

D'un cygne absent : poétique de l'allusion dans *L'Olive* de Du Bellay

Cécile Alduy

Stanford University

En 1549, les *Cinquante Sonnets à la louange de l'Olive* de Du Bellay s'achèvent sur l'image horatienne du poète transfiguré en cygne, symbole d'immortalité poétique : autrefois privé d'inspiration et condamné à mourir en silence¹, le poète accède à la plénitude de son chant au moment qu'il expire. Un an plus tard, *L'Olive augmentée* se conclut sur la louange d'un autre cygne «des cignes le plus beau», Ronsard, devenu le dépositaire de l'inspiration poétique, et sur un autre écho à Horace, qui fait du Vendômois la réincarnation du «cygne dircéen»², Pindare. Entre-temps, c'est aussi Scève qui apparaît dans le recueil comme «cigne nouveau» et, toujours à l'imitation d'Horace, «vole en chantant/ Du chault rivage au froid hiperborée»³, cette fois pour avoir imité Pétrarque. Pourquoi accorder ainsi à Scève et Ronsard le titre de nouveaux poètes lyriques et leur reconnaître respectivement d'avoir ressuscité les lyres italienne et antique, alors que Du Bellay lui-même revendique un an plus tôt avoir le premier tenté de faire revivre «une ancienne, ou plutôt renouvelée poésie» grâce à son *Olive* et ses odes ? Si le motif du cygne, associé à celui du «vol» et de l'ascension, évoque les aspirations littéraires, religieuses et philosophiques du poète, qui, du «haut voler» de Scève (s.105), de «l'aile inusitée» de Du Bellay (s.114), nouvel écho d'Horace⁴, ou du «vol audacieux» ronsardien (s.115), parvient à hausser son chant le plus haut, et sans tomber ?

Au-delà de la rhétorique de la louange, *L'Olive* de 1550 figure une entreprise d'écriture collective où imitation rime avec émulation. Le motif du cygne évoque une nouvelle ambition poétique, celle d'un style élevé, pétri de références antiques, qui court peut-être le risque de s'abîmer dans l'obscurité à force de viser trop haut. Les sources horatiennes sélectionnées dans *L'Olive* sonnent comme un avertissement : chez Horace, le poète transformé en cygne s'élève d'une aile plus rapide mais aussi plus sûre que celle d'Icare

vers le ciel des immortels (ode II, 20) et celui qui tente d'imiter un style trop élevé suivra le destin du fils de Dédale (IV, 2). *L'Olive augmentée* se déploie entre ces deux références, entre l'envol du cygne du dernier sonnet de 1549 (s.59, écho de l'ode II, 20 d'Horace) et le vol impérieux de Ronsard, qui défie le destin annoncé par le poète latin et imite Pindare «Sans que la mer [lui] fust large tombeau» (s. 115). Parce que le motif du vol est inséparable du risque de «cheutes éternelles» (s.37), l'un des enjeux du recueil pour Du Bellay est de situer la juste hauteur de son chant.

Nous voudrions montrer ici comment la *persona* de Du Bellay et la qualité propre de son style se définissent dans *L'Olive* par différence et ressemblance grâce à un jeu d'allusions complexe à des textes, des figures et des mythes qui, à l'image de l'oiseau blanc qui réapparaît de loin en loin, se font échos de poème en poème et d'œuvre en œuvre. Face à cette profusion de cygnes, c'est alors aussi l'univocité *du* signe et la sémiotique du recueil qu'il faut interroger : derrière le lieu commun, est-ce toujours le même mythe qui est allégué, et que signifie l'affleurement du discours horatien en ces moments clés que sont les derniers poèmes du recueil⁵ ? On touche ici à une question simple, mais redoutable : comment interpréter le texte poétique de la Renaissance dans le double contexte d'une poétique de l'allusion et du lieu commun d'une part, et d'un type de texte, le recueil, fondé sur la répétition et la discontinuité du discours, de l'autre ? Que l'on suive le fil thématique du cygne, du chant ou du vol, on est en présence d'un réseau fuyant de signes *dans* l'œuvre elle-même, où les mêmes motifs font retour avec des sens parfois différents, mais aussi vers d'autres œuvres, dans un vaste dialogue avec les poèmes d'Horace, de Pétrarque et de Ronsard. Ce mouvement centrifuge d'échos incessants entre différents moments de l'œuvre (intratextualité) et entre différentes œuvres (intertextua-

lité) pose d'évidents problèmes d'interprétation : où est «le» sens de *L'Olive*, et, ici, la figure ultime du poète immortel ?

La nature des images qui font retour et leur origine ajoutent une difficulté supplémentaire : dans une poésie fondée sur l'imitation, ce sont des *topoi*, ou lieux communs, qui forment la trame du recueil. Est-ce dans le cliché, fragment textuel *a priori* pauvre de sens et que tout un chacun reprend à son compte, que pourrait se lire la clé de l'écriture bellayenne ? Peut-être, si l'on remarque que ces lieux communs, en soi peu significatifs, sont retravaillés dans le sens d'un obscurcissement : à force d'amplification et d'ornementation, ils acquièrent une opacité nouvelle pour participer d'une poétique de l'allusion. Le plus connu (le cliché), exprimé sous le mode allusif, devient trésor caché réservé au lecteur averti et se charge d'un surplus de sens qui vient du geste même de celer sous les voiles de la périphrase, de l'antonomase, du mythe ou de la métaphore une référence intertextuelle érudite.

Les différentes difficultés d'interprétation soulevées jusqu'à présent - sémiotique du recueil, fuite des références, écriture du lieu commun - ressortent toutes en définitive d'un même concept unitaire : l'allusion. Cette dernière définit en effet une théorie du texte sous le nom d'imitation (reconnaissance d'un texte «source» à lire en transparence sous sa réécriture) ; une esthétique, qui privilégie l'érudition et l'ornementation ; une rhétorique, à travers les figures de la périphrase et de l'antonomase vantées dans la *Deffence*⁶ ; et une politique littéraire, qui met en avant l'élitisme et la compétition. L'allusion sélectionne et cimente un public choisi défini par une culture et un code communs, tandis que le dialogue des textes crée d'écho en écho un espace collectif d'échange et de joute littéraires. Imitation, érudition, ornementation et émulation, c'est le programme de la *Deffence* que remplit avec élégance la poétique de l'allusion.

