extension le monde (comme dans l'expression *orbis terrarum*), quand *Urbs* désigne la ville de manière générale, et par extension la ville de Rome. La structure chiasmatique (« Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome ») et l'abondante allitération en [m], à l'effet presque litanique[15], créent une confusion phonétique entre les deux termes, Rome et monde. Plus encore, la circularité se fait sémantique et référentielle, à l'image de la conception circulaire de Rome, telle que s'attachaient à la représenter certains plans urbains, prenant appui sur le Colisée, lui-même circulaire[16]. Notons que cette représentation géométrique de Rome, qui était aussi celle de Jérusalem autour du temple de Salomon dans *La Chronique de Nuremberg* de Hartmann Schedel (1493), est ensuite récupérée par les cartographes français pour représenter Paris en tant que nouveau « *caput mundi*[17]». Du Bellay s'appuie ici sur un modèle important : l'humaniste sicilien Janus Vitalis[18], poète de la cour papale, qui a composé en 1553 deux épigrammes consacrées à Rome sous la forme d'un diptyque. D'une part, la « *Roma Prisca* » déplore l'absence de Rome en Rome, selon la formule polémique d'Érasme ; d'autre part, la « *Roma instaurata* », épigramme plus lumineuse, célèbre, après le drame du sac de Rome en 1527, la renaissance de la Rome antique sous le pontificat de Jules III – pape dépeint, dans *Les Regrets*, comme un glouton (sonnet 104), un homosexuel (sonnet 105) et un ivrogne (sonnet 106). Du Bellay s'inspire donc du double mouvement de décadence et de grandeur de ces deux épigrammes, mais en détourne les conclusions. En effet, alors que Vitalis, protégé de la Curie, cherche à démontrer le renouveau de Rome sur le plan culturel et militaire, Du Bellay décline quant à lui à l'envi l'orgueil romain, lequel conduit fatalement l'empire à la décadence.

Il peut paraître curieux que Du Bellay, qui se présente et se comporte comme l'un des ardents défenseurs de la France, décide de chanter les origines non pas de sa propre

nation, mais de la Rome antique. C'est que l'épopée française comptait déjà un candidat en la personne de Ronsard. Pour se distinguer de son rival – ambition qui forme également l'un des enjeux majeurs des *Regrets* –, Du Bellay se propose de partir de l'histoire de Rome, de sa grandeur et de sa décadence, pour réfléchir obliquement sur la monarchie française. Ainsi, les « monuments » que chante le poète dans les *Antiquités* sont également à comprendre au sens premier, selon l'étymon latin « < *monere* » (avertir), à savoir des admonestations potentielles adressées au roi, ce que radicalise le *Songe*. Ces diverses prémonitions font ainsi écho aux tercets du sonnet liminaire des *Antiquités*, précisément adressé au roi :

> Que vous puissent les Dieux un jour donner tant d'heur,
>
> De rebâtir en France une telle grandeur
>
> Que je la voudrais bien peindre en votre langage :
>
> Et peut-être, qu'alors votre grand' Majesté
>
> Repensant à mes vers, dirait qu'ils ont été
>
> De votre Monarchie un bienheureux présage (v. 9- 14)

Ce dernier terme, « présage », en plus de faire signe vers l'avenir, laisse entrevoir une certaine impertinence de la part de Du Bellay (qui n'est pas sans rappeler celle de Marot à l'endroit de François I^{er}), puisqu'en souhaitant à la France d'atteindre un jour une grandeur semblable à celle de l'empire romain, le poète laisse entendre que l'objectif n'est pas encore atteint au moment où il écrit. En outre, dans l'hypothèse où ce vœu se réaliserait un jour, Du Bellay place le roi en position de débiteur, auquel, magnanime, il accorderait une faveur en mettant sa plume à sa disposition (« Que je la *voudrais bien* peindre en votre langage », nous soulignons) .

