Atelier XVIe – 29 septembre 2012

L'imaginaire de la langue dans la préface posthume de la *Franciade*

TABLE DU DOSSIER

Texte 1 : Sizain adressé à Jean Dorat et attribué à Ronsard.

Texte 2 : Daniel MÉNAGER, *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979 (résumé et extrait).

Texte 3 : Albert PY, *Imitation et Renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève, Droz, 1984 (résumé).

Texte 4 : Nathalie DAUVOIS, *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*, Paris, H. Champion, 1992 (extrait).

Texte 5 : Jean-Charles MONFERRAN & Olivia ROSENTHAL, « Le poème héroïque dans les arts poétiques français de la Renaissance : genre à part entière ou manière d'illustrer la langue ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 100-2, Mars-Avril 2000, p. 201-216 (extrait).

Remarque : La préface posthume de la *Franciade* étant particulièrement longue, je n'ai pas pu la mettre dans ce dossier sans alourdir le fichier au-delà des limites du raisonnable. Vous pourrez en revanche la trouver sur internet :

- édition de 1587 disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72874n/f6.image
- édition Laumonier disponible sur Archive.org (la préface posthume se trouve à la p. 331) : http://archive.org/stream/oeuvrescomplte16ronsuoft#page/330/mode/2up

Je peux également envoyer la préface dans l'édition Laumonier au format pdf (8,4 Mo) à quiconque m'en fera la demande (adeline.desbois@normalesup.org).

Enfin, ceux qui disposent de l'édition des *Œuvres complètes* de Ronsard dans la Bibliothèque de la Pléiade peuvent consulter la préface posthume de la *Franciade* aux p. 1161-1180 du tome II.

TEXTE 1 : Sizain adressé à Jean Dorat et attribué à Ronsard
(Ronsard, *Œuvres complètes*, Pléiade, t. II, p. 1248)

Je n'ayme point ces vers qui rampent sur la terre,
Ny ces vers empoulez, dont le rude tonnerre
S'envole dans les airs, les uns font mal au coeur
Des liseurs desgoutez, les autres leur font peur :
Ny trop haut, ny trop bas, c'est le souverain style,
Tel fut celuy celuy d'Homere et celuy de Virgile.

TEXTE 2 : Daniel MÉNAGER, *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.
(Résumé des p. 277 à 291, et extrait de la p. 291.)

En écrivant la *Franciade*, Ronsard cherche à recréer l'unité d'une France déchirée par les guerres civiles. L'avantage des origines nationales est en effet qu'elles sont reconnues par les deux camps. Mais Ronsard connait aussi la tendance dominante de l'historiographie contemporaine au moment où il écrit la *Franciade*, et pour soustraire le texte à la juridiction des historiens, il rappelle que son œuvre ne cherche pas la vérité et il revendique au contraire le droit à l'invention. Pour avoir le soutien du public, il fonde son ouvrage sur le bruit commun, qui selon lui n'a pas été atteint par la critique historique. Il choisit donc de suivre l'opinion plutôt que les historiens.

Pourtant, le public de Ronsard est un public docte qui connait les critiques qui ont été faites aux origines troyennes. De plus, si Ronsard a cherché à affirmer sa liberté créatrice à travers la notion aristotélicienne de la vraisemblance, c'est une notion qu'il n'a jamais bien comprise : ce qui intéressait Ronsard dans cette notion était la possibilité d'affirmer la supériorité du poète sur l'historien, mais le possible ainsi offert au poète reste inférieur au réel. « Dès lors le poème épique n'a plus le choix qu'entre les plaisirs faciles de l'invention vraisemblable et l'imitation pittoresque d'une réalité à la fois morcelée et chatoyante. Personne ne peut vraiment y trouver son compte, ni le roi, ni le peuple, ni même le poète ».

« La voie du mythe collectif lui étant fermée, Ronsard se proposera finalement comme idéal l'usage d'une langue vraiment commune. C'est ainsi, croyons-nous, qu'il faut comprendre certains passages de la "Préface posthume". Défendant le droit à l'innovation linguistique, il oppose les langues mortes aux langues vivantes, "receüe(s) du peuple, villes, bourgades et citez, comme vive(s) et naturelle(s), approuvée(s) des Roys, des Princes, des Senateurs, marchands et trafiqueurs" ("Préface posthume", Lm, t. XVI, p. 349). Il fait un éloge relativement inattendu de ces langues qui "parlent naturellement, sans maistre d'escole", et où triomphe l'usage (*Ibid.*, p. 350). Avec lui le poète connaît à la fois la force du temps et celle de la convention. Car les mots ont leur cours, tout comme les pièces de monnaie - "Tallars, Royales, Ducats de sainct Estienne et Pistolets" (*Ibid.*) – et comme "toutes choses humaines" (*Ibid.*, p. 353). Célébrer l'usage, c'est adhérer à l'instant et à l'opinion, naguère puissance mauvaise et maintenant recours ultime du poète qui veut rejoindre les hommes. Voilà pourquoi il s'imagine un instant qu'il parle le "mesme langage que les Laboureurs, valets et chambrieres" (*Ibid.*, p. 351). Après le mythe de Francus, voici un mythe d'un genre nouveau mais fort significatif, celui d'une langue unanime. »

TEXTE 3 : Albert PY, *Imitation et Renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève, Droz, 1984.