Du Bellay ne cesse d'insister sur la nouveauté de son entreprise et prévoit l'accueil réservé qu'il se destine pour cette raison : «C'est que telle *nouveauté* de poésie pour le commencement seroit trouvée fort étrange, et rude»⁷. Pourtant, la théorie de la création littéraire qu'il revendique est tout entière fondée sur la notion d'imitation, et rares sont les sonnets qui ne relèvent d'aucune source connue. On touche ici à l'un des points épineux de la théorie de Du Bellay : la contradiction apparente entre théorie de l'imitation et revendication d'originalité. Si d'un côté Du Bellay s'attribue

«plus de naturelle invention, que d'artificielle, ou superstitieuse imitation ...» et affirme ne s'être «beaucoup travaillé en [ses] ecriz de ressembler aultre que [luy]mesmes»⁸, il cite pourtant dès l'abord les auteurs qu'il imite («Pour le sonnet donc tu as Pétrarque et quelques modernes italiens»⁹). C'est que l'écriture est théorisée comme réécriture : agencement de lieux communs, de citations et d'échos entrelacés en une texture inédite. La poétique de l'allusion joue sur le connu et le caché, l'évidence et le secret. Elle suppose de reconnaître sous une forme inédite la répétition d'un motif ou un emprunt notoire : de déceler le familier sous l'étrange, l'ancien sous le neuf et d'apprécier ainsi ressemblance et différence tout en retraçant des généalogies littéraires. Chaque évocation des grands textes classiques ou italiens inscrit le poète dans une lignée et le désigne aux *happy few* qui reconnaîtront la référence comme l'héritier d'une tradition et l'artisan d'une «renaissance» des lettres. En 1550, cette double stratégie de reconnaissance et de distinction s'affiche dans *L'Olive*, qui convoque modèles et rivaux implicitement et explicitement comme sources souterraines et comme personnages de la fiction. En raison d'un nouveau contexte éditorial, social et politique, il s'agit plus que jamais pour Du Bellay d'affirmer son identité littéraire. Cette identité propre se tisse dans un dialogue avec des textes contemporains, au premier rang desquels les *Odes* de Ronsard¹⁰ parues en janvier 1550, mais également, au sein de *L'Olive*, dans un réseau d'allusions à des modèles qui permet de faire ressortir les positions et talents respectifs de chacun. À partir de l'exemple du poète-cygne et du mythe d'Icare, il s'agira ici de voir comment la *persona* du poète se forge à partir du traitement d'un lieu commun ; comment l'imitation est le moyen et la condition de l'émergence d'une personnalité littéraire singulière¹¹. Pourrait-on lire alors dans la disposition du recueil qui héritera du «blanc pennaige» d'un cygne en apparence absent de la compétition, mais dont la voix se fait entendre en filigrane, Horace ?

La présence entêtante de Ronsard dans *L'Olive* de 1550 n'a d'égal que son absence remarquable de *La Deffence* et des *Cinquante Sonnets* de 1549. Comment expliquer qu'il devienne soudain en 1550 la figure du poète parfait ? Qu'en 1549, Du Bellay s'arroge le *premier* rôle, celui d'innovateur dans une entreprise sans nul exemple, puis cède la place à Ronsard pour ne revendiquer que le titre de second en

1550 ? En 1549, Du Bellay insistait sur la priorité chronologique de son ambition déclarée : il s'agissait d'illustrer le français pour «*occuper le premier* ce à quoi les autres ont failli»¹². En 1550, le critère chronologique laisse la place à une hiérarchie des places d'honneur : en composant ses vers, il espère au mieux «avecques mediocre labeur y gagner quelque ranc, *si non entre les premiers, pour le moins entre les seconds*»¹³. Le bouillonnant orgueil du traité théorique fait place à une soudaine modestie dans le recueil de 1550, qui s'achève sur l'étrange éloge d'un poète rival, Ronsard. C'est qu'entre-temps, le contexte politique et littéraire a changé : les *Erreurs amoureuses* de Tyard paraissent à Lyon en septembre 1549 et concurrent *L'Olive* pour le titre de premier recueil de sonnets pétrarquiens ; Ronsard vient de publier à grand bruit ses *Quatre Premiers Livres des Odes*, suscitant une violente polémique qui nécessite l'intervention de Michel de l'Hôpital et de la sœur du roi ; il lance par la même occasion sur la scène littéraire la figure de Cassandre, à qui il dédiera bientôt ses *Amours* de 1552. Or, comme le souligne bientôt le *Quintil horacien*, il ne peut y avoir qu'un seul «Pétrarque français»: «S'ils [ces poètes] esperent à eux advenir ce que Petrarc a obtenu : ils se deçoivent. Car ils ne sont pas Petrarchz. Et ne sont seuls en leur langue comme Petrarch en la sienne»¹⁴. Une nouvelle poétique du recueil va relever ce défi dans *L'Olive* de 1550. Dès l'ouverture de la «suite» de 1550, l'apostrophe à Ronsard signale un changement de perspective : au solipsisme amoureux succède un appel à témoin et une compétition ouverte.