Enfin, contrairement à Ronsard qui compte adresser au roi une épopée française toute textuelle, Du Bellay livre au monarque une épopée totale, qui vaut non seulement pour sa lettre, mais aussi pour sa fonction muséographique. C'est ainsi qu'Emmanuel Buron

propose de lire les *Antiquités* comme un substitut d'« antiquaille », ces statuettes antiques qu'il était usuel de ramener au pays en guise d'offrande-souvenir[19]. En infléchissant de la sorte la tradition des *antiquitates* textuelles, Du Bellay peut alors jouer simultanément sur la vogue des antiquités comme objet matériel, dont on sait que le cardinal Jean Du Bellay lui-même était un fervent collectionneur. Par ce geste syncrétique, Joachim Du Bellay parvient à faire émerger non plus seulement le *topos* horatien de l'*ut pictura poesis*, qui allie peinture et poésie, mais également – pour autant que l'on nous permette à notre tour d'innover – celui de l'*ut architectura poesis*. Tout se passe comme si le monument qu'il propose au roi, alliance subtile de mots, de couleurs et de pierres, était plus susceptible de résister à l'épreuve du Temps.

Mais ce monument de papier, appelé potentiellement à créer sa propre tradition à l'avenir, est aussitôt inquiété par le *Songe* qui suit. À la suite de plusieurs critiques, nous recommandons de considérer le *Songe* comme le second volet des *Antiquités*, pour des raisons à la fois matérielles et thématiques : les deux œuvres sont jointes par un titre fédérateur (*Le premier livre des Antiquités […] plus un Songe ou vision sur le même sujet*) et il semble admis, depuis les travaux de Gilles Gadoffre jusqu'à ceux de Sylviane Bokdam[20], que le *Songe* fonctionne comme une réinterprétation chrétienne des mythes païens exposés dans les *Antiquités*. La jonction entre les deux œuvres est du reste concrétisée par le fait que l'apparition du démon dans le premier sonnet du *Songe* peut être tenue pour la réponse à l'incantation des « Divins Esprits », en ouverture des *Antiquités*.

Le *Songe*, par son titre même, ravive d'emblée une riche tradition, qui peut s'envisager selon deux ramifications majeures : d'une part, la tradition biblique, en particulier le songe de Daniel ou l'Apocalypse de saint Jean ; d'autre part, la tradition gréco-latine, païenne, représentée par les médecins, Hippocrate et Galien, et par les philosophes, Aristote, Artémidore, Cicéron ou encore Macrobe, lequel livre un commentaire sur le *Songe de Scipion.* Sur cette double tradition se greffent des sources plus récentes, qu'il s'agisse du *Songe de Poliphile* (*Hypnerotomachia Poliphili*) de Francesco Colonna en 1499 ou, une nouvelle fois, de Pétrarque, qui consacre la *canzone* 323 du *Canzoniere* à six allégories relatives à la mort de Laure, la maîtresse idéalisée. Il semble légitime de recourir au terme de tradition, dans la mesure où Marot s'était déjà approprié ce poème sous le titre du « Chant des visions », dernier terme que l'on retrouve chez Du Bellay :

« songe *ou vision* ». La tradition pétrarquiste traverse ainsi l'ensemble des œuvres au programme, voire, au-delà, toute la production bellayenne. Il faut prendre au sérieux ce maillon de la chaîne traditionnelle onirique que représente Pétrarque, puisqu'il oriente la compréhension du *Songe* de Du Bellay, ne serait-ce que du point de vue formel. Cette filiation textuelle écarte en effet l'hypothèse parfois émise selon laquelle le *Songe* serait un « recueil » de quinze sonnets. Au contraire, le *Songe* (« *un* songe ») gagne à être lu non pas comme un agglomérat de sonnets, mais bien comme un long poème de quinze strophes-sonnets, structuré par une progression narrative qui coïncide avec celle d'un songe (endormissement, péripéties oniriques, réveil)[21]. Le fait de porter notre regard sur la tradition du texte aide aussi à en apprécier la dimension politique : par rapport à Marot d'abord, puisque Du Bellay enclenche une émulation avec son prédécesseur autoproclamé « Disciple de Pétrarque », mais également par rapport à Pétrarque lui-même, nourrissant ainsi la rivalité franco-italienne. Dans ce contexte, Du Bellay n'hésite pas à recourir une nouvelle fois au modèle virgilien (qu'il connaissait fort bien, en tant que traducteur des premiers chants de *l'Énéide*), dont l'influence traverse aussi bien *Les Regrets* que les *Antiquités*, où, de façon tout à fait remarquable, Virgile était le seul auteur cité. Pour mieux prendre la mesure de la présence virgilienne, relisons intégralement le premier sonnet du *Songe* :

> C'était alors que le présent des Dieux
>
> Plus doucement s'écoule aux yeux de l'homme,
>
> Faisant noyer dedans l'oubli du somme
>
> Tout le souci du jour laborieux,
>
> Quand un Démon apparut à mes yeux
>
> Dessus le bord du grand fleuve de Rome,
>
> Qui m'appelant du nom dont je me nomme,

Me commanda regarder vers les cieux :

Puis m'écria, Vois (dit-il) et contemple

Tout ce qui est compris sous ce grand temple,

Vois comme tout n'est rien que vanité.