(A. Py aborde la question de la langue dans la préface posthume de la Franciade *à partir de la notion d'imitation. Le passage est malheureusement trop long et trop diffus pour pouvoir être donné ici. Nous renvoyons le lecteur curieux aux p. 107 à 130 de l'ouvrage et en proposons ici un bref résumé centré sur la notion de la langue.)*

Le modèle explicite de la *Franciade* est *l'Iliade*, comme l'indique la rime *Iliade/Franciade*, qui fait du texte de Ronsard une récriture de celui d'Homère :

> Francus viendra bien tost en France prendre bord :
> Et pour l'honneur du Roy la belle Franciade
> En France imitera la Gregoise Iliade (Lm VIII, 347)

Plus encore que par le titre, la référence à l'*Iliade* passe généralement par l'énumération de quelques épisodes-clé. Il semble ainsi que dans la mémoire de Ronsard, l'épopée homérique soit présente comme un ensemble d'épisodes (*arguments*) dans lesquels il voit des poèmes qui s'opposent à la poésie comme la partie au tout. Le poème héroïque apparaît comme la réunion de fragments épiques, et le rôle du poète héroïque est d'inventer des arguments.

Mais A. Py, citant la préface posthume de la *Franciade*, souligne qu'il n'y a pas de représentation sans recherche ni travail d'ordre esthétique sur l'instrument de la représentation : « l'*argument* ne déploie ses effets sur le lecteur que relevé par l'*ornement*. Imiter Homère revient plus à forger des tours et figures équivalents aux siens qu'à raconter après lui et comme lui les exploits d'un héros. »

Le modèle homérique se double ici du modèle virgilien, car c'est Virgile que Ronsard cite tout au long de la préface, et non Homère. Il ne faut pas voir de contradiction dans le fait que Ronsard rapproche explicitement la *Franciade* de l'*Iliade* tout en faisant de Virgile son modèle, d'abord parce qu'Homère et Virgile sont souvent associés (Homère représentant le pendant « nature » et Virgile le pendant « art » de la création poétique), et que les beautés lues dans Virgile sont souvent mises sur le compte d'une imitation d'Homère.

Toutefois, c'est bien dans l'*Enéide* que Ronsard trouve les plus fructueuses leçons de style. Les citations de Virgile, dont Ronsard émaille la préface posthume, sont « la preuve d'une évidente familiarité avec le texte, le sentiment qu'une scène, qu'un fragment épique, qu'un *argument* n'est pas réductible à quelque titre ou résumé, mais qu'il n'a de réalité que par les mots qui le disent, de *nom* que le groupe de mots qui l'inaugure. » Ce style de Virgile, tel qu'il est pensé par Ronsard, se caractérise par des effets de rythmes et les qualités de la densité, de la plénitude et de la *rotondité*. Et le rôle du poète français est de transposer ces caractéristiques (notamment musicales) du latin vers le français.

Ce style se caractérise aussi par son pouvoir : la langue de Virgile est capable de faire du lecteur un poète, car l'admiration porte le lecteur à un état second où son émotion ne se distingue plus du trouble fécond du poète inspiré. Plus que d'imiter, il s'agit, pour le lecteur devenu poète, de transmettre le courant dont il se sent traversé.

On comprend dès lors que la caractéristique de l'écriture poétique de Ronsard soit son imprégnation homérique et virgilienne. « Partout l'écriture de Ronsard a le double caractère d'une écriture de poète humaniste inspiré et savant, porté par la *nature* et appuyé sur l'*art*, visité par l'enthousiasme et la mémoire hantée de milliers de vers antiques. » Cette imprégnation de vers antiques est plus forte dans la *Franciade* que dans ses autres textes : la *Franciade* développe une esthétique fondée délibérément sur la répétition d'éléments choisis. A. Py renvoie sur ce point à l'*Avertissement au lecteur* placé en tête des *Quatre premiers livres des Odes* de 1550 : « Au surplus, lecteur, tu ne seras émerveillé si je redis souvent mêmes mots, mêmes sentences, et mêmes traits de vers, en cela imitateur des poëtes Grecs, et principalement d'Homere, qui jamais, ou bien peu ne change un bon mot, ou quelque trac de bons vers, quand une fois il se l'est fait familier. »

À la fin du chapitre, A. Py s'intéresse à la manière dont Ronsard transpose en français les vers de Virgile. Il y voit « l'indice d'une imitation qui vise moins à reproduire un fragment textuel qu'à en réaliser, en les variant selon le contexte, des virtualités poétiques inédites ». « Le travail du poète français se fait dans une perspective de renouvellement et de reviviscence ; le discours virgilien se poursuit à la fois fidèle à lui-même et métamorphosé, reconnaissable et surprenant de nouveauté. »

