



HAL
open science

Les différentes incarnations de l'Autorité dans la littérature du XVI^e siècle

Gaëlle Laverdure

► **To cite this version:**

Gaëlle Laverdure. Les différentes incarnations de l'Autorité dans la littérature du XVI^e siècle. Littératures. 2010. dumas-00718561

HAL Id: dumas-00718561

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00718561>

Submitted on 17 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les différentes incarnations de l'Autorité dans la littérature du XVIème siècle:



SOMMAIRE

Introduction

- 1) «Les révolutions ont un besoin de liberté, c'est leur but, et un besoin d'autorité, c'est leur moyen.» Victor Hugo
- 2) De la nécessaire incarnation du principe d'autorité: de son rayonnement sémantique à son étoilement exégétique.
- 3) Lorsque les mots font autorité

I) Le poète et le souverain

1) Aspirations humanistes et pouvoir royal: retour aux sources du conflit ou quand de l'entente naît la discorde.

- A) Noblesse artistique et Révolution poétique.
- B) La «*renovatio studii*» ou quand la voix de l'autorité se prononce en faveur des Lettres.
- C) «veiller le trop long silence des cignes et endormir l'importun croassement des corbeaux»
Du Bellay

2) Des déviances et oppositions de l'autorité royale.

- A) «C'est un extrême malheur d'être sujet à un maître duquel on ne se peut jamais assurer qu'il soit bon, puisqu'il est toujours en sa puissance d'être mauvais quand il voudra [...]» La Boétie.
- B) «En quel honneur estoient jadis les Poètes lyriques, cōme ils accordoient les guerres emeues entre les Rois, & quelle somme d'argent il prenoient pour louer les hommes». Ronsard.
- C) Quand l'autorité devient souffrance: le poids du pouvoir donne un nouveau souffle à l'art.

3) Quand la Littérature oscille entre allégeance, méfiance et défiance.

- A) La prudence et la censure: deux entités dominantes au royaume de la littérature face à l'Autorité.
- B) De l'allégeance à la méfiance ou quand la notion d'autorité devient un ressentir personnel qu'il convient d'exploiter.
- C) L'expression de la défiance sous couvert du rire et de la simple facétie:

II) Le caractère «transitif» de l'autorité, ou le nécessaire besoin d'un écho étatique et littéraire.

1) «Invisible [...] mais tout le monde l'entend/ Elle est le son qui vit en elle»

- A) De ce besoin implicite et pourtant fondamental d'une «tierce conscience» à l'épreuve de la grandeur et de la reconnaissance.
- B) «Je veux malgré les ans au monde publier,
D'une plume de fer sur un papier d'acier...» Ronsard.
- C) Du pouvoir de l'auteur à l'autorité de l'œuvre littéraire

2) L'Heptaméron des Nouvelles: quand le pouvoir royal rencontre l'expression fédératrice de l'art.

- A) Du caractère performatif de l'œuvre de la reine de Navarre
- B) Quand l'Heptaméron des Nouvelles cède place à l'Heptaméron des «devis»
- C) Des multiples dimensions de l'Heptaméron et de la force unanime de l'œuvre littéraire

3) «Vocat illa vocantem» Ovide, III, 383.

- A) L'Heptaméron : l'oeuvre «d'une croyante qui introduit les leçons de sa foi dans des récits profanes[...]
- B) De la sombre image de la Justice: excès des juristes et absence de Justice sous la plume de Des Périers.

III) Sur les chemins de l'élévation: les différents visages faisant autorité en matière littéraire.

1) «Et si quelque Furie en mes vers je rencontre,

Hardi j'opposerai mes Muses à l'encontre...» Ronsard, *Les Amours, Élégie à son livre.*

- A) «Par les Muses seulement/ L'homme est exempt de la Parque;/ Et ce qui porte leur marque Demeure éternellement.» Malherbe, *Ode au Roi Henri Le Grand, Sur l'heureux succès du voyage de Sedan*, 1607.
- B) «Je suy l'amour,& le suy' à la trace [...] Ainsi me blesse,& ne me veult guerir/ Ce vieil enfant, aveugle archer,& nu.» Du Bellay, *L'Olive*, sonnet 26.
- C) De l'autorité des «livres immortels». Ronsard, *Amours de Marie*, sonnet 1.

2) Le pouvoir de la littérature, entre mélancolie et facétie:

«Plus le visage est sérieux, plus le sourire est beau» Chateaubriand, *Les Mémoires d'outre-tombe.*

- A) «Le rire est essentiellement contradictoire, c'est à dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie [...] C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.» Baudelaire, *De l'essence du rire.*
- B) «N'oubliez le nom tant joyeux de Bonaventure»
Des Périers, *Epigrammes*, «À Monsieur le Chancelier d'Alençon»
- C) «Poésie, Gloire et Beauté sont d'un vif éclat il est vrai,
Mais la Mort d'un plus vif encore – la Mort est de la vie la haute récompense.»
John Keats, *Seul dans la Splendeur.*

3) De l'autorité de la désillusion à la négation de toute autre forme de pouvoir que celle de l'individu.

- A) Entre critiques, Prétérition et désillusion émerge l'image de l'individu comme matière littéraire, troublant les contours de l'œuvre et de son auteur.
- B) De la rhétorique du Moi.

Conclusion

Bibliographie

Introduction:

1) «Les révolutions ont un besoin de liberté, c'est leur but, et un besoin d'autorité, c'est leur moyen.» Victor Hugo.

«révolution», «liberté», «autorité», sont autant de termes qui nous apparaissent, ici, sous la plume toujours brillante et éclairée de Victor Hugo, comme offrant, contre tout écueil anachronique, un point de départ plus qu'intéressant à notre étude. En effet, il est possible de retrouver, derrière cette pensée éminemment dixneuvièmiste, l'esprit, voire le mouvement, animant le XVI^e siècle et plus particulièrement les années 1550, qui vont retenir notre attention. L'ivresse, l'enthousiasme, l'émulation ou encore l'émergence d'une conscience collective liée à l'échange artistique, trouvent une résonance nouvelle au contact d'un siècle largement orienté vers ce besoin, quasi vital, de liberté, qui, progressivement, vient s'installer au cœur de la littérature. La liberté, érigée en valeur première à tout type de création, se place donc à l'origine du geste artistique; ce geste même que s'emploient à redéfinir les poètes et auteurs du XVI^e siècle par ce que l'on pourrait identifier comme une nouvelle perception de la langue, un nouveau rapport de l'homme au langage, se manifestant par un désir récurrent et toujours plus grand de «codification du français». Ainsi, prétendre à l'immortalité, relève certes d'une conscience de soi accrue, mais également d'une connaissance précise de son domaine artistique et des différentes possibilités lui étant adjointes. Se rendre «Egal un jour au Laurier Immortel¹» demeure un principe qui fait foi au sein de la communauté littéraire renaissante, et cette ligne de conduite, aussi topique qu'elle puisse nous apparaître aujourd'hui, détient une force intrinsèque bien réelle, qu'il serait regrettable de négliger. En effet, l'élan qui meut cette volonté de «réduire en art» la langue vernaculaire afin d'acquérir une certaine autonomie, une identité littéraire nationale et donc une liberté poétique sans limite, est régi, il est vrai, par une idée dominante de révolution, mais une idée qui vient se scinder en deux entités distinctes et pourtant bien complémentaires. La perfection, que l'on cherche à atteindre dans l'écriture personnelle, ne saurait ignorer ou même passer outre la notion bien plus qu'essentielle, en ce siècle où règne interaction littéraire et communauté poétique, à savoir celle d'échange et de communication. En cela, la littérature ne s'éloigne pas des convenances sociales régissant le royaume et recréait, à moindre échelle, une structure et des liens en accord avec son temps. La Cour présente autour du roi, les campagnes d'Italie, les premières protestations et conflits religieux, sont autant d'éléments qu'il est possible de retrouver en filigrane au sein de ce microcosme social que

1 Du Bellay, L'Olive, sonnet I, vers 14.

représente la communauté poétique et littéraire. En effet, l'impact que peut avoir le regard neuf et énergique des humanistes sur le monde, s'il ne peut être comparé, objectivement, en termes d'influence ou de pouvoir, à celui de l'État, demeure pourtant des plus construits et significatifs pour qui prête attention aux mutations d'un siècle pétri et façonné par la littérature et ses différents acteurs. Face à ces deux forces en présence, un concept tel que celui d'autorité ne peut déceimment être ignoré tant il rayonne sémantiquement et pourrait, de fait, permettre d'identifier les différents visages régissant et guidant la vie littéraire du XVIe siècle.