Lors connaissant la mondaine inconstance,

Puisque Dieu seul au temps fait résistance,

N'espère rien qu'en la divinité. (Sonnet 1, v. 1-14)

Ce sonnet décasyllabique appelle plusieurs commentaires. Dans la continuité des *Antiquités*, il est tentant d'identifier naturellement le référent du « je » au poète-locuteur, qui semble toutefois en proie à une forme d'absence à soi. « Du nom dont je me nomme » laisse en effet planer une indécision identitaire que vient troubler davantage encore la périphrase du « grand fleuve de Rome », laquelle fait immédiatement apparaître le souvenir d'Énée. Pour rappel, le Tibre, prenant la forme d'un vieillard dans l'*Énéide*, se chargeait d'annoncer au héros le triomphe à venir de Rome, par le biais d'un songe prophétique. Du Bellay active ainsi le modèle de ce que David Quint appelle « l'épopée téléologique », à savoir l'épopée optimiste et impérialiste à l'issue des guerres civiles[22]. Cette heureuse prédiction se voit ici soutenue par la polysémie de la vision, annoncée par la mention des yeux (v. 2 et v. 5), autrement dit l'organe de la perception visuelle, qui glisse progressivement sur la vision comme méditation (« vois dit-il et contemple »), puis comme prophétie. Ces trois sens sont réunis dans la syllepse du vers 11 : « Vois comme tout n'est rien que vanité », dont le pessimisme s'éloigne de la leçon virgilienne, pour rejoindre celle de Lucain dans la *Pharsale*, modèle de l'épopée non plus « téléologique », mais « circulaire », désormais anti-impérialiste et consciente du cycle irrémédiablement autodestructeur de la civilisation romaine. En plus de Lucain, c'est bien la voix de l'Ecclésiaste qui résonne derrière la phrase « tout n'est rien que vanité ». Par conséquent, une telle conclusion assombrit considérablement la prophétie, et semble

mettre en déroute la possibilité d'une *translatio studii et imperii* en France, telle que l'envisageaient *Les Regrets* et les *Antiquités*... Mais les affirmations du démon ne sont pas parole d'Évangile. Le songe, par nature ambivalent, oscille en effet entre le vrai – dans le cas d'un songe comme révélation d'une vérité supérieure, d'inspiration divine – et le faux, selon la paronomase fameuse du « songe/mensonge », lorsqu'il est instrumentalisé par une entité démoniaque. En l'occurrence, il est difficile de statuer sur les bonnes intentions de ce « démon », d'autant plus que le songe se produit au début de la nuit (par opposition à l'aube du dernier sonnet), ce qui tendrait selon les codes du genre à le considérer comme un démon plutôt malveillant. Selon Gilles Polizzi, la véracité du songe est également troublée par l'absence d'autres codes, tels que la mention de l'heure du songe et de l'identité du dormeur[23]. En croisant les traditions, Du Bellay s'ingénie ainsi à brouiller les repères et les interprétations de cette œuvre résolument ouverte et originale.

Pistes de réflexion sur l'originalité poétique vers 1560

Jusqu'à présent, nous avons exposé plusieurs innovations poétiques mises en place par Du Bellay d'une œuvre à l'autre, lesquelles prennent appui sur diverses traditions. Il s'agit en quelque sorte de son originalité *en acte*. Mais celle-ci s'accompagne d'une originalité *en discours*. Si nous assumons l'anachronisme de cette notion, c'est parce qu'elle permet de rendre compte d'un phénomène observable à la Renaissance, en particulier avec la « Pléiade » – appellation à prendre avec force précautions. Cette brigade de jeunes poètes se montre soucieuse de rompre avec la génération poétique précédente, quitte à masquer, au travers d'attitudes belliqueuses et d'appels au saccage, la reprise de certaines recettes pourtant tout à fait marotiques. Sans nier les singularités de Du Bellay et de ses contemporains, il faut toutefois admettre que la rupture relève en partie d'un coup de force rhétorique et publicitaire. Florence Bonifay a largement démontré à quel point les auteurs de la « Pléiade » sont nombreux à revendiquer des spécificités, des caractéristiques qui leur seraient propres[24]. Pensons par exemple à l'affirmation hautaine de Ronsard, qui revendique, au seuil des *Odes* de 1550, un « stile apart, sens apart, euvre apart[25]».