Qu'est-ce qui change en effet en 1550 ? Tout d'abord, et de façon évidente, le nombre de sonnets. Cette constatation n'est triviale qu'en apparence : Tyard *réduit* quant à lui le nombre de sonnets de ses *Erreurs amoureuses* de la première édition à la *Continuation* de 1551, puis de nouveau lors du troisième livre publié en 1555. On oublie aussi trop souvent qu'en 1549, on pouvait pratiquement compter sur les doigts de la main les sonnets originaux publiés en français¹⁵. *Cinquante Sonnets à la louange de l'olive*, c'était déjà une croissance exponentielle. Cent quinze sonnets, c'est mieux : mieux que les soixante-dix sonnets publiés par Tyard en 1549 ; mieux que la mode que ridiculise Ronsard de ne priser qu'*«un petit sonnet pétrarquisé»* ; mieux peut-être même qu'un livre d'odes sans unité de style ni de sujet comme les *Odes* de Ronsard. Surtout l'accroissement quantitatif sert d'argument qualitatif dans le contexte de la *Deifence* : il prouve d'une part la fécon-

dité du poète et son ardeur à la tâche, de l'autre la capacité intrinsèque du français à produire des œuvres «digne[s] de Florence», ici en s'enrichissant d'un genre nouveau qui fructifie dès qu'il est transplanté et «cultivé» en «terre plantureuse» française (*Olive*, s.79). Car c'est la poétique du recueil qui transfigure le sonnet de poème de circonstance en matériau d'un grand œuvre voué à l'immortalité¹⁶. Ce n'est ni la diversité formelle d'un Tyard, ni une simple pluralité numérique qui manifesteront l'abondance de la langue et du style pour Du Bellay, mais bien le déploiement d'une forme unique qui sait se démultiplier en nombreuses variations au sein d'un espace de contraintes strictes, prouvant ainsi la richesse de ses ressources profondes. Avec *L'Olive*, Du Bellay s'empare d'un genre encore neuf¹⁷, mais illustre en italien, se situe dans la lignée d'un auteur canonisé pour son œuvre en langue vernaculaire, Pétrarque, et prouve par l'exemple la productivité textuelle du genre du *canzoniere* qu'il emprunte, montrant par là même que «notre langue française n'est si pauvre qu'elle ne puisse rendre fidèlement ce qu'elle emprunte des autres»¹⁸.

La deuxième grande différence entre les recueils de 1549 et de 1550 tient au nouveau personnel recruté par Du Bellay : après la mort d'un cygne solitaire au dernier poème de 1549 (s.59), le poète délaisse un lyrisme purement introspectif pour s'engager à la suite d'autres cygnes dans la course aux honneurs. La seconde partie ajoutée en 1550 commence par évaluer l'excellence de son arbre, «digne objet» de Pétrarque et des classiques, mais supérieur aux modernes, y compris Scève et Ronsard (s.62). En d'autres termes, Du Bellay commence par *se comparer* au canon en place : par se situer dans un rapport de filiation et de rivalité. Il n'y a ni valeur littéraire dans l'absolu, ni création poétique *ex nihilo*, mais imitation et émulation. Les hyperboles descriptives sont à situer dans ce contexte d'un *agon* incessant : superlatifs et prétéritifs témoignent que la femme aimée est un objet indicible car «incomparable». Périphrases et jeux onomastiques font d'*Olive* le signe d'une divinité ineffable : l'allusion est enrichissement de la langue, par le détour des ornements nécessaires à évoquer son nom divin, et de la femme, placée au-dessus des muses chantées par le passé.

Quelle est la fonction du personnage de Ronsard dans ce contexte ? Est-il le poète français nouveau appelé de ses vœux par Du Bellay dans la *Deffence*, comme le laissent entendre la préface et les sonnets 60 et 115 ? Ou est-il un double du poète dont l'éloge rejaillira sur celui qui le chan-

te ? Nous verrions volontiers dans le couple Du Bellay-Ronsard un tandem qui fonctionne par alliance et contraste. Tous deux se mettent en scène dans leurs œuvres respectives comme des frères d'armes engagés dans le même combat, mais que tout oppose par ailleurs.

Le «nouveau» recueil de 1550 - la suite¹⁹ ajoutée à la première *Olive* après le sonnet 60 - débute et s'achève sur la figure d'un Ronsard dépositaire du grand souffle poétique et véritable «porte-parole» de Du Bellay : «*Porte pour moy* parmy le ciel des Gaulles/ Le saint honneur des nymphes Angevines» (s.60, v.12-13) ; «*Inspire moy* les tant douces fureurs/ Dont tu chantas celle fiere beauté» (s. 106, v.9-10) ; «De quel rocher vint l'eternelle *source* /[...] *Montre le moy*, qui te prise, et honnore» (s. 115, v.9, 12). Habité pat la «fueur» qui distingue le poète inspiré, Ronsard est chaque fois apostrophé comme modèle et «source» d'inspiration. Source de *L'Olive*, Ronsard l'est littéralement : c'est d'une de ses odes que Du Bellay tire le dernier vers de son propre recueil. En janvier 1550, Ronsard encourage la publication de cette seconde *Olive* «entée» sur le premier rameau de 1549 qui donnera à Du Bellay le titre de «premier» introducteur en France du recueil de sonnets pétrarquiens :

[...] le ciel ordonne
Que le *premier lieu* l'on te donne,
Si tu monstres au jour tes vers
Entés dans le tronc d'une olive,
Qui *hause* sa perruque vive
Jusque à l'egal des lauriers vers.
(ode III, 14, v. 67-72)

Du Bellay se hâte de citer mot à mot cet augure : il demande à Ronsard de l'inspirer pour «*haulser* la Plante [qu'il] adore./ *Jusqu'à l'egal des lauriers* tousjours *verds*» (s. 115). La poétique de l'allusion est ici particulièrement efficace. L'écho intertextuel invite à découvrir le sens ultime du sonnet dans les odes de Ronsard, qui adoucent justement Du Bellay en poète amoureux : «Lame de Petrarque encore/ T'est venue r'animer» (III, 24, v. 11-12). Du Bellay cherche en Ronsard la source de ses vers et de sa légitimité. La citation devient reconnaissance de dette et l'éloge échange de bons procédés. Aux quatre odes «A Joachim Du Bellay Angevin»²⁰ publiées par Ronsard début 1550 répondent les quatre poèmes de Du Bellay adressés au Vendomois dans

son *Olive augmentée* (s.60 ; 106 ; 115 ; dernière ode). Si Ronsard s'exclame «[...] la riche peinture *tienne*) Tant *semblable* au vif de la *mienne*./ Montr[e] par ton commencement./ Que *mesme fueur* nous afolle» (I, 9) et célèbre «l'alliance/ De corps, & d'ame entre nous» (I, 16), Du Bellay répond²¹ «la Muse, et la Nature/ Ont par destin, et non pat aventure./ [ton esprit] Avec le mien etroitement lié» (s. 106).