Texte 4: Nathalie DAUVOIS, "Mnémosyne" (extrait)

Francus, grandi à l'ombre du tombeau d'Hector, et du "patron d'Ilion contre fait" est un héros fort peu héros car entièrement élégiaque, qui ne projette jamais dans le futur que la mémoire d'un passé :

"Voirray-je point une Troyenne plaine,
Voirrai-je point ceste gauloise Seine
Qui m'est promise en lieu des larges tours
De Simoïs et Xanthe, dont les cours
Arouzoient Troye..."[51]

La Gaule est mythique car elle est comme Troie, pour Francus, un nom, objet d'un identique et nostalgique souvenir :

"... la Gaule qui me fuit
Terre estrangere, et qui ne veut m'attendre,
Que du seul nom j'ay prise, sans la prendre"[52]

Francus qui ne "prend nom" au long du premier livre qu'en retrouvant la mémoire du nom troyen[53], saisi par le vertige de l'identité, semble donc voué à perdre ce nom même[54]. Et cette *Franciade* bâtie sur un nom ne peut que s'interrompre dans un lieu tout mythique, à mi-chemin de la Gaule et de Troie, demeurée suspendue à l'écho nostalgique d'une rime, anti-épopée d'un anti-héros de se laisser prendre au piège de sa propre mémoire.

Mais ce qui cause la perte de l'entreprise épique définit la possibilité et les règles d'une autre entreprise. La vraie conquête de la *Franciade* est peut-être celle d'un langage. Par la reprise des mêmes noms, de discours en description, Ronsard orchestre dans le livre III le processus d'une appropriation. Terre originelle des mythes, la Crète est ce lieu où

51 P.183, pour ce mouvement élégiaque de l'anaphore, cf. par exemple T.IV, S.XLIV, p.47.

52 P.182, v.208-210.

53 Voir supra l'analyse du livre I et cf. la façon dont Francus se présente à Dicée p.119, v.528 "nourry sans nom, bien que hautement né"

54 Le discours de Francus s'ouvre et se referme sur l'aspiration à la mort, à un tombeau sans épitaphe : "d'un peu de sable entombé sur le bord" (p.183, v.240, cf. p.182, v.201-202).

interfèrent oeuvres antiques et oeuvre ronsardienne, où leur commune mémoire est le critère non d'une identité mais d'une équivalence. Dans cette terre de l'écho des voix, de l'échange des noms, histoire et mythe ne peuvent que s'exclure. Et ce n'est pas Hyante qui prononce au livre IV le nom de Charles mais Francus[55], refermant sur lui-même un cycle dont est en quelque sorte exclu le discours d'Hyante[56]. Du même coup plus rien ne motive l'inscription du nom de Charles dans la trame mythique. Et c'est bien une échappée hors du monde de l'éloge comme de l'épopée qu'en dernière instance réalise la *Franciade*, une exploration des multiples possibilités qu'offre, en dehors des impératifs de ces genres, la poétique du nom qu'elle inaugure. Dans ce texte où Ronsard ramène le nom troyen à sa propre origine pour en faire surgir d'autres noms, inventer le nom d'un second Minos, d'un autre fils d'Hector, d'une nouvelle Leucothoe, le dialogue des noms et des temps est le lieu où s'établit la filiation non plus du mythe et de l'histoire mais du langage antique et du langage ronsardien.

Le regard rétrospectif de Ronsard sur sa propre entreprise semble confirmer que telle est peut-être l'ultime leçon de la *Franciade*. Si la préface posthume est consacrée à différencier le poète du versificateur et de l'historien elle le fait en redéfinissant le rapport de l'invention à l'élocution[57], en s'organisant autour de la nouvelle notion de

55 P.260, v.351.

56 Cf. préface posthume p.336-337 pour ce rapport établi entre le principe de circularité de l'oeuvre héroïque et le dialogue des voix et des temps qui la caractérise (la différenciant de l'histoire "poursuivie de fil en aiguille" cf. aussi sur le point l'Epistre au lecteur :"j'ay le faix de soixante et trois Rois sur les bras" *Ibid.* p.5).

57 La disposition "despend" ici entièrement de "la belle invention" (*Art Poëtique* T.XIV, p.14) et n'est évoquée dans son "artifice caché" que pour différencier le poète de l'historien dans les termes où la Responce distinguait le poète de l'orateur (cf. T.XI. p.160, "l'Orateur suit le fil d'une chose/ Les Poëtes gaillards ont artifice à part" et T.XVI, p.336-337 "les Historiographes qui poursuivent de fil en esguille...) cf. la lettre à M. de Sainte Marthe où le principe aristotélicien (*Poëtique* 1459 a 21) est à nouveau évoqué pour définir la spécificité de la poésie amoureuse : "c'est un grand malheur de servir une maistresse, qui n'a jugement ny raison en nostre poësie, qui ne sçait pas que les poettes, principallement en petits et menus fatras come elegies, epigrames et sonnetz ne gardent ny ordre ny temps, c'est affaire aux historiographes qui escrivent tout de fil en eguille". (T.XVIII, p.499).