Le terme d'autorité dispose déjà, à lui seul, de plusieurs niveaux de signification qui tendent à se démultiplier lorsqu'ils entrent en contact avec la notion de littérature au XVIe siècle. Ce rayonnement sémantique, ainsi que l'étymologie particulièrement riche du terme, offrent à la notion d'autorité un champ d'action des plus vastes et nous permet d'esquisser, toujours grâce à ces nombreuses occurrences, les grandes lignes de notre objet d'étude. Si l'on considère, en premier lieu, le terme d'«autorité» tel qu'il nous est présenté par le dictionnaire *Le trésor de la langue française* de J.Nicot datant de 1606, force est de constater que les premiers réseaux de signification se tissent autour des différentes étymologies latines. En effet, pour ce qui correspond, en notre langue, au seul mot *autorité*, on ne dénombre pas moins de quatre termes différents en latin, venant éclairer et enrichir notre propre appréhension de la notion. Cet examen, consistant à considérer un concept en français par ses résonances latines, n'est pas dénué d'intérêt au sens où cette démarche tend à s'apparenter à la logique de notre siècle qui, bien que considérant avec respect l'héritage des anciens, préfère développer son art au contact de la langue vernaculaire. Ainsi, suivant le contexte qui lui est associé, le terme d'autorité peut se traduire, en latin, par les termes *Gravitas*, *Potestas*, *Ditio* ou encore *Auspicium*.

Si tous ces mots entretiennent une relation étroite avec la notion de pouvoir, ils expriment également certaines nuances qu'il convient de remarquer. Tout d'abord le terme «gravitas», formé sur l'adjectif «gravis»: lourd, grave, pénible, sérieux, nous offre une image de l'autorité comme directement issue du caractère de l'homme qui en est doté. Le poids, la vigueur, la force, l'énergie ou encore le sérieux, sont autant de qualités qui laissent entrevoir la grandeur d'une personne et la dignité de son caractère. Ici, le terme est appréhendé de manière positive comme désignant un aspect estimable du tempérament d'aucun, une qualité qui tiendrait davantage du développement personnel ou même de l'inné. À l'inverse, le terme «potestas-atis» tend à mettre en valeur le pouvoir que l'on accorde à quelqu'un d'agir sur autrui, à l'image d'un magistrat. Formé sur le verbe «potere»: pouvoir, il désigne également la faculté, la possibilité ou encore l'occasion de faire quelque chose. C'est donc davantage le concept de potentiel ou d'acquis qui prône ici, ainsi qu'un certain aspect de hiérarchie

sociale. Formé sur le verbe «dare»: donner, mettre, faire, le terme de «ditio» ou «dicio-onis», s'inscrit, lui aussi, dans cette dialectique, bien qu'à un degré supérieur, au sens où il désigne davantage la puissance comme l'incarnation d'une domination, d'un empire, soit d'une action sur autrui, semblable à un véritable rapport de force. Les notions de supériorité ou d'influence sont donc profondément attachées au terme d'autorité qui apparaît, en outre, ici, en traduction directe du mot latin. Enfin, le terme «auspicium-ii», formé sur le verbe «spicere»: considérer, s'appréhende, quant à lui, de manière plus emblématique dans la mesure où il désigne les auspices d'un magistrat, à savoir, le symbole du pouvoir ou du commandement. En ce sens, l'autorité nous apparaît liée au terme de «jus-juris» à savoir le droit par rapport aux choses et aux personnes, ainsi que la justice ou les lois. Cette acception, très proche de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le terme d'exécutif, peut renvoyer, au XVI^e siècle, au pouvoir délégué par le roi à des organes tels que l'armée ou la police.

Ainsi, au contact de ces différentes traductions du terme d'autorité, il est possible de noter que cette notion fait invariablement référence au pouvoir que détient un homme, ou un groupe d'hommes, sur autrui. L'autorité nous apparaît donc comme l'influence, l'ascendant, l'impact ou encore la puissance que peut avoir une entité sur le monde qui l'entoure, que ceux-ci soient naturels ou imposés par une autorité supérieure. En outre, force est de constater que ce concept n'est aucunement réductible à une image unique ou entière mais se doit d'être considéré dans toute la complexité qui est la sienne au sens où, au cœur même de la notion, plusieurs degrés se font ressentir. De fait, il convient d'envisager plus spécifiquement le concept d'autorité dans le contexte qui est le nôtre à savoir le XVI^e siècle et la littérature qui lui est rattachée.

D'autre part, si l'on considère l'étendue sémantique inhérente au terme d'autorité, une question essentielle en vient à se poser, à savoir la place que peut occuper l'écrivain, tout d'abord, au sein d'une société placée sous le signe d'un «absolutisme» naissant, mais également la réception que peuvent espérer obtenir des écrits issus d'un tel contexte et successivement empreints d'allégeance, de méfiance ou de défiance face à la monarchie. En d'autres termes, si l'on peut établir aisément l'autorité certaine que représente la figure royale, ainsi que l'autorité croissante que s'octroie la littérature, s'érigeant, peu à peu, au rang d'art et outrepassant, pour toucher aux cieux, l'ultime représentant de la «vox dei» sur terre, il convient de s'interroger sur la relation que peuvent entretenir ces deux facettes du seul et même principe d'autorité. En effet, les enjeux, conséquents, qu'induit la notion d'autorité ne semblent pouvoir admettre de multiples représentants. Il s'agirait alors presque d'une antithèse, voire d'un non-sens, et pourtant les deux entités, qu'il s'agisse de la figure royale ou des humanistes, suivent le même mouvement ascendant, s'engageant dans une véritable course pour faire autorité, une lutte n'ayant

cesse de chercher à accroître sa puissance sur autrui. Le pouvoir royal témoigne des premières étincelles, de l'ébauche encore floue, de ce qui deviendra l'absolutisme, avec notamment les diverses campagnes d'Italie qui, en plus de faire circuler librement le savoir et ses plus dignes représentants, appuie la domination d'une nation et donc de son souverain, mais aussi avec les guerres de religion et plus précisément l'affaire des placards¹ qui assoit clairement le pouvoir et l'influence du roi sur son pays. En ce qui concerne les Lettres, le XVI^e siècle se fait le théâtre d'une véritable redéfinition, d'une révolution qui trouve son origine dans un besoin croissant d'autonomie et qui donne lieu à une incontestable renaissance niant toute supériorité à la «vacation militaire»².

En ce sens, «appuyer son autorité», revendiquer et rechercher une position dominante, une place forte, semble être le but ultime que poursuit non seulement l'État mais également l'Art. Il convient alors de considérer les liens qui se tissent, de manière plus ou moins naturelle, entre ces deux entités et d'approcher ainsi cette relation, aussi complexe qu'ambiguë, venant s'épanouir au cœur du XVI^e siècle, pour en délimiter les contours, en évaluer les points d'interaction et en mettre à jour les rapports de force, par un corpus représentatif de la pensée du siècle, un ensemble de textes retenu comme «exemplaire». En cela, il est important de préciser, aux prémisses de notre étude, que si le terme d'autorité y est central lorsque l'on en considère le fond, celui d'exemplaire s'impose sans aucun doute quant à la forme. En effet, afin d'envisager la notion dans sa totalité, notre choix s'est porté sur une décennie représentative et arrêté sur la forme d'une anthologie, d'un corpus venant refléter au mieux l'attitude d'un siècle face aux différentes incarnations de l'autorité.

2) De la nécessaire incarnation du principe d'autorité: de son rayonnement sémantique à son étoilement exégétique.

En accord avec notre projet, le dictionnaire Le trésor de la langue française³, dans sa version la plus moderne, nous offre un panorama des plus complets quant aux différentes acceptions du terme d'autorité, et nous permet, ainsi, de considérer le concept dans la perspective d'une étude comparative avec la littérature dans son acception humaniste et renaissante. L'autorité se définit, tout d'abord, comme le pouvoir d'agir sur autrui, soit l'autorité de l'homme sur l'homme. Il s'agit du pouvoir légalement conféré à une personne ou à un groupe humain, de régir l'ensemble ou une partie du corps social, ainsi que de régler les affaires publiques. Si l'on applique cette définition au contexte politique et social de notre siècle il semble donc que l'image première de l'autorité s'incarne en la personne du

1 Le 18 octobre 1554 des placards contre la messe sont affichés jusque sur la porte du roi au château d'Amboise.

2 Montaigne, *Les Essais*, chapitre VII, *des récompenses d'honneur*.

3 Les définitions suivantes du terme d'autorité sont issues du TLF dans sa version informatisée et viennent appuyer notre démarche déductive.