Dans cette union sacrée, le dialogue des textes est validation par des pairs et montre deux frères d'alliance prompts à se parer l'un l'autre des lauriers que leur refusent leurs ennemis communs²². Le premier et le dernier sonnet à Ronsard rendent hommage au «Fameux harpeur, et prince de noz Odes» et égrènent les *topos* dont use Ronsard pour se décrire («sagettes», «arc à sept cordes», etc.). Cité par deux fois en exemple en préface, nommé dès l'*incipit* du sonnet sur lequel s'élança la seconde *Olive* (s.60), puis par paronomase aux sonnets 62, 106 et 115, Ronsard domine un second recueil placé sous le signe de l'émulation poétique et du désir d'élévation. Qualifié amoureusement de «seconde moitié de mon cœur»²³ par Du Bellay, Ronsard rend à remplacer l'énigmatique Olive, qui n'est nommée qu'une fois, dans un poème²⁴ de 1549, et disparaît sans cela sous les périphrases et les métonymies. Dans ce tableau idyllique, les *Cinquante Sonnets a la louange de l'Olive* de 1549 feraient place à un recueil à la *louange* de Ronsard²⁵.

En un nouvel écho avec une ode de Ronsard, le dernier poème de 1550 semble même sanctionner la prétention du Vendomois à s'égalier à Pindare. Les vers de Du Bellay ;

[...] quel vent jusq'aux cieulx
Te balança le vol audacieux
Sans que la mer te fust large tombeau (v. 6-8),

sont une double réécriture de l'Ode I, 9 de Ronsard ;

Par une cheute subite
Encor je n'ai fait nommer
Du nom de Ronsard la mer
Bien que Pindare j'imite [...] (v. 165-168)

et de la source horatienne que ce dernier contredit ;

Pindarum quisquis studet aemulari,
Iulle, ceratis ope Daedalea

nititur pinnis, uitreo daturus
nomina ponto. 26

Ronsard prétend ici *démentir* les avertissements d'Horace, et imiter Pindare sans se changer en nouvel Icare, désigné par périphrase comme celui qui pour avoir voulu viser trop haut s'est abîmé dans la mer icarienne à laquelle il a donné son nom. Acteurs de leur propre canonicisation, Du Bellay et Ronsard s'engagent dans une politique de conquête de l'espace littéraire où ils se divisent le territoire conquis. Les deux poètes se définissent l'un l'autre sur le modèle d'une constellation de relations entre auteurs canoniques : à Du Bellay les sonnets pétrarquiens, à Ronsard les odes pindariques²⁷.

Comment cependant concilier les avertissements répétés de Du Bellay contre l'«osez Icarien»²⁸ et la représentation en apparence élogieuse de Ronsard en nouvel Icare défiant le soleil ? Peut-on vraiment croire que Du Bellay veuille suivre la trace de Ronsard, alors que ce dernier vient justement de se brûler les ailes en lançant ses odes, qui lui valent les foudres de la cour, et alors que tout le recueil de Du Bellay est dédié à la plante d'Athéna, déesse de la *prudence* ? Au démenti historique s'ajoutent des indices textuels : Horace a le dernier mot contre Ronsard sous la forme de la devise de l'auteur, qui suit immédiatement ce dernier sonnet puis le livre entier. Et dès le sonnet 35 de *L'Olive*, le mythe d'Icare est évoqué allusivement pour stigmatiser les dangers d'une ambition (ici amoureuse) démesurée : «de quoy me doy-je plaindre./ Fors du desir, qui par *trop hault ataindre*./ Me porte au lieu, où *il brusle ses aesles* ?» (v.9-11).

Lu attentivement, l'éloge du dernier sonnet se charge d'ambiguïté. Il invite par une série d'échos intertextuels à aller lire les *Odes* de Ronsard, mais aussi celles d'Horace. Or, que trouve-t-on dans les premières : la source textuelle des «lauriers toujours verts», des poèmes qui encensent Du Bellay en nouveau Pétrarque, certes, mais surtout une «fureur» (s.107), une «ardeur», un «superbe» (s.115) à l'opposé de l'esthétique de Du Bellay. L'accumulation de périphrases qui décrivent l'inspiration de Ronsard évoque d'ailleurs le mouvement et les images de la description par Horace²⁹ du style de Pindare, lui aussi «cygne» couronné du «laurier d'Apollon», «audacieux» et varié, comparé à un «fleuve» impétueux et animé d'un souffle puissant qui élève son chant jusques aux nues - poète inimitable, ou plutôt

poète qu'Horace refuse d'imiter. Dans le sonnet 115, Ronsard est de même le poète apollinien par excellence : «astre nouveau» au «vol audacieux», il tire son inspiration du soleil («de quel soleil...») et de la fontaine Castalie dédiée au «plus haul[t]x Dieu[x]». Or, Du Bellay, chantre d'Athéna, *refuse* la plante d'Apollon dès le premier sonnet³⁰ tandis que la métaphore continue de l'olivier *enracine* le recueil dans une éthique de l'humilité. L'élévation reste pour Du Bellay du domaine de l'aspiration plutôt que du vol franc. Si Du Bellay décrit Ronsard comme Horace décrivait Pindare, on comprend vite quelle place il se réserve dans ce jeu de correspondances entre gloires antiques et françaises.