"conception" qui affleurait déjà dans l'*Art Poëtique*, subsumant la division du traité en invention, disposition, élocution. La préface posthume s'ouvre en effet sur la définition de la poésie comme langage à part, "quasi séparé du langage commun" et illustre celle-ci par une série de métaphores et périphrases empruntées à Virgile (qui sont presque toutes fondées sur un lexique mythique[58]). Or ces "Figures, Schemes, Tropes, Metaphores, Phrases et periphrases", ces "comparaisons bien adaptees de descriptions florides", ces "tapisseries et entrelacements de fleurs poëtiques" sont qualifiés de "belles conceptions"[59] et désignés comme le lieu de l'invention ronsardienne : "Relisant telles belles conceptions, tu n'auras cheveu en teste qui ne se dresse d'admiration. Et encore d'avantage, si tu lis (...) mille autres telles ecstatiques descriptions que tu liras en un si divin aucteur, lesquelles te feront Poëte (...) et t'irriteront les naifves et naturelles scintilles de l'ame"[60]. Le même rapport de l'élocution à l'invention, la même articulation des deux termes autour de la notion de "conception" se retrouvent, quelques pages plus loin dans l'éloge du style de Virgile, "premier Capitaine des Muses", dont les autres poètes "ne sont que naquets", pour définir à nouveau la relation de Ronsard à son modèle, de sa lecture à son écriture, des conceptions virgiliennes à ses propres conceptions. L'éloge du style virgilien est en effet inauguré par celui des poètes qui "d'artifice et d'un esprit naturel elabouré par longues estudes, et principalement par la lecture des bons vieux Poetes Grecs & Latins, descrivent leurs conceptions d'un style nombreux, plein d'une venerable Majesté comme faict Virgile en sa divine Aeneide"[61]. Et l'éloge s'achève sur une déclaration directe

58 T.XVI, p.333-334.

59 *Ibid.* p.332.

60 *Ibid.* p.332-333 cf. le chapitre des *Essais*, "Sur des vers de Virgile" où Montaigne, à partir des mêmes vers de Virgile (*Enéide* VIII, 387 sqq.) comparés à des vers de Lucrèce, confond invention et élocution dans cette même notion, "quand je voy ces braves formes de s'expliquer, si vifves, si profondes, je ne dicts pas que c'est bien dire, je dicts que c'est bien penser. C'est la gaillardise de l'imagination qui esleve et enfle les parolles. "Pectus est quod disertum facit". Nos gens appellent jugement, langage et beaux mots, les plaines conceptions" (*Essais*, III, 5, Gallimard, Pléiade, Paris, 1962, p.850-851).

61 *Ibid.* p.338.

d'allégeance qui fait de l'exemple virgilien un modèle exclusif pour définir le principe d'une poétique ronsardienne : "Il ne faut s'esmerveiller, si j'estime Virgile plus excellent & plus rond, plus serré, & plus parfaict que tous les autres, soit que dés ma jeunesse mon Regent me le lisoit à l'escole, soit que depuis je me sois fait une Idée de ses conceptions en mon esprit (portant tousjours son livre en la main) ou soit que l'ayant appris par coeur dés mon enfance, je ne le puisse oublier"[62]. La suite du texte va à partir de là s'attacher à rétablir la filiation de Virgile à Homère pour donner comme lieu aux belles conceptions ronsardiennes ce langage spécifiquement poétique qu'est celui de la fable. L'art homérique et virgilien est en effet décrit par les pages suivantes comme un art de la représentation et de l'amplification[63] et le jeu du "possible" est ouvert à l'imitation ronsardienne ("d'une petite cassine font un magnifique Palais qu'ils enrichissent, dorent et embellissent..."), fondé sur la richesse du langage mythique : "Souvienne toy Lecteur, de ne laisser passer soubs silence l'histoire ny la fable appartenant à la matière, et la nature, force et proprietez des arbres, fleurs (...) Quant aux Capitaines et conducteurs d'armées (...) tu en diras les peres et les meres, ayeux, villes et habillement, et leurs naissances et feras une fable là dessus"[64]. Les belles comparaisons virgiliennes ensuite alléguées ont toutes, comme les périphrases du début du texte, recours au mythe[65]. Alors que l'Epître au lecteur était consacrée à justifier et illustrer un art de

62 *Ibid.* p.339. Et si mémoire écrite et mémoire orale sont ici définies comme complémentaires, impression première et retour perpétuel à la source du livre ici conjugués c'est pour confirmer le primat du "style" dans une démarche qui donne pour lieu exclusif à l'invention poétique la beauté et l'harmonie de ses "peintures relevees, & quasi separer du langage commun" (cf. p.332, p.340 et la critique des poètes latins, p.338-339).

63 Cf. la métaphore picturale qui achève la représentation du "Palais" (p.340), le rappel du rôle des comparaisons "nerfs et tendons des Muses" comme dans l'*Art Poëtique* (p.343) et l'hommage rendu à Homère, peintre et imitateur de la nature (p.345).