roi, symbole vivant et représentant de l'État. De fait, il est important de souligner que le terme d'autorité ne saurait exister sans sa notion intrinsèque de légitimité qui confère à la personne du roi le pouvoir suprême. La fonction est sacrée et s'appuie largement sur le concept de souveraineté pour perdurer et s'imposer à la tête du royaume en toute pérennité. Cependant, si l'on étend cette vision de l'autorité aux subdivisions qu'elle requiert nous pouvons constater que, par métonymie, la notion en vient à désigner des personnes ou des groupes de personnes exerçant légalement, toujours, une certaine autorité à l'échelon national ou local. Les «autorités compétentes» donnent alors une autre image du pouvoir, qu'elles sont en charge de représenter et de garantir, à savoir celles de la police ou encore de l'armée, des militaires. Le pouvoir leur est conféré de régir conformément à l'autorité suprême et donc à la loi. Si elles ne sont pas directement liées à une quelconque fonction sacrée, ces autorités n'en restent pas moins investies d'un pouvoir relatif au bon fonctionnement et à la défense du pays, ce qui implique alors un certain pouvoir d'action sur le peuple dans son acception la plus large. En cela, la notion d'autorité peut se révéler sous un jour au demeurant assez négatif, comme l'application d'un pouvoir venant réduire la liberté des individus qui se retrouvent, de fait, dans l'obligation de se soumettre. En cela la théorie de la trifonctionnalité de Georges Dumézil, établie sur un travail minutieux de mythologie comparée, peut apporter certaines précisions. En effet, par l'étude comparative directe des textes anciens issus des mythologies ou des différentes religions des peuples indo-européens, il démontre que la majorité de ces récits sont organisés suivant une même structure narrative traduisant une conception identique de la société organisée donc suivant trois fonctions, à savoir, le sacré et la souveraineté, la fonction guerrière et enfin la fonction de production et reproduction. On retrouve, par exemple, ce modèle appliqué au Moyen-Âge sous la forme de ceux qui prient, le clergé ou Oratores, de ceux qui combattent, la noblesse ou Bellatores et enfin de ceux qui travaillent soit le Tiers État ou Laboratores. Cette tripartition, que l'on remarque tant par le vocabulaire que par l'organisation sociale ou encore les mythes relatifs aux différentes sociétés, tend donc à souligner la hiérarchisation de la société qui fonctionne suivant le principe des lois et de ses représentants. S'il est vrai qu'un État serein sans lois ni devoirs tient davantage du domaine de l'Utopie, force est de constater que les droits des individus soumis à cette autorité tiennent eux aussi parfois d'un idéal qu'il est difficile d'incarner au profit d'un despotisme venant écraser le peuple.

À l'inverse, si l'on rapporte ces considérations à l'opposition classique existant entre droit et devoir, la problématique tend à évoluer et à révéler le caractère plus que nécessaire de l'autorité et de ses acteurs. Sous la plume de Ronsard, ce caractère essentiel inhérent au principe d'autorité nous est révélé au travers d'un triste tableau dépeignant une société où «chacun vit en sa guise»:

Ce monstre [l'Opinion] arme le fils contre son propre père,

Et le frère, ô malheur, arme contre son frère,
 La sœur contre la sœur, et les cousins germains
 Au sang de leurs cousins veulent tremper leurs mains,
 L'oncle fuit son neveu, le serviteur son maître,
 La femme ne veut plus son mari reconnaître.
 Les enfants sans raison disputent de la foi,
 Et tout à l'abandon va sans ordre et sans loi.
 L'artisan par ce monstre a laissé sa boutique,
 Le pasteur ses brebis, l'avocat sa pratique,
 Sa nef le marinier, sa foire le marchand,
 Et par lui le prud'homme est devenu méchant.
 L'écolier se débauche, et de sa faux tortue
 Le laboureur façonne une dague pointue,
 Une pique guerrière il fait de son râteau,
 Et l'acier de son coutre il change en un couteau.
 Morte est **l'autorité**; chacun vit en sa guise;
 Au vice dérégulé la licence est permise;
 Le désir, l'avarice et l'erreur insensé
 Ont sens dessus-dessous le monde renversé.
 On fait des lieux sacrés une horrible voirie,
 Une grange, une étable et une porcherie,
 Si bien que Dieu n'est sûr en sa propre maison.
 Au ciel est revolée et Justice et Raison,
 Et en leur place, hélas! règnent le brigandage,
 La force, le harnois, le sang et le carnage.
 Tout va de pis en pis: le sujet a brisé
 Le serment qu'il devait à son Roi méprisé;
 Mars enflé de faux zèle et de vaine apparence
 Ainsi qu'une Furie agite notre France.
 Qui, farouche à son prince, opiniâtre suit
 L'erreur d'un étranger, qui folle la conduit.
 Tel voit-on le poulain dont la bouche trop forte
 Par bois et par rochers son écuyer emporte,
 Et malgré l'éperon, la houssine, et la main,
 Se gourme de sa bride, et n'obéit au frein :
 Ainsi la France court en armes divisée,
 Depuis que la raison n'est plus **autorisée**.

Ronsard, *Discours des misères du temps*, 1562, (v.159-196)

Le lecteur découvre dans ce poème et par le prisme d'un réalisme empreint de pathos, ainsi que d'une plume reflétant un monde où «tout va de pis en pis», une véritable volonté poétique s'exprimant loin du cadre amoureux qui d'ordinaire la soutient, pour ne laisser apparaître que les tristes et déplorables «misères du temps» dans lequel évolue le poète. En effet, l'originalité de cette pièce poétique tient essentiellement à la construction qu'elle adopte et développe autour du simple principe de déstructuration. Déstructuration que l'on retrouve au cœur des liens communs régissant une société pouvant mener parfois même à la destruction. En ce sens, les huit premiers vers sont très révélateurs

dans la mesure où ils mettent en exergue une fraternité et un respect bannis au profit d'un individualisme allant jusqu'à nier l'existence même de la structure familiale. Le parricide, le fratricide et le «sang» se substituent à l'amour et à l'organisation familiale traditionnelle. L'absence ou le refus de la hiérarchie, thème qui se poursuit sur l'ensemble du poème, place le lecteur face à un constat des plus déroutants, au sein d'une société où l'on ne reconnaît plus que sa propre personne. La pensée humaniste, qui encense l'individu, subit ici une dérive assez conséquente au sens où elle ne mène, dans ce cas précis, qu'à l'abandon». L'individu qui «va sans ordre et sans loi» et «vit en sa guise», se condamne à évoluer dans un «monde renversé» qui voit le «vice» encensé ainsi que la violence s'immiscer jusque dans le cœur des plus jeunes, pourrissant, de fait, les plus belles pousses d'une société aspirant pourtant au renouveau et à la lumière. Le champ lexical de la violence, du vice ou du mépris tend paradoxalement à faire émerger l'image du «roi», du «prince» et de l'«Autorité»; une image salvatrice, qui, bien que bafouée, apparaît comme nécessaire. En effet, le poète fait naître ce besoin urgent de prendre le contrepied d'une horrible situation qu'il s'efforce de dépeindre à sa plus juste mesure. Susciter une réaction, une émotion plus ou moins vive, se matérialise par les nombreuses références à la mythologie: il est question du dieux «Mars» V 187, puis des «Furie[s]» V.188, mais aussi par une gradation dans l'horreur de la destruction qui voit s'effondrer un à un les piliers de la société jusqu'à l'anéantissement total de la «Raison»: la famille, l'école, le travail, Dieu, le roi et bientôt la France. Enfin le constat du dernier distique rejoint le sombre tableau d'une France vaincue par l'opinion qui ne reconnaît plus aucune autorité. En effet, pour clore son propos, le poète choisit l'allégorie et nous dresse, en un superbe alexandrin, le triste tableau d'une nation où «Morte est l'autorité»:

«Ainsi la France court en armes divisée,
Depuis que la raison n'est plus **autorisée**.»

Désordre et Division s'affirment pleinement au sein du distique venant clore notre passage. Le pays, en proie à une course folle, se voit substituer la précipitation à la réflexion et les «armes» suggèrent non seulement une violence sans mesure, mais aussi l'affirmation d'une nouvelle loi, la loi du talion, rendant le royaume de France incapable de protéger ou d'assurer la tranquillité d'esprit de ses sujets. L'effronterie et l'attitude de défi, venant annihiler toute notion de paix dans le climat politico-social français, poussent le poète des *Amours* à user de sa plume au service des grandes questions religieuses. «La France [...] divisée» entre catholiques et protestants, la guerre civile latente ainsi que le triomphe du désordre, orchestré par les victimes de l'opinion, offrent à Ronsard les fondations d'une réflexion humaniste plus que douloureuse sur les violences ensanglantant le pays. Le terme «autorisée» quant à lui, confère un pouvoir légitime, ou dans notre cas l'absence d'un pouvoir, ainsi qu'une autorité certaine à la notion de «raison» qui le précède. Le poids ou l'influence naturelle que l'on accorde à la raison se trouvent, dans ce cas, niés par le groupe «n'est plus». Ainsi, la division et le règne de la discorde

annulent clairement le fonctionnement de la raison témoignant, a contrario, de la nécessaire présence, reconnaissance et affirmation de l'autorité.

Mais la notion d'autorité peut également s'entendre comme la force de considération s'attachant à une personne, à une collectivité, qui représente ou promeut certaines valeurs et jouant alors un rôle important au sein de l'opinion publique. Ainsi, l'exemple le plus probant reste la figure centrale que représente l'Église, exerçant un pouvoir sur une très large part de la population française ainsi que sur la personne même du roi au XVI^e siècle. Cependant, si l'on considère le rapprochement que nous proposons entre autorité et littérature, il serait possible de doter la Censure, soit les différents organismes et acteurs la promulguant, d'une influence équivalente. En effet, le monde de l'édition connaît, au XVI^e siècle, ses premiers succès ainsi que ses premières réglementations, donnant naissance à une censure qui n'aura de cesse de grandir et d'accroître son pouvoir, allant parfois jusqu'à guider la plume de l'écrivain. Cette forme d'autorité, lourde et restrictive, tend à souligner un fait important pour qui considère le terme d'autorité en lui-même, de manière quasi chirurgicale, à savoir qu'il en existe une valeur positive et une valeur négative. Il n'est pourtant pas question ici de prôner ou d'encenser une vision manichéenne du pouvoir et de ses différentes incarnations, mais bel et bien d'identifier et d'apprécier au mieux la vision littéraire de l'autorité au XVI^e siècle, ou comment les écrits, tels les miroirs particuliers de leurs auteurs, délivrent une image souvent aussi complexe que changeante de ce qu'ils perçoivent et reconnaissent comme «Autorité».