La série de questions du dernier sonnet doit alors peut-être être entendue littéralement comme l'expression d'un doute : et si Du Bellay questionnait la légitimité et l'efficacité de l'inspiration débordante de son confrère plutôt que sa propre aptitude à le suivre ? La déférence est en fait stratégie de distinction³¹ : Du Bellay affirme par contraste esthétique et une éthique de la mesure et de l'humilité. Francis Goyet l'a montré pour *La Défence* :

La machine théorique est toute prête pour démolir les prétentions de l'ode à tenir le primat [...]. [Elle] s'appuie sur une série d'oppositions : entre le grand style "furieux" et le vrai grand style récapitulatif ; entre Dante et Pétrarque ; entre Pindare et Horace ; [...] entre invention «divine» et «laborieuse».³²

Avec un recueil poétique équilibré entre sonnets, poème allégorique et odes, Du Bellay représente la politique du juste milieu. La structure tripartite de son livre manifeste la rigueur et l'ampleur d'un style «récapitulatif»³³ qui réunit «doux grave stile» (s.65) des sonnets pétrarquiens, style épique de la «Musagnceomachie», et style moyen des odes horatiennes. Le contraste est flagrant entre deux voix, deux types d'inspiration, et deux modèles antiques, Pindare et Horace. Le dernier poème de *L'Olive* remplit ainsi une double fonction : serrer les rangs autour du programme de cette «ancienne poésie renouvelée» qu'incarnent chacun à leur manière les deux «frères», mais aussi lancer comme défi à Ronsard de parvenir à ce but par la voie qu'il a choisie, le vol icarien, que tout dans la poétique de *L'Olive* désigne comme une voie périlleuse.

Pour sa part, Du Bellay voit dans le pétrarquisme la possibilité d'une renaissance des richesses mythologiques, sym-

boliques et poétiques de l'antiquité mais fécondées par l'esprit chrétien et exprimées en langue vernaculaire. L'érudition devient vie de l'esprit, des sens, de l'âme ; réservoir de métaphores psychologiques et d'ornements esthétiques signifiants. Par sa méditation sur la place du désir dans une morale chrétienne et grâce à son style «doux grave», le pétrarquisme leste les envolées lyriques de gravité et oblige à naviguer entre terre et ciel, sans céder à la tentation ni d'un style ou de désirs trop «bas» comme les odes érotiques de Ronsard à Cassandre, ni d'un sublime païen trop altier. La recherche de l'élévation est équilibrée par la douceur : le *pathos* amoureux permet de mêler grâce et gravité, érudition et *dolcezza*. Enfin, la forme du recueil lyrique, œuvre une, mais diverse, permet de faire un «long poème» en sonnets et de rivaliser avec les odes d'Horace ou de Ronsard.

Le dernier cygne à chanter dans le livre, c'est bien Du Bellay, réincarnation d'Horace se métamorphosant en oiseau chanteur :

D'où vient ce plumage blanc,
 Qui ma forme première emble ?
 Desja l'un, et l'autre flanc
 Dessous une aile me tremble.
Nouveau Cigne, ce me semble,
 Je remply l'air de mes criz.

(«Contre les Envieux Poètes», v. 229-234)

Chronologiquement, et si l'on suit l'ordre du recueil, c'est aussi le premier. En deux vers («De cest oiseau prendray le blanc pennaige./ Qui en chantant plaint la fin de son aage», s.59, v.2-3), Du Bellay s'inscrit par un jeu allusif subtil dans une lignée inédite qui court d'Horace à Pétrarque. La métamorphose en cygne renvoie à un double intertexte : l'ode II, 20 d'Horace et la chanson *Nel dolce tempo*, dite «des métamorphoses» de Pétrarque, qui en offre une réécriture.

Cette dernière ajoute à la description d'Horace une allusion au mythe de Cygnus : de douleur, celui-ci se change en oiseau pour pleurer la mort de son frère Phaéon, précipité dans les mers par Apollon pour avoir eu l'outrecuidance de vouloir conduire le char du soleil. Pétrarque se décrit semblablement métamorphosé en un cygne au triste chant lorsque son espoir est anéanti pour avoir visé trop haut. Du Bellay poursuivait ce motif lorsqu'il fustigeait son désir de vouloir «trop hault ataindre» (s.35). Tandis que

Pétrarque cherche en se lamentant son espoir évanoui au bord de l'eau, Du Bellay chante lui aussi près de l'onde au sonnet 59, d'abord sur les rives de la Loire puis du «bord oblivieux» d'où il arrache Olive à l'oubli. Est ainsi évoquée la visite aux Enfers d'Orphée (poète dont l'âme se réincarne en cygne). Ce mythe est couramment interprété à la Renaissance comme une préfiguration du Christ et de la Résurrection. Il annonce ainsi la fin du recueil et fait de Du Bellay le poète qui ressuscite les lettres antiques.

Lorsqu'il imite la même chanson de Pétrarque, Ronsard-Icare, trop païen, est aveugle à la Chute. Comme toujours, il est du côté d'Icare ou de son double, Phaéon. La «Fantaisie à sa Dame»³⁴ qu'il publie en 1549 est calquée, sauf la fin érotique, sur le canevas de cette *canzone*. Toute une strophe paraphrase la métamorphose en cygne du Florentin, mais omet de mentionner la cause profonde de cette transformation chez Pétrarque : la condamnation des désirs charnels. À l'inverse, Ronsard intègre le mythe dans la trame d'un autre motif, cette fois emprunté à l'érotique ovidienne et néo-latine, celui du songe, qui lui permet d'apercevoir «[l]e corps, [l]e ventre, et [l]e sein coloré» de sa dame (v.59), autrement dit, selon les mots de Du Bellay pour décrire Cassandre, «l'estommac» de sa cruelle (s. 106). La trivialité de ce dernier terme, que Du Bellay, Scève ni Pétrarque n'oseraient apposer au nom de leur Dame, situe bien la Cassandre de Ronsard : tout distingue la jeune femme lascive des *Odes* de l'Olive désincarnée de Du Bellay. Du Bellay anticipe ici le prochain mouvement de Ronsard, qui envisage, dès 1550 de publier un *Canzoniere* : il annonce en effet dans la préface de ses *Odes* vouloir faire «revenir [...] l'usage de la lire aujourd'hui resuscitée en Italie» après avoir imité les «admirables inconstances»³⁵ de Pindare. Du Bellay prend soin d'établir son antécédence et de s'inscrire dans la descendance directe de Pétrarque et Scève (s. 105), *avant* toute allusion au Ronsard, poète de l'amour et à «l'estommac» trivial de sa Cassandre (s.106). Au-delà de la pudeur supposée de l'un et de l'hédonisme de l'autre, ce sont deux styles et deux types d'inspiration qui sont mis dos-à-dos. La mythologie oppose Olive la sage à Cassandre la prophétesse en transe inspirée d'Apollon : le premier sonnet de *L'Olive* rejette en effet non seulement la fureur apollinienne symbolisée par le laurier, mais également les fureurs dionysiaques et amoureuses de la vigne et du myrte³⁶, dont Ronsard va se coiffer en ouverture de ses *Amours*. Contre