64 *Ibid.* p.340.

65 *Ibid.* p.343-344.

"composer les faits"[66], la préface posthume fait d'un argument mythique éloigné de la mémoire des hommes et spécifique de la mémoire des Muses le lieu de la liberté poétique[67], de la liberté d'une invention qui est celle d'un langage poétique : "Donc Lecteur, celuy qui pourra faire un tel ouvrage et qui aura (...) les conceptions plus divines et les paroles plus rehaussées et recherchées bien assises en leur lieu par art et non à la volee, donne luy nom de Poete"[68].

Il s'agit ainsi peut-être avant tout dans la *Franciade* de faire entreparler des mythes qui sont d'emblée figures d'un tableau, aussi varié "en ses perfections" que nature[69], et, tout projet épidictique oublié, tout propos narratif éludé[70], d'imiter l'art de peindre homérique en rivalisant avec l'art souverain du langage virgilien. Il est à cet égard exemplaire que le mouvement de l'épopée s'immobilise dans cette Crète qui est le berceau des mythes, trésor de fables et de noms offert à la réinvention, à l'appropriation ronsardienne. Toute la *Franciade* serait ainsi écrite comme une fugue, un renoncement à l'épopée, une échappée qui ouvre sur un autre monde poétique, celui de la liberté désormais revendiquée par le poète de jouer de la variété et du possible pour "concevoir" son propre langage mythique et le concevoir comme langage de mémoire.

66 Voir la définition aristotélicienne du muthos dans la Poétique : "λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων." - (1450a,4-5).cf. les définitions qu'il donne de la lexis en 1449b,34-35 et 1450b,13-15.

67 Voir en particulier p.345 : "le Poete ne doit jamais prendre l'argument de son oeuvre que trois ou quatre cens ans ne soient passez pour le moins, afin que personne ne vive plus de son temps qui le puisse de ses fictions et vrayes semblances convaincre, invoquant les Muses qui se souviennent du passé...".

68 P.345, cf la façon dont Ronsard relie constamment conception figurale et composition prosodique mais aussi disposition métrique et illustration des noms propres, qu'il s'agisse de l'enjambement ou du hiatus (p.342).

69 Selon l'expression de l'épitre au lecteur des *Odes* (T.I, p.47) à comparer à l'éloge d'Homère p.345.

70 Ronsard allègue le caractère "dramatique" de la poésie héroïque pour en faire un principe de *varietas* : "la Poesie Heroïque qui est dramatique et ne consiste qu'en action, ne peut longuement traicter un mesme subjet, mais passer de l'un à l'autre en cent sortes de varietez" (p.343, cf. p.336).

LE POÈME HÉROÏQUE DANS LES ARTS POÉTIQUES FRANÇAIS DE LA RENAISSANCE : GENRE A PART ENTIÈRE OU MANIÈRE D'ILLUSTRER LA LANGUE ?

JEAN-CHARLES MONFERRAN*
OLIVIA ROSENTHAL**

Il existe assurément un hiatus entre l'essor en France du poème héroïque que l'on peut dater du dernier tiers du XVIe siècle[1] et le discours tenu à son propos dans les arts poétiques des décennies 1540-1550. Faute de modèles français viables, les théoriciens se contentent souvent de donner une injonction esthétique et morale à l' « apprentif » — il faut écrire des poèmes héroïques —, injonction qui débouche sur le portrait psychologique du poète à venir, poète qui devra avoir goût pour le labeur (qu'on pense à la longueur du poème épique), audace et volonté, bref, qui sera animé par un désir, par une ambition. Aussi les chapitres consacrés à l'œuvre héroïque semblent-ils jouer un rôle particulier dans la disposition des arts poétiques : ils servent moins à délimiter les contours d'un genre qu'à préciser la mission du poète, et plus exactement, à définir la bonne manière d'illustrer la langue. Cette remarque, si elle peut permettre d'éclairer sous un certain jour le sens de la production héroïque elle-même, permet également de s'interroger sur le statut même de l'art poé-

* École normale supérieure, Fontenay-Saint-Cloud.
** Université Paris VIII.

1. Pour ces questions, voir Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque*, thèse de doctorat, dir. J. Céard (Paris X, décembre 1997) et « Le long poème narratif à la Renaissance : essai de présentation », *Nouvelle Revue du XVIe siècle*, 15/1, 1997, p. 7-28. Dans une perspective très différente, voir Daniel Madelénat, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986.

tique : celui-ci n'est pas toujours, comme on a parfois tendance à le croire, un art prescriptif s'appuyant sur une description de formes déjà établies. Dans le cas précis, les auteurs d'art poétique, plus enclins à la prospective qu'à la rétrospection, ne visent pas à enregistrer puis à régler un quelconque usage mais à mettre en mouvement un désir, à donner une impulsion, à piquer l'orgueil. Surtout, l'examen détaillé de la place qui est faite à l'œuvre héroïque dans ces traités montre que la réflexion sur l'épopée y déborde de beaucoup le cadre initialement prévu à son usage et tend parfois à envahir l'ensemble du texte doctrinal : c'est sans doute que le poème héroïque devient l'aune à l'aide de laquelle on tend à mesurer toute production poétique.