Non sans hasard, cette revendication de singularité s'observe également dans le corpus au programme. L'auteur des *Regrets* s'annonce inimitable – « En vain travaillera, me

voulant imiter » écrit-il au sonnet 2 (v. 14) –, se pose en exception en multipliant les refus[26], sans compter que le « je » poétique sature l'ensemble du recueil. Du début à la fin, Du Bellay construit un recueil qui s'offre, selon les termes d'Olivier Millet, comme un « contre-modèle » de « l'ensemble des types de poésie mis en honneur en France depuis 1549-1550[27] ». De plus, les sonnets se structurent régulièrement selon la formule « mais moi » ou « moi », située en position stratégique, soit en début de vers, soit en amorce de quatrain ou de tercet, pour mieux dramatiser la solitude du poète exilé, seul face au monde. Pourtant, c'est bien par le détour de l'altérité que l'identité poétique se façonne, par le biais des nombreux modèles et traditions du texte aussi bien que par la présence d'autrui. Celle des destinataires contribue à créer une poésie de la confidence, dans laquelle le lecteur occupe une position presque voyeuriste, plongé dans l'intimité de la correspondance qui présente une forte valeur spéculaire. Au demeurant, l'insertion du dispositif épistolaire à l'intérieur du cadre restreint du sonnet compte parmi les nouveautés proposées par Du Bellay dans *Les Regrets*, quoiqu'il la partage avec son contemporain Magny (*Soupirs*, 1558), poursuivant une voie déjà ouverte par Clément Marot[28].

La profession de la singularité dans les *Antiquités* se manifeste un peu différemment, et passe par la revendication de la primauté, qui fonde une véritable obsession d'époque. Le sonnet 32 des *Antiquités* se clôt de façon spectaculaire sur cette idée-là : « Vanter te peux, quelque bas que tu sois, / D'avoir chanté le premier des François, / L'antique honneur du peuple à longue robe. » (v. 12-14). L'*originalité* s'accompagne dès lors de l'*origine*, et il est tout à fait significatif que Du Bellay proclame son originalité au moment où il regrette l'éloignement de ses origines françaises, et plus précisément angevines. D'une œuvre à l'autre, l'originalité se voit donc spatialisée. L'idée d'origine traduit à quel point il s'agit, pour Du Bellay, de se placer en début de chaîne, voire en début de tradition à venir. C'est dans cette tension vers le futur que l'on peut aussi comprendre le titre : « Le *premier* livre des Antiquités », dans lequel l'épithète « premier » désigne à la fois l'innovation et la possibilité d'une suite. Les éventuels imitateurs de Du Bellay – même si ce dernier se dit inimitable – pourraient ainsi servir à établir une nouvelle tradition, désormais toute bellayenne. Mais cette projection vers l'avenir – que l'on observait déjà dans *La Deffense, et Illustration,* où étaient détaillés des conseils dispensés au « Poëte futur » – empêche par définition tout contrôle, et force est de

constater que les émules de Du Bellay ne sont peut-être pas ceux qu'il aurait souhaités. Difficile en effet d'imaginer que l'Angevin gallican aurait adoubé les poètes protestants qui se sont servi de la structure de certains de ses sonnets pour nourrir la polémique religieuse[29].