D'autre part, la force de considération, que l'on prête au terme d'autorité, peut également s'attacher à une chose, lui conférant alors le pouvoir de s'imposer comme une valeur ou une référence. Ainsi, l'autorité de l'Écriture est, elle, relative à l'approbation qu'un livre peut recevoir et à la popularité qu'il va alors assurer aux propos de son auteur. Cette forme d'autorité, liée à la valeur reconnue de la chose, ici œuvre littéraire, peut servir de référence ou même d'appui à une démonstration. L'expression «faire autorité» travaille dans ce sens et confère au propos le pouvoir de s'imposer comme une règle et d'avoir alors force de preuve. Cette troisième occurrence du terme d'autorité tend à souligner l'importance qu'il a en matière de littérature. Si l'on envisage tout d'abord ce dernier au travers des différents masques dont il se pare dans les écrits, force est de constater que la littérature n'est pas le simple support d'une notion qu'elle aime à mettre en scène. En effet, si l'on prend le contre pied de notre schéma initial, l'autorité en littérature s'appréhende par la littérature faisant elle-même «acte» d'autorité. En d'autres termes, il convient d'envisager la littérature comme ne souffrant d'autres formes d'autorité que celle inhérente à son art, de la vision de cet art renaissant dont se portent garant les écrivains, hommes de Lettres. En ce sens, la profusion notable d'arts poétiques que vient concrétiser

La Deffence et illustration de la langue françoise en 1549, ne doit pas être simplement considérée comme l'incarnation d'un élan relatif à un regain d'enthousiasme certain, mais davantage comme la manifestation d'un renouveau culturel promulguant la fonction sacrée de la littérature. En ce sens, il convient ici d'ajouter que le Dictionnaire de l'Académie française, dans sa neuvième édition, propose une définition des plus intéressantes de la notion d'autorité. En effet, le concept se retrouve directement rattaché à la littérature au sens ou l'autorité, qui désigne «le pouvoir d'imposer l'obéissance», désigne en premier lieu, sous la graphie «auctorité», un «texte» ou encore un «écrit authentique», relevant alors du terme latin *auctoritas* lui-même dérivé de *auctor* faisant référence à «celui qui augmente, fait avancer» ou progresser, et plus intéressant encore au «garant», à celui «qui confirme» ou qui a «autorité», le «modèle» ou encore le «maître» en qui l'on peut avoir foi. En d'autres termes, il s'agit d'une «personne dont la compétence dans un domaine est indiscutée», ou encore d'un «ouvrage de cette personne, que l'on invoque dans une discussion pour soutenir une thèse, confirmer un point de vue». La littérature, qui a alors valeur de preuve ou d'argument, ne semble plus souffrir aucune limite et jouer parfaitement son rôle de guide éclairant le peuple.

Enfin, l'ultime déclinaison qu'il nous est possible d'opérer sur le terme d'autorité, tend à en souligner le caractère singulier et personnel. Il s'agit ici davantage d'une liberté de se soumettre que d'une contrainte à laquelle il est nécessaire de se plier pour assurer sa tranquillité voire sa sécurité personnelle. En effet, la question qu'il semble naturel de se poser aux prémices de notre étude, reste celle de l'unicité sous laquelle cherche à se dresser la notion d'autorité au XVI^e siècle et la multiplicité des images qu'elle intime pourtant aux écrits s'y référant. Si l'Autorité, en tant que pouvoir suprême, se veut Une et Unique, les images que l'on en découvre dans la littérature trouvent, elles aussi, une cohérence autours d'un principe d'uniformité ou plient sous le poids de la contrainte, recherchant une nouvelle forme de liberté par de nouveaux modèles d'autorité tels que la Poésie, les Muses, l'Art ou même les Évangiles. Ainsi, en lieu et place de dissoudre toute forme de liberté en littérature, la notion d'autorité semble, au contraire, être l'instigatrice d'une nouvelle forme de liberté dont il est possible d'apprécier l'ampleur au cœur même des écrits du siècle. En outre, si le terme d'«écrits» est général, il l'est de façon délibéré, venant souligner le fait qu'un tel sentiment de liberté et qu'une telle conscience de l'autorité, ne se restreignent pas à un seul genre littéraire, tel que la poésie, même si celui-ci reste dominant. La «petite épître» que le poète Clément Marot adresse «au roi», François I^{er}, en 1518, se place en miroir fidèle de l'émancipation et des libertés que s'octroient alors les poètes face à l'image, plus que pesante, que peut incarner l'autorité. Adressant directement ses vers au représentant ultime de l'autorité sur terre, le jeune poète ne les ampute pas pour autant d'une légèreté, d'une familiarité et d'une ironie frôlant parfois l'affront. La virtuosité poétique, si elle est ici incontestable, ne semble avoir

d'autre égale que la force de conviction avec laquelle le poète hisse son art jusqu'aux cieux, outrepassant, en une certaine mesure, le caractère sacré que l'on prête alors à la figure royale. Le style s'allie au sens pour dévoiler tout le potentiel intrinsèque de la littérature et ces quelques vers rendent compte, il est vrai, des conditions bien plus que misérables dans lesquelles vit le poète, dans le but d'obtenir une pension de la part de l'État, mais il est également possible d'entrevoir, au cœur de ces rimes équivoquées et derrière la motivation matérielle, une flatterie en demi teinte révélant une certaine impertinence ainsi qu'une malice en venant à placer le prince, à l'égal de Marot, dans le besoin, mais dans un besoin de poésie.

«En m'esbatant je faiz Rondeaux en rime,
Et en rimant bien souvent je m'enrime:
Brief, c'est pitié d'entre nous Rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs,
Et quand vous plaist, mieulx que moy, rimassez,
Des biens avez, et de la rime assez.
Mais moy à tout ma rime, et ma rimaille
Je ne soustiens (dont je suis marry) maille.
Or ce me dist (ung jour) quelque Rimart,
Viença Marot, trouves tu en rime art,
Qui serve aux gens, toy qui a rimassé:
Ouy vrayement (respondz je) Henri Macé.
Car voys tu bien, la personne rimante,
Qui au Jardin de son sens la rime ente,
Si elle n'a des biens en rimoyant,
Elle prendra plaisir en rime oyant:
Et m'est advis, que si je ne rimoyis,
Mon pauvre corps ne seroit nourry moyis,
Ne demy jour. Car la moindre rimette
C'est le plaisir, ou fault que mon rys mette.
Si vous supply, qu'à ce jeune Rimeur
Facies avoir ung jour par sa rime heur.
Affin qu'on die, en prose, ou en rimant,
Ce Rimailleur, qui s'alloit enrimant,
Tant rimassa, rima, et rimonna,
Qu'il a congneu, quel bien par rime on a.»

Suivant le modèle épistolaire antique, prôné par Cicéron ou Horace, la «lettre» marotique est adressée. Ainsi, la dimension dialogique, essentielle à la création d'une atmosphère de familiarité, de simplicité et de liberté, ne saurait exister sans la présence explicite d'un destinataire bien précis. Si le poète peint, en premier lieu, sa propre détresse, afin de légitimer en quelque sorte sa requête, sa modestie, que l'on retrouve dans la supplique finale, ne saurait ignorer cependant la profonde réflexion qu'il instaure sur l'art poétique. La création poétique, que Marot place au V.1 et au V.2 sous le signe de

la futilité et du divertissement, se trouve être en réalité le siège de la plus libre expression, permettant, non sans risques, d'estomper les frontières induites par l'autorité. En effet, le V.5, s'il souligne le noble poète et protecteur des arts qui sommeille en la personne du roi, instaure également un rapprochement assez impertinent de la part de Marot, qui se compare au «roy» bien qu'il ne soit personne. Ce lien ambigu, que le poète tisse avec la figure royale au fil de ses vers, voit se distordre peu à peu le concept même d'autorité. En effet, s'il s'interroge sur la gratuité de l'art, le côté non lucratif de la création poétique soulève un autre point essentiel à savoir la notion de plaisir. En ce sens, le paradoxe, que l'on pourrait identifier de prime abord au cœur de cette demande, trouve une justification idéale, comme l'aboutissement évident d'un raisonnement logique, à savoir que le roi serait dans la mesure d'offrir son concours pécuniaire pour le seul plaisir d'écouter la poésie de Marot dont les vers nourrissent l'âme. En d'autres termes, cet échange, lié à un besoin vital de survie, entre argent et art, place les deux hommes dans la perspective d'une nécessité réciproque. La subtilité de l'«élégant badinage¹» marotique, qui en vient à substituer le traditionnel panégyrique princier au profit d'une conversation se tenant d'égal à égal, tend à souligner, déjà, que le poète, aussi modeste et «pauvre» soit-il, recherche le «plaisir» de la rime et la virtuosité avant que de flatter son prince.