LA SITUATION DU POÈME HÉROÏQUE DANS LES ARTS POÉTIQUES

Dans la classification des genres que proposent les arts poétiques, le poème héroïque jouit d'un statut indéterminé. Il a d'abord un nom incertain : Sébillet parle du « grand œuvre » ou des « œuvres grands et Héroïques », Du Bellay du « long poëme François », Peletier de « l'œuvre héroïque » et Ronsard du « grand poëme »[2]. Cette incertitude du nom va de pair avec la difficulté à situer le poème héroïque par rapport aux autres genres. Sur ce point, seul Ronsard offre alors en France une typologie où l'Héroïque apparaît comme un genre possible parmi d'autres, le Satirique, le Tragique, le Comique et le Lyrique[3]. Dans les autres cas, tout se passe comme s'il n'avait pas même nature que les autres : il y a d'un côté le poème héroïque et de l'autre toutes les formes inventoriées de la poésie. Ainsi, dans l'organisation d'ensemble des arts poétiques, le poème héroïque a toujours une place singulière : soit qu'il apparaisse comme le dernier terme d'une série de chapitres destinés à rendre compte des principaux genres et formes de la poésie (Sébillet, Peletier), soit qu'il vienne à la suite de cette typologie mais qu'il en soit délibérément distingué (Du Bellay), soit enfin qu'il en soit clairement exclu (Laudun d'Aigaliers). Avant d'entrer dans l'analyse de ces différents modes d'organisation, on rappellera une évidence qui peut en partie expliquer la difficulté que connaissent les auteurs d'art poétique à intégrer le chapitre consacré à l'œuvre héroïque dans leur classement : en plus de la carence de modèles français susceptibles d'être montrés en exemple, le poème héroïque a l'inconvénient d'être malaisément définissable à l'aide de critères métriques.

2. Sur cette question, voir D. Bjaï, art. cit., et Françoise Charpentier, « Le désir d'épopée », *Revue de littérature comparée*, 4/1996, p. 417-426.

3. Ronsard, « Préface posthume des Odes », *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1993, t. I, p. 927.

Or, même si les critères formels ne permettent pas à eux seuls d'établir une théorie des genres, ils jouent en France un rôle considérable dans l'élaboration de celle-ci[4]. Aussi le poème héroïque, difficilement assignable en termes métriques, est-il souvent décrit après toute une série de formes poétiques plus à même d'être circonscrites avec netteté.

La question de la place à réserver à l'œuvre héroïque se pose d'emblée pour Thomas Sébillet qui, pour la première fois dans son *Art poétique français* (1548), grâce à une division en deux livres qui va connaître une belle postérité, distingue la théorie du vers français d'une théorie des genres, fondée elle-même sur les acquis de la première partie. C'est tout à fait logiquement dans le second livre qu'on trouve le poème héroïque, relégué à l'avant-dernier chapitre sous le nom de « grand œuvre ». La lecture de ce texte offre plusieurs surprises. La première, c'est que le poème héroïque ne donne pas son nom au chapitre : il est traité à l'intérieur d'un chapitre consacré à la traduction comme l'indique le titre « De la version ». La deuxième, c'est que ce chapitre est présenté explicitement comme un *addendum* à la théorie des genres, comme si Sébillet se souvenait au dernier moment de ce qu'il était prêt à oublier et qu'il l'ajoutait *in extremis* à son ouvrage. Si cette désinvolture peut au premier abord indiquer le peu d'estime que Sébillet fait du poème héroïque, on voit très vite qu'il n'en est rien et que les raisons de cet ajout sont à chercher ailleurs : la traduction tout comme le grand œuvre, dépassant le cadre strict des genres pour englober des productions très diverses, sont d'une nature différente de celle des formes poétiques déjà recensées et dérogent ainsi à la stricte linéarité de la classification adoptée. Mais lorsqu'il exhibe l'arbitraire de sa disposition, Sébillet témoigne surtout de la difficulté à clore une théorie des genres qui risque à tout moment de devenir périmée : en ajoutant à sa liste la version, « aujourd'hui le Poème plus fréquent et mieux reçu des estimés Poètes » et le « grand œuvre », qui pourrait connaître à l'avenir un glorieux développement, Sébillet tente de conjurer ce qui dans son entreprise est voué, par nature, à la caducité. Le poème héroïque est ce par quoi, pendant un temps, l'art poétique tente de combattre son inactualité. Par ailleurs, si Sébillet parle du poème héroïque dans un chapitre consacré à la traduction, c'est aussi bien sûr parce qu'il y a en français « pénurie d'œuvres grands et Héroïques »[5]. Or, comme

4. Voir, à ce propos, François Lecercle, « Théoriciens français et italiens : une politique des genres », dans *La notion de genre à la Renaissance*, dir. G. Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 67-100. F. Lecercle montre que va dominer pendant très longtemps en France une théorie énumérative, d'origine médiévale, fondée d'abord sur des critères métriques au contraire de l'Italie qui voit se développer, quoique postérieurement, une théorie combinatoire d'obédience aristotélicienne.