l'enthousiasme du poète apollinien, Du Bellay choisit une éthique du travail et de la mesure dédiée à la chaste Athéna. Dans les *Odes*, Ronsard se veut fils d'Apollon³⁷ comme Phaéton et entend rivaliser avec ce dernier en choisissant pour dame une nouvelle Cassandre, à laquelle il conte les aventures d'un tout autre cygne, Apollon transformé en oiseau pour séduire Lédà, dans un poème fort explicite situé juste après une ode à Du Bellay («De la Defloration de Lede», ode I, 25).

Le mythe d'Icare est à plusieurs reprises associé à la figure du cygne dans la poésie de Du Bellay, mais plusieurs figures du poète, aux destins bien différents, se cachent sous le *topos* de l'oiseau chanteur. D'un côté, un avertissement, peut-être à Ronsard : «Qui du cygne Dorien/ Le vol immiter desire,/ D'ung ozer Icarient/ Se joint des ailes de cire»³⁸. De l'autre, Du Bellay qui s'inscrit dans l'histoire littéraire comme un nouveau Pétrarque qui aurait également hérité des lauriers d'Horace :

Alors que parmy la France
Du beau Cygne de Florence
 J'alloys adorant les pas,
 Dont les plumes j'ay tirées,
 Qui des ailes mal cirées
 Le vol n'imiteront pas.³⁹

En 1550, Du Bellay ajoute à l'idée pétrarquienne du recueil lyrique unitaire une innovation qui lui est propre, l'écriture en continu, qui continuera de faire sa profonde originalité dans les recueils romains. À partir du sonnet 98 de *L'Olive*, un nouveau principe de construction fondé sur le couplage thématique détache les derniers poèmes dont le ton, les motifs et les figures évoquent «l'élévation» qu'espèrent les tout derniers vers. On comprend l'embarras de la critique devant ce soudain changement d'esthétique et de philosophie. Une impression d'ordre et de «progression» se dégage de la remarquable continuité de la fin. On s'empresse en général d'y lire une trame narrative et l'aboutissement d'une quête. Cette lecture rétroactive confond cependant écriture continue et narration, tournant esthétique et dénouement. Mais continuité ne veut pas dire *diegesis*. Il faut prendre au sérieux les déclarations de Du Bellay qui font de la *Deffence* un «petit avertissement au lecteur»⁴⁰, c'est-à-dire un prologue explicatif. Or, si la *Deffence* offre un programme de lecture assez précis à la lumière duquel on

peut lire *L'Olive*, elle n'offre pas une théorie de l'interprétation mais une lecture esthétique de la littérature. Elle propose non une herméneutique, mais une esthétique et une politique de la langue dont la mise en œuvre repose sur une poétique de l'espace.

Que Du Bellay soit conscient de la nécessité de dégager un espace d'écriture pour soi-même et pour les lettres françaises est apparent dans maints passages de la *Deffence*. *L'Olive* est cet espace à construire, un vaste espace entre le bas et le haut qui a besoin des naufrages de la première *Olive* de 1549 pour s'élever dans la seconde. On décrit souvent Du Bellay en termes de contradictions ou de tensions, mais l'antithèse est au cœur de la création poétique : de même qu'on ne perçoit le changement que sur fond de permanence, le mouvement d'ascension (du recueil ou de l'âme) a besoin de toute la distance qui sépare les abîmes des cieux, et donc du vol «bas» des premiers poèmes pour mesurer l'envol, stylistique et spirituel, des derniers. L'erreur de Ronsard, selon Du Bellay, est de nager d'emblée dans le sublime - duquel on ne peut que chuter.

Ce qu'admire et qu'imite Du Bellay, c'est le concept du recueil pétrarquien en raison de sa puissance signifiante - *res* et *verba* : puissance ou dynamisme interne d'une forme par définition prolix (le recueil de sonnets peut se continuer par variation *ad libitum*) et puissance de s'incarner en diverses tonalités et modalités tout en les tenant dans l'unité d'un style individuel. La force du recueil pétrarquien tient en effet dans cette puissance (au sens aristotélicien) de la forme qui peut servir de matrice ou d'archétype à une infinité d'incarnations. Dans cette optique, les groupes de sonnets de la fin du recueil offrent un échantillon de lectures métaphoriques possibles : lecture morale (l'avarice et la jalousie, s.98-102), fictionnelle (la maladie de la Dame, s.103-104), métapoétique (Scève et Ronsard), allégorique et religieuse (les sonnets sur le Christ, s.107-111), philosophique (s.112-113), sociale et poétique (élitisme du s.114). Cette riche palette déploie la multitude de sens possibles que peut incarner le recueil pétrarquien.

Le principe de continuité et de couplage de la fin du recueil induit un rythme régulier, un balancement symétrique, comme une période oratoire : au vol erratique de l'amant déchiré, premier temps seulement du modèle pétrarquien, et à la fureur ronsardienne sans mesure, répond une sagesse poétique : ordre, luxe et beauté, comme il sied à l'arbre dédié à la Déesse de la sagesse. Aux antithèses pétrarquistes irrésolues

succèdent des couples équilibrés ; à l'alternance d'élans et de chutes, une note posée, tenue sur plusieurs poèmes, comme par exemple la méditation en sept sonnets sur la mort du Christ et la Résurrection. L'impression d'ordre et d'unité qui se dégage rend cette dernière séquence, et le recueil entier, mémorable par sa disposition singulière : le recueil y prend sa forme comme œuvre achevée, consciente de ses moyens et de ses effets. *L'Olive* de 1550 rivalise alors peut-être avec l'ode lyrique en inventant une forme mixte d'ode en sonnets.