3) Lorsque les mots font autorité:

Considérant les nombreuses questions, les multiples enjeux et l'étoilement directionnel dans lequel nous entraîne le terme même d'autorité, pris dans son contexte littéraire des années 1550, suivant le mouvement de la première Renaissance, il convient de préciser, soit de dérouler progressivement, les différentes étapes venant jalonner le cheminement que suivent, voire se disputent, la monarchie et les Lettres sur la voie de l'influence, de l'action et du pouvoir sur autrui. Trois mouvements majeurs semblent, en effet, se dessiner pour qui s'interroge sur la nature des relations existant entre le roi et les humanistes ainsi que leur manifestation au sein des écrits. En cela, il semble donc pertinent de considérer, tout d'abord, l'affrontement originel qui caractérise la relation, plus que complexe, entre le pouvoir royal et les aspirations humanistes. Face au principe d'autorité, l'Art, et les Lettres en particulier, se retrouvent en position de soumission et de respect, figés dans une attitude qu'il convient alors d'adopter en tant que «sujet». Toutefois, il est nécessaire de souligner, ici, la différence fondamentale qu'il existe entre la contrainte pure et inconditionnelle, et la volonté consciente de se soumettre, qui elle, tient davantage de l'expression d'une véritable liberté. Entre allégeance, méfiance et défiance l'attitude qu'adopte alors la littérature face à l'autorité ne semble souffrir aucune pression, si ce n'est celle qu'induit le devoir de servir l'Art tout autant que le lecteur. En outre, l'attention et la considération que porte l'auteur à son «horizon d'attente» révèlent, par extension,

¹ Boileau, *Art Poétique*, Chant I, 1674.

le caractère «transitif» de la notion d'autorité qui ne semble pouvoir devenir effectif sans une tierce personne, soit le réceptacle de cette même autorité. Agir sur autrui suppose donc une connaissance appliquée et un souci certain pour cet «autre» que l'on cherche à influencer, mais également une parfaite conscience des obstacles pouvant altérer la réussite d'une telle entreprise qui en revient, somme toute, à marquer l'histoire. Ainsi, le besoin essentiel de trouver un écho se fait ressentir tant au niveau de l'Art que de l'État; là où les Lettres considèrent un lecteur, le roi, lui, regarde son peuple et il est possible de noter, en particulier au travers de la censure, que les forces en présence ne disposent pas de moyens égaux pour étendre, signifier et appliquer leur autorité. Enfin, si la censure peut apparaître comme une organisation véritablement restrictive de liberté pour les auteurs, force est de constater que le principe d'autorité, qui en dicte la conduite, se trouve également à l'origine d'une nouvelle expression de la liberté littéraire. En effet, l'écrivain tend à devenir le véritable vaisseau d'un art dans lequel il a foi, tant pour diffuser une nouvelle perception du monde et des Arts, que pour lui permettre de toucher à l'immortalité. Cette prétention littéraire, qui est également l'un des caractères innés que l'on prête à la figure royale, pousse le poète vers de nouveaux visages, de nouveaux modèles d'autorité transcendant les seules personnes humaines, si grandes soient elles. Les écrits semblent alors acquérir une autonomie et une liberté croissantes, guidés non plus par la peur de représailles ou le besoin matériel mais par la morale, la religion, les Muses et par dessus tout l'amour de la langue. Ainsi, l'autorité, l'influence et la reconnaissance que cherchent tant à acquérir les humanistes se concrétisent par la seule force intrinsèque inhérente à la littérature: son pouvoir d'agir sur le Monde. De fait, il convient de mesurer si, finalement, les Lettres, et par Lettres nous entendons plus spécifiquement la littérature des années 1550, ne souffriraient, en fin de compte, d'autre forme d'autorité que celle induite par leur art.

L'autorité naturelle de la littérature doit-elle, en d'autres termes, nécessairement se confronter à l'État, dont le roi est le plus éminent mais non unique représentant, pour espérer transparaître librement, ou n'aspire-t-elle pas finalement à une autonomie à laquelle le roi lui-même ne pourrait parer, si ce n'est pour son bénéfice personnel?

Enfin, si nous avons envisagé minutieusement toutes les images sous lesquelles peut se manifester la notion d'autorité, reste à préciser le choix décisif du corpus ainsi que le regard porté sur la littérature en elle-même. En effet, le terme de littérature, si souvent évoqué, s'entend ici dans sa plus simple et non exhaustive acception. Il s'agit bel et bien de considérer un panorama, assez succinct, il est vrai, mais suffisamment représentatif dans le cadre du rayonnement de l'autorité chez les écrivains du XVI^e siècle. En cela, notre étude ne se concentrera pas exclusivement sur la poésie, mais inclura,

dans son développement, le théâtre et la prose. Cependant, cette tripartition, qui reste, somme toute, assez classique, ne suffit pas, à elle seule, à délimiter un sujet très vaste, jusqu'alors précisé mais non réduit. Pour cela, il convient d'établir une période au sein de la large et très dense chronologie sous laquelle se dessine le XVI^e siècle et enfin, en conséquence de ce rétrécissement, de définir avec précision le corpus illustrant l'objet d'étude. La décennie que nous choisissons ici d'étudier ne résulte en rien d'un choix purement arbitraire; bien qu'en partie subjectif, il s'appuie avant tout sur le contexte et la production littéraire, adaptés au meilleur traitement possible du sujet. En effet, face à la question de l'image de l'autorité dans la littérature, le corpus se propose d'apporter une réponse via une décennie «exemplaire», réduction d'un siècle aux mouvements multiples. Ainsi, placer le départ de ce dernier en 1549 pour le faire s'achever en 1559 nous permet d'envisager le siècle depuis la *DILF* jusqu'à l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

Ces deux repères, s'ils ne prétendent pas refléter, à eux seuls, les évolutions et contradictions d'un siècle, partagé entre espoir et désillusions, renaissance et destruction, donnent à voir cependant, par leurs auteurs et leurs contenus littéraire même, un aperçu non négligeable des enjeux majeurs régissant le siècle. En effet, située au point de basculement du siècle, notre décennie voit émerger et s'épanouir le Beau XVI^e siècle tout en dévoilant les premières manifestations d'une désillusion et d'un dégoût liés à la violence et à la destruction. Du Bellay, qui se trouve à l'origine de la concrétisation d'un projet plus vaste mis en œuvre par la Pléiade, ainsi que Marguerite de Navarre, poétesse et sœur de François I^{er}, délimitent, non seulement une chronologie par leurs œuvres, mais s'imposent également comme de véritables figures emblématiques de la littérature de l'époque. Tandis qu'avec la *DILF*, Du Bellay s'impose comme le porte parole de la poésie renaissance et gonflée d'enthousiasme, Marguerite de Navarre, elle, témoigne d'une grande sensibilité artistique, par la figure de protectrice qu'elle incarne, et d'une religion ainsi que d'un moralisme particulièrement prononcés dans ses écrits. La foi en la lumière parvenant au peuple par l'écriture, la croyance en une renaissance absolue de l'art, l'évangélisme et l'essoufflement progressif de rêves démesurés de liberté, se retrouvent clairement de 1549 à 1559.

Le corpus qui va donc soutenir notre étude, se compose de trois œuvres principales, représentant chacune un genre bien précis, ainsi que de fragments d'œuvres dites «secondaires», bien que tout aussi importantes, venant étoffer la triade principale. Enfin, le corpus abritera un manifeste digne des plus grands arts poétiques de l'époque que nous placerons non seulement à l'origine de notre étude mais également de notre période. *La Deffense et illustration de la langue françoise* représente donc le point de départ de notre travail, le plaidoyer en faveur de la langue française s'envisageant avec