5. Nous ne nous intéressons pas à un autre aspect de la question tout à fait essentiel (mais quelque peu décalé par rapport à notre perspective), qui consiste à se demander ce que la traduction gagne à être traitée conjointement à l'œuvre héroïque. Sébillet semble défendre ainsi le

Sébillet se donne d'abord pour tâche de décrire ce qui se fait en matière de poésie, il est obligé de placer la poésie épique là où on la trouve au moment où il écrit, soit en traitant des traductions de grands poèmes héroïques (les traductions de *l'Iliade* ou de *l'Énéide*), soit en prenant le soin de jouer de l'indétermination du genre, indétermination liée à l'absence d'un exemple français sur lequel fonder une réglementation. Dès lors, Sébillet se voit contraint de donner au poème héroïque son extension maximale, l'appelant non pas héroïque mais « grand œuvre ». L'expression est ambiguë car elle désigne à la fois le long poème et le poème de grande ambition mais, grâce à cette détermination minimale, Sébillet peut inclure dans son chapitre le *Roman de la Rose* ou les *Métamorphoses* d'Ovide. Le risque d'une telle indétermination est cependant de faire oublier au lecteur que le « grand œuvre » appartient encore aux genres de la poésie. Cette nécessité de s'en tenir à un art poétique plutôt que de proposer une défense de la traduction en langue française de n'importe quelle belle œuvre antique explique que Sébillet ne cite que des traductions de textes poétiques dans son chapitre : elle explique peut-être également la présence incongrue du quinzième et dernier chapitre[6], consacré à toutes sortes de rimes, chapitre qu'on aurait plus logiquement attendu après le chapitre VII du premier livre « De la Rime, et ses différences et divers usages ». Nous voici revenus clairement à la poésie et aux ornements de la poésie, l'art poétique s'achevant sur des considérations d'ordre technique.

Cette étrange situation du poème héroïque, à la fois hors du cadre des genres et dans le cadre des genres, se retrouve dans *l'Art poétique* de Jacques Peletier (1555) : le poème héroïque y occupe là encore l'avant-dernier chapitre, le texte se concluant une nouvelle fois sur des considérations techniques (« Les Licences poétiques »). L'art poétique de Peletier est divisé en deux livres, comme celui de Sébillet. Mais la division n'y joue pas exactement le même rôle, le cadre général du traité opposant une poétique universelle à une poétique adaptée aux spécificités de la langue vulgaire : en effet, le premier livre est consacré à ce que Peletier appelle les « preceptions universelles de la Poésie », alors que le second est explicitement consacré aux « particularités de la poésie française »[7], que celles-ci relèvent de la prosodie (II, I et II, II) ou de la classification des « genres d'écrire » (II, III et sq.). C'est dans le cadre de cette théorie des genres que le poème héroïque est inventorié, en dernière position, parce qu'il constitue aux yeux de Peletier le condensé de tous les autres genres, parce qu'il contient tout et constitue de ce fait le genre par lequel le poète illustrera le plus sûrement sa langue :

> L'Œuvre Héroïque est celui qui donne le prix, et le vrai titre de Poète. Et si est de tel conte et de tel honneur : qu'une Langue n'est pour passer en célébrité vers les Siècles : sinon qu'elle ait traité le Sujet Héroïque[8].

On observe le même mouvement de hiérarchisation dans *l'Art poétique français* de Laudun d'Aigaliers (1597)[9]. Ce dernier, qui fait surtout œuvre de compilation et de synthèse des poétiques antérieures, imite ici voire recopie à la lettre le chapitre de Peletier.

Mais on remarque entre Peletier et Laudun quelques aménagements et variations qui modifient quelque peu la perspective d'ensemble. Chez Peletier en effet, le bel ordonnancement que nous évoquions précédemment (la poétique générale au Livre I et la poétique particulière à la poésie française au Livre II, avec le poème héroïque comme fin et finalité de l'ouvrage) est quelque peu contrarié par l'ajout final d'un chapitre consacré aux « licences poétiques », placé juste après le chapitre sur l'œuvre héroïque. Certes, Peletier assure la transition entre les deux chapitres en reprenant l'exemple de Virgile et en montrant le bel usage que ce poète fait de la licence. Toutefois, les quelques détails qu'il donne sur la prononciation des diphtongues et sur les désinences des verbes n'entrent pas du tout dans une poétique des genres. C'est que le poème héroïque est ce genre qui sert, au-delà de la poésie en général, l'expression en langue française, qu'il est ce par quoi la langue française accédera au rang illustre des belles langues anciennes. C'est au nom de cette réflexion, non plus strictement poétique mais linguistique, que le chapitre sur la licence est ajouté. Ainsi l'art poétique débouche nécessairement sur une défense de la langue française, c'est-à-dire aussi sur une orthographe et une grammaire de la langue. Quant à Laudun, il semble qu'il ait retenu et surtout clarifié les leçons de son modèle, en poussant jusqu'au bout l'implicite du raison-