Le génie de l'«invention» de Pétrarque tient à l'unité lyrique, fictionnelle et poétique du recueil, notamment autour du nom de Laure et de son mythe, qui devient la métaphore du but du poète : la gloire (les lauriers), l'amour (Laure), et, ajouterait sans doute Du Bellay, la lumière ou le lustre des commencements (*l'aurora*). Le mythe structurant de tout *canzoniere* est celui d'un Actéon moderne : la métamorphose du poète en un arbre symbole de gloire, laurier chez Pétrarque ou olivier chez Du Bellay. À l'inverse, les livres d'*Odes* de Ronsard, pour être solidement construits pour des effets d'architecture monumentale⁴¹, ne fournissent pas de clé unitaire, mythologique, onomastique ou stylistique, qui permettrait de transformer le recueil entier en grand œuvre. Figures de la variété, les *Odes* tonitrueuses de 1550 représentent pour Du Bellay une course icarienne à tous vents coupée de tout enracinement, faute majeure pour qui prétend fonder une littérature nationale. La comparaison avec Ronsard a une fonction bien précise : souligner le risque d'éclatement d'une écriture inspirée qui puise à trop de sources - soleil, dieux, cygne, vent, rocher, torrent, miel selon le sonnet 115 — pour contenir son flot impétueux. À l'éparpillement thématique des *Odes*, Du Bellay préfère l'axe sûr de sa plante unique ; au mythe du génie qu'avance Ronsard, l'idée d'une généalogie choisie ; au souffle de l'inspiration, le labeur d'une œuvre patiemment construite ; à l'hédonisme de haut vol, la conscience de la Chute ; à la variété, la variation sur le même. Solidement planté en terre angevine, l'arbre unique et droit, métaphore centrale d'un recueil qui croît organiquement d'une année sur l'autre, figure une communication apaisée entre ciel et terre, entre racines (sources italiennes) et fruits de l'Olive, entre humilité et élévation.

NOTES

1 «Que n'ay-je beu à la fontaine sainte / Je mourroy' cygne, ou je meurs sans mot dire», *Olive*, s. 8, v. 13-14. L'édition de référé-

rence pour tout l'article est: Joachim Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise & L'Olive*, Genève, Droz, 2007.

- 2 Horace, *Odes*, IV, 2, imitée dans ce sonnet à Ronsard.
- 3 *Olive*, s.105, v. 2-3. Au-delà de l'imitation du sonnet de Benvivoglio souvent cité comme source de ce poème, ces vers font aussi écho à l'Ode II, 20 d'Horace : «Jam Daedaleo ocior Icaro/ uisam gementis litora Bosphori/ Syrtisque Gaetulas canorus/ ales Hyperboreosque campos» («D'jà, plus rapide qu'Icare, le fils de Dédale, je vais voir, oiseau mélodieux, les rivages du Bosphore aux eaux mugissantes, les Syrtes gétules et les plaines hyperboréennes», Horace, *Œuvres*, traduction par F. Richard, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 83).
- 4 Cette expression figée est la traduction littérale des premiers vers de la même ode d'Horace sur la métamorphose en cygne : «*Non usitata/ penna biformis per liquidum aethera...*» (II, 20).
- 5 Les échos à Horace sont rares et presque exclusivement localisés dans les poèmes métapoétiques qui comparent un poète au cygne ou à Icare.
- 6 «[...] Je t'avertis user souvent de la figure ANTONOMASIE aussi frequente aux Anciens Poètes, comme peu usitée, voire incogne des François», *La Deffence*, II, 9, p. 160. Qu'on pense dans *L'Olive* aux mythes évoqués d'une périphrase (Prométhée, s.51 ; Esculape, s.90), aux épithètes homériques, aux métaphores *in absentia* («Le cresp honneur de cet or blondissant») et autres expressions indirectes telles que la «branche à Pallas consacrée», «l'oyseau à Jupiter sacré», etc.
- 7 *L'Olive*, préface de 1550, p. 232.
- 8 *Ibid.*, p. 236.
- 9 *Deffence*, p. 136.
- 10 Pierre de Ronsard, *Les Quatre Premiers Livres des Odes de Pierre de Ronsard, Vandomois...*, Paris, Cavellat, 1550, achevé d'imprimer du 10 janvier 1550. Le privilège royal de *L'Olive augmentée* date du 3 octobre 1550. Cette œuvre répond donc aux *Odes*, et à l'occasion les cite.
- 11 Voir sur cette notion Jean Lecoq, *L'Idéal et la différence: la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, DR 1993.
- 12 *La Deffence*, p. 177.
- 13 *L'Olive*, préface de 1550, p. 203.
- 14 *Quintil horatian sur la Defense & illustration de la langue Françoise*, dans Sébillet, *Art poétique françois*, Paris, François Regnault, 1555, p. 214.
- 15 Deux de Marot (1539), deux de Peletier (1547), un de Saint-Gelais (1546), trois de Scève (1547), un de Sébillet (1548), un