Conclusion

Pour conclure, au-delà des divers infléchissements de telle ou telle tradition et des innovations ponctuelles, un regard croisé sur les trois œuvres au programme permet de mieux saisir le travail global entrepris par Du Bellay sur le mélange des styles traditionnels (haut et bas), sur l'appréhension complexe de Rome, dans une perspective diachronique (*Antiquités* et *Songe*) et synchronique (*Les Regrets*), c'est-à-dire dans le passé, relatif à la tradition, et le présent, le temps de l'innovation. Relevons également son travail constant sur la forme du sonnet, déjà amorcé dans *L'Olive*, tantôt en alexandrins (*Les Regrets*), tantôt en alexandrins et décasyllabes (*Antiquités* et *Songe*). Il nous semble que la forme même du sonnet rend compte de la tension entre tradition et innovation, dans la mesure où la bipartition des quatrains et des tercets a pu être interprétée, notamment par Francis Goyet, comme l'opposition entre « les Anciens et les Modernes de la poésie française[30]». C'est d'autant plus intéressant que Du Bellay s'amuse à contrarier cette structure traditionnelle du sonnet, de toutes les façons possibles, en accordant une attention toute particulière à sa chute. Dans son *Traité du sonnet*en 1658, Guillaume Colletet attribue même à Du Bellay le brevet de cette invention : « Du Bellay fut le premier de tous nos poètes qui enrichit la fin du sonnet de quelque pointe d'esprit ».

La dialectique de la tradition et de l'innovation ne se départit jamais d'une dimension métapoétique, et le fait que le sujet romain traverse les trois œuvres est à cet égard symptomatique. La ville de Rome, antique et moderne, permet en effet d'interroger le concept d'héritage et de *translatio studii et imperii*. Enfin, il semble que cette tension entre les diverses temporalités s'incarne magistralement en dehors du recueil, sur le terrain, dans la gestion des ruines à Rome, puisque sous l'impulsion de certains papes, la ville se reconstruit à partir de pierres anciennes[31]. C'est donc moins dans la matière première à proprement parler (*inventio*) que dans son aménagement, son arrangement (*dispositio*), que se crée la nouveauté. L'urbanisme romain offre ainsi une ultime clé

interprétative et métapoétique pour expliquer le projet de Du Bellay : construire un nouvel édifice à partir d'anciennes pierres, pour accomplir une « ancienne renouvelée poésie ». On ne saurait mieux définir l'essence même de la Renaissance, comme seconde naissance.

1Loris Petris, « La *translatio studii* à la Renaissance, entre propagande, nostalgie et perfectibilité », in D. Crouzet, E. Crouzet-Pavan, P. Desan et C. Revest, dir., *L'Humanisme à l'épreuve de l'Europe (XVe-XVIe siècles). Histoire d'une transmutation culturelle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019, p. 27-40.

2*Dictionnaire de moyen français*, en ligne.

3Joachim Du Bellay, *La DILF*, éd. Francis Goyet, in *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2003. p. 151.

4Nous citons d'après la numérotation des éditions modernes, par souci de commodité, quoique ce geste contredise la présentation de l'édition *princeps*.

5André Gendre, « Vade mecum sur le pétrarquisme français », *Versants*, 7, 1985, p. 37-65.

6Jean Balsamo, « Les poètes français et les anthologies lyriques italiennes », *Italique*, t. V, 2002, p. 9-32.

7Guillame Bernardi, « Le sonnet bernesque », in Yvonne Bellenger, dir., *Le Sonnet à la Renaissance. Des origines au XVIIe siècle*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 195-204

8Célia Filippini et Anne-Marie Telesinski, « Métaphores et métamorphoses de l'exil dans le *Canzoniere* de Pétrarque », Arzanà, 16-17, 2013, p. 141-155.

9Pierre Maréchaux, « Le masque d'Ovide. Figures de l'imaginaire élégiaque dans *Les Regrets* et les *Poemata* de Du Bellay », in Yvonne Bellenger, dir., *Du Bellay et ses sonnets romains*, Paris, Champion, « Unichamp », 1994, p. 271-296.

10« Et quoi (Ronsard) et quoi, si au bord étranger / Ovide osa sa langue en barbare changer, / Afin d'être entendu, qui me pourra reprendre / D'un change plus heureux ?

Nul, puisque le François, / Quoiqu'au Grec et Romain égalé tu te sois, / Au rivage Latin ne se peut faire entendre. » (Sonnet 10, v. 9-14). Du Bellay, s'appuyant sur le modèle ovidien, justifie ainsi auprès de Ronsard son recours au latin, seule langue qui lui permette d'être compris en Italie. Notons que le bilinguisme de Du Bellay ne se réduit toutefois pas à cette préoccupation pragmatique.