caractère glorieux de l'entreprise de traduction. Cette défense, si elle a sans doute un caractère *pro domo* (Sébillet a surtout une activité de translateur comme en témoigne dès 1549 sa traduction de l'*Iphigénie* d'Euripide), est en tout cas nettement polémique : Sébillet se réclame un des tenants de la traduction comme œuvre aboutie à l'opposé de ceux qui, à l'instar d'E. Dolet, considèrent la traduction comme un simple exercice rhétorique. Sur la dépréciation de la traduction à cette époque et la réponse apportée par Sébillet, on pourra consulter Luce Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, P. U. de Lille, 1988, p. 371-386 et Marc Bizer, *La poésie au miroir. Imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Champion, 1995, p. 50-51.

6. Incongruité soulignée par Sébillet lui-même au début de son chapitre, II, XV, p. 147 : « Je sors quasi hors de propos te venant maintenant ajouter enseignements appartenant non au fait et différence des Poèmes, ains aux Carmes, et à la rime ». Nous citons les textes de Peletier et de Sébillet dans l'édition procurée par Francis Goyet, *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Livre de poche, 1990.

7. Peletier, *Art poétique*, II, I, p. 285.

8. *Ibid.*, p. 305.

9. Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'art poétique français*, Paris, Antoine du Brueil, 1597 (Slatkine Reprint, 1971). Il existe une édition moderne par Joseph Dedieu très lacunaire (Toulouse, 1909 ; réimprimé chez Slatkine, 1969). Nous nous servons de l'édition originale.

nement de Peletier. De fait, le poème héroïque n'a plus besoin d'être placé à la fin d'une série de chapitres consacrés aux genres et formes de la poésie. Il est inséré à l'intérieur du livre IV, qui est plutôt consacré aux méthodes que le poète a à sa disposition pour égaler ou rivaliser avec les Anciens, méthodes que Peletier avait réservées à la première partie de son livre. Le chapitre sur le poème héroïque y apparaît donc quelque peu décalé, comme l'indique d'ailleurs explicitement Laudun au chapitre V sur les « Ornements poétiques » :

> Ce ne sera pas hors de propos si ayant traicté de tous genres de poëmes, et ayant formé un Poëte prest à composer, je luy monstre de quoy il doit orner sa poësie[10].

Ce chapitre sur les ornements est donc placé logiquement après tous les chapitres consacrés aux genres de la poésie. Pourtant, à ce moment du texte, Laudun n'a pas encore parlé du poème héroïque, dont la description comme l'analyse est reportée au chapitre IX du même livre. Tout se passe donc comme si Laudun avait tiré les conséquences du texte de Peletier et recomposé son traité en fonction d'une exigence non plus poétique mais linguistique (particularités de la langue française) et idéologique (défense de cette même langue).

C'est à la lumière de cette recomposition des genres poétiques qu'on est peut-être plus à même de comprendre certains enjeux de la *Deffence* (1549). De fait, dans l'ouvrage de Du Bellay, l'étude des genres de poésie n'occupe que le chapitre IV du second livre. Or, Du Bellay n'y traite pas du poème héroïque dont l'analyse est repoussée au chapitre suivant sous le titre « Du long poëme françoys ». Adresse au poète futur, ce chapitre se présente comme le vœu d'une poésie épique, vœu qui passe par le portrait du poète idéal[11]. Le poète est ici pourvu des mêmes qualités que celles que requérait en son temps l'art de la chevalerie (qualités du cœur, grandeur d'âme, prudence, audace...), comme s'il fallait que la nature du poète se calque sur la nature même du poème qu'il écrit, poème héroïque, c'est-à-dire poème guerrier qui met en scène des princes valeureux. Le poète y est un combattant et il combat, non pas tant pour la poésie que pour la langue. De ce point de vue, le poème héroïque ne fait plus partie des genres de la poésie, il est au-dessus ou à l'écart des genres, une sorte de supra-genre ou de modèle, c'est-à-dire exactement la fin de tout art poétique. Le poème héroïque est donc ce qui en quelque sorte permet d'assurer la sortie hors de la question du genre et, du coup, le passage d'un art poétique à un art des usages de la langue française : le chapitre consacré à l'œuvre héroïque introduit ainsi logiquement le chapitre suivant, consacré à la manière « d'inventer des motz ». Le poème héroïque est devenu un principe d'écriture, fondé sur la *copia*, le principe même par lequel illustrer la langue[12].

10. Laudun d'Aigaliers, IV, V, p. 246.

11. Du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoyse*, éd. H. Chamard, Paris, STFM, 1997 (1948), p. 127-128.

12. Pour plus de détails, on se reportera à J.-C. Monferran, « La *Deffence et illustration de la langue françoyse* : un œuvre ronsardien ? », Actes de la journée d'étude du 8 avril 1999 sur « les figures du poète », à paraître dans la revue *Littérales*.