- de Ferrand Debez (1548). Les huit derniers sonnets sont des dédicaces. Voir Hugues Vaganay, *Le Sonnet en Italie et en France au XVI^e siècle*, Louvain, 1899 (Genève, Slatkine Reprints, 1966).
- 16 Voir François Rigolot, «Le sonnet et l'épigramme, ou l'enjeu de la superscription», in *Pre-Pleiade Poetry*, ed. Jerry C. Nash, Lexington, French Forum, 1985, p. 97-11 ; et Cécile Alduy, *Politique des "Amours": Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.
- 17 Du Bellay revendique à plusieurs reprises cette innovation : il a choisi avant tous un «genre d'ecrire à [s]on avis encore [...] *peu usité* entre les Francois» (préface de 1549), formule sur laquelle il renchérit en 1550 («je choisi le Sonnet, et l'Ode, deux poèmes de ce temps là (c'est depuis quatre ans) encores *peu usitez* entre les nostres»).
- 18 *Defence*, p. 83.
- 19 Sur l'évolution de recueil de 1549 à 1550, voir Cécile Alduy, «L'Arbre et la Branche : croissance du recueil et défense de la langue française dans *L'Olive* (1549-1550)», in *Joachim Du Bellay: une révolution poétique dans les années 1549-1550*, éd. B. Roger-Vasselín, Paris, PUF, 2007 (à paraître).
- 20 Odes I, 9 ; I, 16 ; III, 14 ; III, 24,
- 21 La rime «[...] la riche peinture *tienne*! Tant semblable au vif de la *mienne*» réapparaît aussi chez Du Bellay : «La Nature, et les Dieux [...] / (ô Ronsard) nous ont/ Bâtiz de mesmes atomes./ Or cessent donques les Mômes/ De mordre *les ecriz miens*./ Puis qu'ilz sont *freres des tiens*» («Contre les Envieux Poètes», *op. cit.*, v. 49-55).
- 22 Voir Ronsard, Ode I, 9, «A Joachim Du Bellai Angevin», qui décrit le même combat contre les «corbeaux» ignorants que l'ode «Contre les Envieux Poètes. A Pierre de Ronsard» de Du Bellay qui conclut *L'Olive augmentée* de 1550 (voir Du Bellay, *Œuvres*, éd. Millet, Paris, Champion, 2003, p. 249-253).
- 23 Sonnet 106, v. 4. L'éloge de Scève adopte également le vocabulaire amoureux initialement destiné à Olive : «Si de ton bruit ma *Lire énamourée*/ Ta gloire encor' ne va point racontant,/ J'aime, j'admire, et adore pourtant/ Le hault voler de ta plume dorée» (s.105, v. 5-8).
- 24 Sonnet 24. Dans les autres poèmes, «Olive» désigne l'olivier.
- 25 Hypothèse de Guglielmo Gorni, «I tempi dell' *Olive*», *Italique*, VI, 2003, p. 77-103.
- 26 Ode IV, 2, «Quiconque veut rivaliser avec Pindare ressemble, Julius, à celui qui s'envola au moyen d'ailes que Dédale lui fixa au dos avec de la cire, et il donnera comme lui son nom à la mer [...]», *op. cit.*, p. 110.
- 27 Ronsard souligne le projet collectif qui les anime : «France sous Henri fleurit comme/ Sous Auguste fleurissoit Romme./ [...] *L'un en beaux sonnets la decore*./ L'autre en haus vers, & l'autre encore / *Sur les cordes du luc doré*» (ode III, 14).
- 28 Du Bellay, *Œuvres de l'invention de l'auteur*, 1552, «*Ode au Seigneur des Essars...*», v. 163. Du Bellay récrit à plusieurs reprises la comparaison horatienne du poète trop ambitieux à Icare : à chaque fois (sauf dans le sonnet à Ronsard), il en dénonce les dangers. Voir Du Bellay, *Recueil de poésie* (1549), ode I, v. 37-42; ode IV «*A Madame Marguerite d'ecrire en sa langue*», v. 1-8.
- 29 «Comme un fleuve qui descend en courant des montagnes, ainsi bouillonne sans mesure Pindare, à la bouche profonde. Il mérite le *laurier d'Apollon*, soit que, dans ses *audacieux* dithyrambes, il accumule des termes nouveaux et se laisse emporter par des rythmes affranchis de toute règle ; [...] soit qu'il [...] *porte aux nues* sa force, son âme [...]. Un souffle puissant, Antoine, soutient le *cygne* dircéen toutes les fois qu'il *monte jusqu'aux nuages*» (Ode II, 4, *op. cit.*, p. 110, en italique les similitudes avec la description de Ronsard par Du Bellay).
- 30 Voir François Rigolot, « Du Bellay et la poésie du refus », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 36, 1974, p. 489-502.
- 31 Voir aussi William J. Kennedy, *The Site of Petrarchism: Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England*, Baltimore, Johns Hopkins U.P., 2003, p. 77-159.
- 32 Francis Goyet, «Commentaire», dans *La Deffence*, Paris, Champion, 2003, p. 360.
- 33 Selon la terminologie de F. Goyet, dont les analyses lumineuses de la *Deffence* éclairent le rapport de Du Bellay à Ronsard dans les sonnets : «[...] Le grand style supérieur [selon Cicéron] est celui qui récapitule les trois styles, dont le grand, et qui les règle ou «modère». Or, la fureur du grand style, c'est précisément ce que revendique Ronsard dans les *Odes*. [...] pour [le] critiquer, il suffira de refourbir Cicéron. Ou encore *Horace* : le désir du grand est toujours menacé de tomber dans l'excès», *op. cit.*, p. 361, notre italique.
- 34 Dans *Hymne de France, composé par Pierre de Ronsart Vandomois*, Paris, Michel Vasosan, 1549.
- 35 «Au Lecteur», *Odes*, 1550 (édition Laumonier, t. I, p. 48).
- 36 Voir Edwin Duval, «Wresting Petrarch's Laurels : Scève, Du Bellay, and the Invention of the *Canzoniere*», dans *Renaissance Transactions and Exchanges*, ed. W J. Kennedy, *Annals of Scholarship*, XVI, no1-3, 2005, p. 53-73.
- 37 Voir Ode III, 14 : «[France] grosse d'Apollon enfante/ Des fils dont elle est triumpante», v. 61-62.

- 38 Du Bellay, *Œuvres de l'invention de l'auteur*, 1552, «Ode au Seigneur des Essars...» v.161-164.
- 39 *Ibid.*, Ode I, «La complainte du dsesperé», v. 67-72.
- 40 *L'Olive*, préface de 1550, p. 232.
- 41 Voir Doranne Fenoaltea, *Du Palais au jardin : l'architecture des «Odes» de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.