son application effective, à savoir le recueil de Du Bellay connu sous le nom de *l'Olive*. Rédigé en 1549, le texte reconnaît la noblesse de la langue française et son égale dignité avec le latin ou encore le grec. Souvent considéré, et à juste titre, comme le manifeste de la Pléiade, ce texte, identifiant les théories littéraires de la Renaissance, prône l'enrichissement de la langue vernaculaire par l'imitation, non servile, des Anciens. S'il fait autorité en matière de poésie et d'acte d'écriture en général, le texte s'impose aussi comme le point de départ d'une décennie riche d'espoir et de fleurissement littéraire. *L'Olive*, qui vient appuyer les théories développées dans la DILF, se compose de 50 sonnets écrits en 1549 puis de 115 lors de sa parution en 1550. Ce recueil, d'inspiration pétrarquiste pour la plus grande partie, se place sous l'autorité principale des Muses et donc de la Poésie. *Les Regrets*, du même auteur et datant de 1558, représentent l'œuvre poétique maitresse dans le cadre de notre étude. Écrits lors de son long séjour à Rome, les 191 sonnets composant le recueil, témoignent des désillusions liées à Rome et utilisent deux sources d'inspirations majeures, à savoir l'élégiaque et l'encomiastique, tout en louant le pays natal qui règne en maître dans le cœur du poète. L'aspect théâtral de notre sujet se retrouve dans l'œuvre de Bonaventure Des Périers, *Les Nouvelles récréations et joyeux devis*, rédigé en 1558, alors que l'auteur se trouve être valet de chambre et secrétaire de la reine Marguerite de Navarre. Son talent de conteur et son originalité se retrouvent dans le savant mélange qu'il opère entre facétie, mélancolie et satire. La polyphonie, alliée à l'application moderne du «placere et docere», nourrissent ce texte placé sous le signe du rire et de l'équilibre. La juste mesure que l'on rencontre au sein de ces «contes à rire» ajoute au rire, qui se doit d'être fin, une compréhension des plus agiles. Ainsi, l'acte d'écriture, que l'on peut rapprocher du «Me den agan» grec, rappelle également la conduite que recommande Rabelais à son lecteur. Le rire fait autorité mais dissimule un plaisir qui va au-delà des simples sens pour s'ancrer plus spécifiquement dans un cadre éducatif. Enfin, avec *l'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, la prose dans la littérature du XVI^e siècle nous apparaît sous couvert de 72 nouvelles représentant les différents récits des «devisants» s'étalant sur sept journées, la huitième étant incomplète. Ce recueil de 1559, bien plus que de clore la période dévolue à notre étude, représente également la dernière œuvre littéraire de la reine, morte avant sa parution. D'inspiration évangélique, le recueil a une portée morale certaine et bien que l'ensemble de ses nouvelles ne présente pas un intérêt dans le cas précis qui nous occupe, la majorité de celles-ci s'inscrivent directement dans notre problématique. Si l'on ajoute à cela la personne même de l'auteur, figure royale et grande protectrice des arts, l'on retrouve, dans *l'Heptaméron*, la juste conclusion de notre étude, d'un point chronologique tout du moins. En effet, d'autres œuvres viennent étayer et augmenter les différents visages sous lesquels on peut retrouver la notion d'autorité, mais ceux-ci seront étudiés d'un seul point de vue fragmentaire mais non moins pertinent. Il ne s'agit pas de couper un poème ou une nouvelle de son contexte en en détournant le sens ou même la portée originelle, mais bel et bien de balayer, par touches

successives et cohérentes, un panorama plus vaste des différentes incarnations de l'autorité dans le siècle. Il n'est pas non plus question d'amasser des «preuves» ou des textes choisis dans le seul but d'orienter notre étude, mais de les considérer dans toute leur originalité et leur diversité afin de rendre justice à un siècle largement influencé par le concept d'autorité. Ainsi nous envisagerons certaines pièces issues des *Amours* de Ronsard (1555) ou encore des *Souspirs* de Magny (1556) sans oublier, par extension, celles des *Essais* de Montaigne. Le concept d'autorité, s'il est vaste, se doit, en effet, et à juste titre, de bénéficier d'un traitement prenant en compte les réseaux, les échos et les correspondances littéraires.

I) Le poète et le souverain

1) Aspirations humanistes et pouvoir royal: retour aux sources du conflit ou quand de l'entente naît la discorde.

A) Noblesse artistique et Révolution poétique.

Si Du Bellay croit encore de son devoir, en 1549, de s'élever, dans la préface de l'*Olive*, «contre la fausse persuasion de ceux qui pensent tel exercice des Lettres déroger à l'état de noblesse», c'est qu'il persiste effectivement, dans l'opinion publique, certains préjugés quant à l'activité artistique, trop souvent reléguée au rang de simple activité manuelle, dépourvue, de ce fait, de toute noble considération. En ce sens, le rôle du poète face à la Cour et à l'autorité qu'elle incarne, demeure particulièrement ambiguë, au sens où, s'il veut exercer et exprimer son art en toute liberté, il lui faut, avant tout, conquérir la faveur royale le plaçant, de fait, à l'abri des critiques ainsi que des soucis pécuniaires. Cependant, sous le règne de François Ier, et grâce à la volonté commune du roi et de la Pléiade, la France tend à s'affirmer en digne héritière de la célèbre théorie de la *translatio studii et imperii*¹, tout en laissant, malgré tout, se substituer, progressivement, le mécénat étatique au mécénat privé. Ainsi, dans la *Défense et illustration de la langue française*, Du Bellay reprend-il les propos de Sperone Speroni, issus du *Dialogue des langues* de 1542, pour faire de la France et non plus de Florence, l'héritière désignée de Rome et de la gloire des Anciens:

«Dieu a donné pour loi inviolable à toute chose créée de ne durer perpétuellement mais de passer sans fin d'un état en l'autre, étant la fin et la corruption de l'un le commencement et génération de l'autre.»².

Ce double mouvement, consistant à s'ouvrir aux poètes, d'une part, tout en s'assurant, d'autre part, d'une certaine emprise sur les productions littéraires, ajouté au rôle encore mal défini que tient l'homme de Lettres au sein de la société, pose les premiers jalons de la relation complexe qu'il peut exister entre le poète et son souverain, entre l'auteur et l'autorité. Si l'étymologie nous apprend, nous

1 Il s'agit, littéralement, du «transfert de la culture et du pouvoir politique», soit du potentiel d'un pays à se placer en digne héritier du savoir et de la grandeur passée, qui, bien loin de s'éteindre avec une époque, se transmettent et s'incarnent dans les œuvres, auteurs et représentants d'une civilisation différente. Plusieurs nations, dont l'Italie moderne, convoitaient à cette époque la transmission des lettres gréco-latines que revendique notamment Du Bellay.

2 La *Défense et illustration de la langue française*, I, 9, *Réponse à quelques objections*, 1549.

l'avons vu, que les termes *auteur* et *autorité* sont bel et bien issus du même verbe latin «*augeo*» signifiant accroître/ développer/ produire, il révèle également une vocation commune au poète (l'auteur), au prophète (l'augure) et au monarque (l'auguste) qui est celle de fonder, cultiver, faire fructifier ou, en somme, d'«augmenter» le monde par son pouvoir. Considérant la théorie de l'imitation, que choisissent d'ériger en principe les poètes et Humanistes de la Renaissance, il va sans dire que l'autorité de l'Antiquité n'est plus à prouver. En outre, si l'on adjoint à cela le pouvoir d'action équivalent qu'octroie la langue, dans son «aboutissement vernaculaire», au roi et à l'auteur, ainsi que les nombreuses comparaisons mythologiques que choisissent d'adopter les poètes pour dépeindre, au mieux, les vertus et bontés de leur prince, l'autorité de l'Antiquité semble même, parfois, surpasser l'autorité royale. Si l'on va plus loin dans notre réflexion, toutes deux sont issues d'un lointain passé, qui, bien qu'il fasse toujours foi au XVI^e siècle, tend à s'inscrire, lui aussi, dans le vaste mouvement de renouveau qui motive la Renaissance française. Il nous apparaît alors, en premier lieu, que la relation unissant le souverain au Poète soit consacrée sous le signe d'une lutte de pouvoir perpétuelle. Ce va-et-vient subtil, mais constant, entre affirmation du pouvoir royal et recherche de légitimité et de noblesse artistique, pousse les deux entités dans un combat, tacite mais non moins sans merci, où seul l'avantage, l'ascendant, si faible soit-il, peut garantir l'autorité et donc l'accession à la liberté: liberté d'expression, liberté d'action ou liberté d'application.

Les années 1550 sont très représentatives de ces affrontements latents et complexes, notamment pour qui s'intéresse aux poètes de la Pléiade. En effet, même s'il apparaît évident que la faveur des rois leur est toujours nécessaire, il est bien plus important encore de célébrer son art ainsi que la naissance d'un monde plus lumineux dont les contours se précisent au fil des vers. L'image du poète, que propose Marot, n'est alors plus de bon ton pour ces poètes qui s'accordent, certes, sur le principe de besoins réciproques entre le prince et le poète, mais n'acceptent plus de cantonner leurs requêtes aux simples registres de la plainte, de la louange ou de la supplique. Bien plus que l'individu, c'est l'auteur que voit naître, s'affirmer et s'émanciper le XVI^e siècle; un auteur parfaitement conscient de la nécessité que représente le poète pour le roi et qui cherche, par tous les moyens, à lui faire entendre que leurs gloires sont indéniablement liées. La «Poésie»¹, si elle porte aux cieux celui qui donne corps à son «enthousiasme», ne manque pas de couvrir de gloire et d'apporter sa part d'immortalité à l'objet qu'elle dévoile. Ronsard n'hésite pas à rappeler le pouvoir intrinsèque du langage qui vient raviver la mémoire collective au delà même de la disparition de l'objet du chant, et donc, l'intérêt évident que se doit de porter le roi, ici Henri II, fils de François I^{er}, aux lettres et à l'art:

1 L'orthographe de l'époque cherche à rappeler, par la majuscule et le tréma, l'étymon grec prestigieux qui définit le poète comme un créateur inspiré des dieux, le verbe grec «*poiein*» signifiant créer.

Un Roi, tant soit-il grand en terre ou en prouesse,
Meurt comme un laboureur sans gloire, s'il ne laisse
Quelque renom de soi: et ce renom ne peut
Venir après la mort, si la Muse ne veut
Le donner à celui qui doucement l'invite,
Et d'honnête faveur compense son mérite

Ronsard, *Hymne de Henri, Deuxième de ce nom*, 1555.