11Jean-Charles Monferran, « *Les Regrets* d'Horace », *Camenæ*, 2015, n°17 : « *Personae horatianae*, Personnes horatiennes d'auteur », np. ; Bruno Méniel, « *Les Regrets* et le *sermo* horatien. Une poésie de l'intime », in Bénédicte Delignon, Nathalie Dauvois, Line Cottegnies, dir., *L'Invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », n°261, 2017, p. 165-182 ; Nathalie Dauvois, « Le modèle poéthique horatien à la Renaissance, l'exemple de Du Bellay et Ronsard », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2019, vol. 119, n°4, p. 777-788.

12Nathalie Dauvois, art. cit.

13Loris Petris, « Entre poésie et *realia* : Joachim Du Bellay, lecteur de Jean Du Bellay », *Seminari di storia della lettura e della ricezione, tra Italia e Francia, nel Cinquecento*, vol. 3, Università degli Studi di Padova et Gruppo di studio sul Cinquecento francese, éd. A. Bettoni, Padoue, CLEUP, 2014, p. 51-84.

14Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais. Essai de critique illusoire*, Les Belles Lettres, Collection «Le miroir des humanistes », Paris, 2009.

15Ce n'est sans doute pas un hasard si la syllabe sanskrite « *om* » représente le son primordial, à l'origine de la création du monde.

16Sur la représentation cartographique de Rome à la Renaissance, voir par exemple : Jean-Marc Besse et Pascal Dubourg Glatigny, « Décrire et reconstituer », in Antonella Romano, dir., *Rome et la science moderne : Entre Renaissance et Lumières,* Rome, Publications de l'École française de Rome, 2009, p. 369-414.

17Jean Boutier, *Les Plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIIIe siècle*, Editions de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2002.

18Hugo Tucker, « Du Bellay, Janus Vitalis et Lucain : la trame des mots dans *Les Antiquitez... plus un Songe* et dans quelques vers analogues des *Poemata* », in Georges Cesbron, dir., *Du Bellay : Actes du Colloque International d'Angers du 26 au 29 mai 1989,* Presses de l'Université d'Angers, t. I, 1990, p. 149-160.

19Emmanuel Buron, «"En son jour le plus beau" : une interprétation "de circonstance" des *Antiquités de Rome* », in Adeline Lionetto et Aurélie Delattre, dir., *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », n°266, 2014, p. 59-74.

20Gilbert Gadoffre, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, "Tel", n°250, 1995, [1978] ; Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée. Théorie du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France*, Paris, Champion, n°86, 2012.

21Sylviane Bokdam, « Le songe et les oracles, ou "l'obscure clarté" de quelques songes ambigus dans la littérature française du XVI^{e} siècle », *Le Verger*, 2020, n°19, np.

22David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton. Literature in History*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

23Gilles Polizzi, «"La toile de Pénélope" : Le *Songe* de Du Bellay comme anamorphose », in Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Grosperrin, dir., *Songes et songeurs (XIIIe-XVIIIe siècle)*, Québec, PU Laval, 2003, p. 85-97.

24Florence Bonifay, *Concurrences poétiques : identités collectives et identités singulières autour de la "Pléiade" (1549-1586)*, Thèse de doctorat réalisée sous la direction de Michèle Clément, Université Lumière Lyon II, soutenue en 2016.

25Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes,* éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 995.

26François Rigolot, « Du Bellay et la poésie du refus », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 36, n°3, 1974, p. 489-502.

27Joachim Du Bellay J., *Œuvres complètes*, t. IV-1, 1557-1558 (*Divers Jeux rustiques, Les Regrets*), éd. M. Magnien, O. Millet, L. Petris, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 545.

28Clément Marot avait précédemment recouru à la dimension épistolaire au sein d'autres formes poétiques courtes, telles que le rondeau.

29Marguerite Soulié, « L'imitation formelle des sonnets satiriques de Du Bellay chez les poètes protestants du XVI^{e} siècle », in Yvonne Bellenger, dir., *Le Sonnet à la Renaissance. Des origines au XVIIIe siècle*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 215-225.

30Francis Goyet, « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique », in Yvonne Bellenger, dir., *Le Sonnet à la Renaissance*, *op. cit*., p. 31-41, ici p. 41.

31Jean-Jacques Gloton, « Transformation et réemploi des monuments du passé dans la Rome du XVI^{e} siècle. Les monuments antiques », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 74, n°2, 1962, p. 705-758.