Cependant, si Ronsard revendique haut et fort le statut qu'il juge digne d'être accordé au poète en 1555, il est important de souligner, qu'au tournant du siècle, dans les années 1548-1550, s'affirmer poète n'est pas une tâche des plus aisées. La mission, dont Du Bellay se fait le porte parole, témoigne, certes, d'une prise de conscience relative à l'importance croissante du poète à la Cour et dans la société, mais annonce également un combat poétique pour la langue sans mesure, face aux marotiques, alors dans de bonnes grâces. En effet, rechercher à «Enrichir notre vulgaire d'une nouvelle ou, plutôt, ancienne renouvelée poésie», énonce clairement les intentions, ou le programme, de ces jeunes poètes qui constitueront la Pléiade, mais ne va pas sans déplaire à la génération des «rimeurs» qui ne voit, en cela, qu'orgueil et ambition démesurée. Bien plus qu'une lutte poétique, c'est la place du poète à la Cour qui semble se jouer au travers de cette querelle; une querelle qui annonce, en outre, le début d'une véritable révolution littéraire. Ainsi, l'autorité en matière de poésie se voit-elle disputée dans les rangs mêmes des poètes, qui, afin de se placer au plus près de l'autorité royale, garant certain de leur propre ascendant sur le monde, en viennent à s'affronter par écrits interposés. On remarque, en effet, que la *Défense et illustration de la langue française*¹, publiée en 1549, suscite de vives réactions dont Barthélemy Aneau se fait l'écho en publiant, en 1550, son *Quintil horacien*. Le nom «Quintil», désigne, par antonomase, un censeur, un correcteur des œuvres d'autrui, et, dans ce cas précis, l'auteur choisit d'endosser le nom et la personne d'Horace. Cette contre attaque, somme toute inévitable, le principal du collège de la Trinité, à Lyon, ne l'adresse pas à l'ensemble des idées défendues par Du Bellay, mais la dirige, à l'inverse, sur quelques points précis qu'il estime absurdes et invraisemblables. En effet, Aneau ne nie pas la nécessité de défendre ou encore d'illustrer le français. Il se dresse, simplement, contre des pratiques visant à faire «table rase» de la littérature et conduisant, alors, à dénigrer les «majeurs poètes français» au profit exclusif des Anciens. En outre, l'auteur apporte clairement son soutien à la théorie fondamentale de l'imitation et n'oppose aucune résistance quant aux propos de Du Bellay qui affirme que «sans l'imitation des Grecs et Romains nous ne pouvons

1 Nous désignerons dorénavant l'œuvre en DILF.

donner à notre langue l'excellence et lumière des autres plus fameuses», alors que ceux de Ronsard, au contraire, peuvent lui apparaître plus condamnables. En effet, ce dernier refuse ouvertement d'imiter les poètes du patrimoine français, dont il juge le style et la langue plus que dépassés, et s'en explique sans aucune honte ni retenue: «Car l'imitation des nôtres m'est tant odieuse (d'autant que la langue est encore en son enfance) que pour cette raison je me suis éloigné d'eux, prenant style à part, sens à part, œuvre à part, ne désirant avoir rien de commun avec une si monstrueuse erreur¹.» La «monstrueuse erreur», que reconnaît Ronsard en la poésie des «rimailleurs», sert de contrepoint au projet de la Pléiade, qui cherche, avant tout, à «alléguer en cet endroit la simplicité de [leurs] majeurs qui se sont contentés d'exprimer leurs conceptions avec paroles nues, sans art et ornement²». À l'inverse, le programme de la Pléiade fait autorité en matière de comportement poétique et témoigne, non seulement d'une rupture lumineuse au milieu du siècle, mais également d'un enthousiasme et d'un élan que semble partager, voire insuffler, le pouvoir royal, incarné en la personne de François Ier. Serait-il alors possible d'envisager le phénomène de la *translatio studii et imperii* sous un jour nouveau, à savoir que l'affection et le souci particulier, dont fait preuve le roi à l'encontre du monde artistique, offrent non seulement un contexte intellectuel florissant et prompt au développement des arts, remarquable par la *DILF*, mais offrent également aux Lettres, par transfert, une part importante de l'autorité inhérente à la couronne. Ainsi, le fait de défendre et d'illustrer la langue française, semble embrasser un domaine bien plus vaste que la simple conscience artistique d'un petit groupe de poètes. À la cause artistique précède l'autorité politique pour prouver «que la langue française ne doit être nommée barbare» et qu'en aucun cas elle «n'est si pauvre que beaucoup l'estiment.» En ce sens, force est de constater que le tournant du siècle, qui marque, en outre, le début de la période étudiée, se trouve animé de mouvements, qui, s'ils ne sont paradoxaux, n'en demeurent pas pour le moins contradictoires. En effet, on peut observer, parallèlement à la querelle opposant les marotiques à la jeune et future Pléiade³, le respect et l'entente qui s'installent progressivement entre le monarque et le corps poétique. N'en demeure pas moins, qu'avec la parution de la *DILF*, le partage implicite du pouvoir, que l'on peut identifier dans la volonté commune au roi et aux poètes d'enrichir la langue et de la «réduire en art⁴», semble signer son avènement en même temps que son point de rupture, son paroxysme. L'avènement d'Henri II au trône, ainsi que la nouvelle politique artistique qui s'en suit, confèrent d'autant plus de poids à la main tendue qu'a offert François Ier aux artistes, et que s'est empressé d'accepter Du Bellay.

1 Préface des *Odes* de Ronsard, 1550.

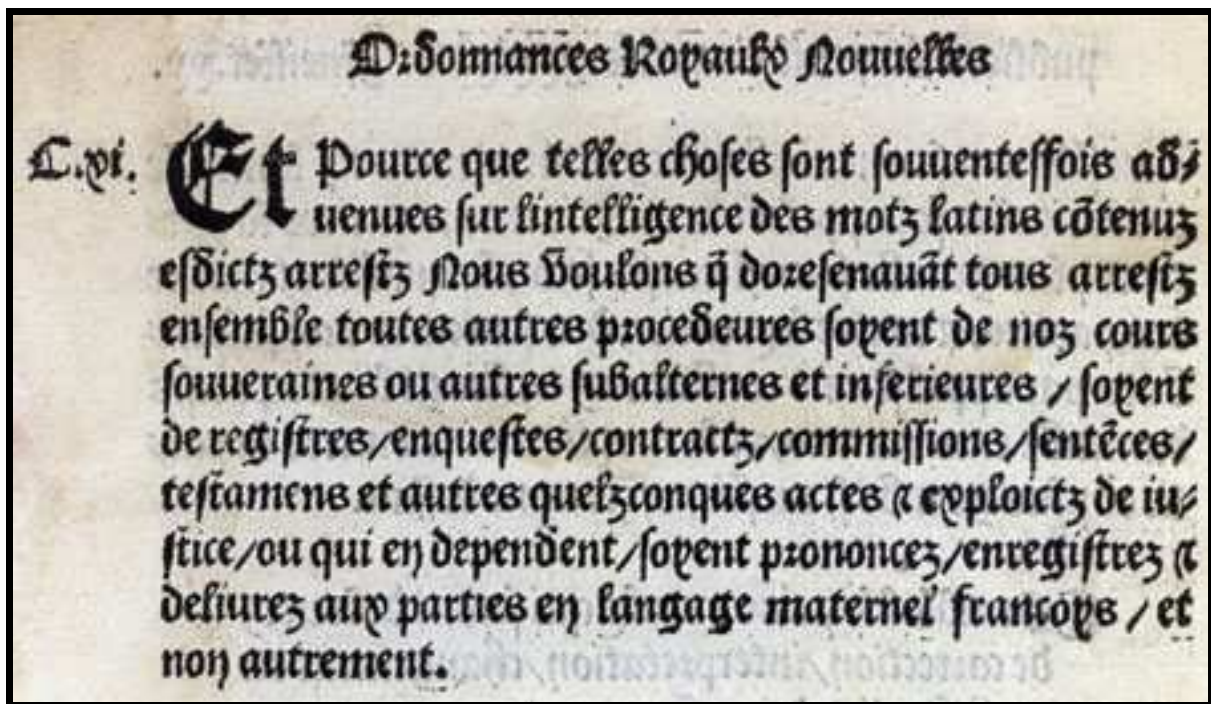
2 *Défense et illustration de la langue française*, I, 9, *Réponse à quelques objections*.

3 Ce n'est effectivement qu'en 1556 que Ronsard utilise pour la première fois le terme «Pléiade» pour désigner le groupe de poètes duquel il est à la tête et qui comprend grand nombre des poètes de la Brigade.

4 *Défense et illustration de la langue française*, I, 9, *Réponse à quelques objections*.

*B) La «renovatio studii» ou quand la voix de l'autorité se prononce
en faveur des Lettres.*

Ordonnance d'août 1539 (ou «ordonnance de Villers-Cotterêts») prise par le Roi François I^{er} imposant
l'usage du français dans les actes officiels et de justice.
(enregistrée au Parlement de Paris le 6 septembre 1539)



En signant, en 1539, l'ordonnance de Villers-Cotterêts, François Ier officialise la première grande intervention étatique dans le domaine linguistique. L'article cent onze¹, plus précisément, impose à tous la rédaction des textes administratifs et juridiques «en langage maternel francoys» diminuant, voire éliminant, de fait, l'emploi du latin ou des parlars locaux. Cependant, cet acte, si déterminatif soit-il pour le pays et les humanistes, n'est en aucun cas un acte isolé, mais s'inscrit dans une politique artistique bien plus conséquente. En effet, si le roi mesure l'importance qu'il doit accorder au domaine des arts en général, il est avant tout conscient qu'il s'agit ici du moyen le plus certain, pour un chef d'État, de survivre au temps et de perdurer dans la mémoire collective. Ainsi, «Cet usage machiavélien du pouvoir¹» qui tend, en quelque sorte, à «rançonner» l'art, ne va pas sans

¹ Voir ci-dessus.

¹ Propos utilisés par André Burguière dans son article intitulé «Les riches heures de François Ier» paru dans *le nouvel Observateur* de décembre 2009.

un souci perpétuel de l'image royale; image que François Ier cultive avec soin et efficacité, si l'on considère la théâtralité du pouvoir qu'il préconise alors. En effet, alors que l'Histoire le célèbre aujourd'hui en digne protecteur des arts et des Lettres, oubliant les campagnes militaires désastreuses, hors de prix, ainsi que le massacre des Vaudois en 1545, on chantait déjà ses louanges au tournant du XVI^e siècle, alors que le roi, disparu depuis peu, embrasait toujours les cœurs tout autant que les plumes. Cet engouement, nous le retrouvons au cœur même du manifeste de la Pléiade, qui non seulement célèbre le prédécesseur d'Henri II, mais s'accorde, en outre, parfaitement avec sa politique artistique. Ainsi, lorsque Du Bellay tend à démontrer que la langue française n'est «si pauvre» ou «si infertile» que beaucoup le pensent et qu'elle peut, au contraire, s'épanouir, fleurir et «produire de soi», il reconnaît qu'une telle entreprise n'est devenue pensable et possible qu'avec le concours d'un prince humaniste:

«Mais à qui, après Dieu, rendrons-nous grâces d'un tel bénéfice, sinon à notre feu bon roi et père François, premier de ce nom et de toutes vertus?»

Cependant, s'il est certain que le roi, de son vivant, jouait de sa carrure et de sa taille de géant, tout en éblouissant par des entrées royales majestueuses où l'on dressait, sur son passage, de somptueux arcs de triomphe, l'annonciateur «d'un nouvel âge d'or», comme le nomme M. Burguière, semble largement mériter la considération de la postérité. En effet, son adhésion aux choix intellectuels des hommes de Lettres, ainsi que son grand respect pour les valeurs spirituelles qu'ils revendiquent, se transforment, peu à peu, en un véritable engagement personnel que le roi vit et exprime avec, notamment, l'ordonnance de Villers-Cotterêts. De fait, la voix de la Pléiade, qui s'élève et gronde sur le monde de la poésie et de la langue dans l'espoir d'un vif changement, se fait l'écho d'une toute nouvelle attitude royale prenant à cœur le projet de lumière et de diffusion du savoir des humanistes. La *DILF* s'impose comme le programme poétique d'un siècle, mais marque, également, les premiers combats pour la langue française, des combats déjà présents à la fin du XV^e siècle, il est vrai, mais qui viennent dès lors s'affirmer pleinement. La royauté, en encourageant de tels choix et en accordant sa confiance aux poètes, s'impose comme le symbole de cette lutte pour la langue. En ce sens, il convient de noter, ici, la grande habileté dont fait preuve le roi quant à l'emprise qu'il a sur ses sujets. En effet, le concept d'autorité semble se redéfinir totalement au contact de François Ier. S'il ne se prive pas, il est vrai, de jouer, tour à tour, sur l'admiration ou la terreur qu'il inspire, son autorité ne transparait pas de manière égale dans le domaine artistique que politico-religieux. Alors qu'il n'hésite pas à se retourner contre les partisans de la Réforme après l'affaire des Placard en 1534¹, et persiste dans des guerres italiennes

1 Dans la nuit du 17 au 18 octobre 1534, les principales thèses de Luther contre le Pape, la messe et la religion catholique

engendrées par des prédécesseurs avides de découvrir un nouvel eldorado, le roi se montre d'une diplomatie et d'une docilité sans mesure lorsqu'il s'agit d'art, et notamment des Lettres. Cette attitude, qu'elle résulte d'une éducation littéraire soignée, de l'ascendant que peuvent avoir, sur le roi, les propos de sa sœur, Marguerite de Navarre, ou encore d'un besoin obsédant de marquer l'Histoire et la France, favorise incontestablement l'imparable ascension du français, tout en accordant au siècle un souffle de paix et d'égalité au niveau littéraire, un souffle permettant le développement culturel, mais également l'autonomie de la littérature, qui, dès lors ne se sent plus brimée par sa condition, bridée par le pouvoir et la Cour, ou bousculée par les considérations pécuniaires. L'autorité se fait donc discrète et conciliante, au point de promouvoir ce ressourcement dans l'héritage de l'Antiquité, que reprendra le programme de la Pléiade comme fondement de son mouvement renaissant et immortel car «Toutes personnes de esprit entendront assez que cela que j'ai dit pour le défense de notre langue n'est pour décourager aucun de la grecque et latine: car tant s'en faut que je sois de cette opinion, que je confesse et soutiens celui ne pouvoir faire œuvre excellent en son vulgaire, qui soit ignorant de ces deux langues, ou qui n'entende la latine pour le moins.²»

En effet, il convient, ici, de souligner que l'ascendant royal sur le domaine artistique ne se mesure pas en un simple accord intellectuel: la Bibliothèque royale, ou le Collège royal, sont tous deux l'œuvre de François Ier. Le Collège des lecteurs royaux, ou Collège royal, est fondé en 1530 sur les conseils avisés de Budé. Il propose gratuitement un enseignement moderne, et surtout indépendant, comme, par exemple, des cours de rhétorique, de médecine ou encore de langues anciennes comme le grec, l'hébreu et le latin. C'est précisément dans le choix du grec, dont la Sorbonne interdit l'étude pour éviter, notamment, de nouveaux commentaires du texte grec des Évangiles (comme l'a fait Érasme), ainsi que dans le choix de l'éminent Guillaume Budé, que transparait le véritable soutien qu'apporte le roi aux humanistes. L'autorité, pleine et entière, dont il dispose, suffit à faire taire la Sorbonne dont la censure se montre parfois sans limite³. Ainsi, le retour du grec en France pose-t-il la première pierre d'un édifice dont la splendeur se révèle avec la *DILF*. Si Budé se réjouit qu'«Aujourd'hui les choses ont tellement changé que les classes de théologie ne craignent pas de raisonner non seulement de mots, mais de citations entières du grec.», il est important de mettre en exergue que le Collège royal, bien plus que d'offrir un lieu de paix, exempt de toute censure et de tout dogmatisme, ouvre les Lettres à la modernité linguistique. Autre manifestation de cet élan royal vers l'héritage des Anciens, la Bibliothèque royale, fondée en 1522 et également placée sous la direction de Guillaume Budé, qui assure aux érudits un accès aux livres ainsi qu'une possibilité d'assurer leur postérité littéraire, au sens

sont «placardées» sur la porte du roi au château d'Amboise, poussant se dernier à la répression.

2 *Défense et illustration de la langue française*, I, 11, *Qu'il est impossible d'égalier les anciens en leurs langues*.

3 Rabelais se voit confisquer ses livres de grec par ses supérieurs alors qu'il est moine franciscain.

où, en 1537, le dépôt légal est inventé et contraint toute publication à recevoir une autorisation, communément nommée «privilège» royal, ainsi qu'à en fournir un exemplaire à la Bibliothèque royale. En ce sens, si le roi cherche en premier lieu à concurrencer la bibliothèque Vaticane, vers laquelle affluent nombre de manuscrits grecs, et que, reprenant les termes de Budé, «rien ne lui fit tant d'honneur que sa librairie¹», le bénéfice qu'en retire finalement la figure de l'auteur reste essentiel. En effet, considérer l'art n'est pas la même chose que de considérer l'auteur, jusqu'alors simple producteur. On découvre, peu à peu, l'homme qui détient la plume et se trouve à l'origine d'une pensée. Ce simple fait, aussi anodin qu'il puisse nous apparaître aujourd'hui, est à l'origine d'une véritable révolution dans le monde poétique, qui, désormais, s'organise en petits cercles de poètes, où chacun est à même d'«apprendre» par «la communication familière de [ses] amis²». La communauté poétique, par la communication et les interactions qu'elle fait naître, voit augmenter son pouvoir d'action sur le monde. Cette autorité, si mineure et dépendante, semble-t-il, au début et au tournant du siècle, n'a de cesse d'augmenter entre 1549 et 1559, tant en matière d'influence que d'autonomie, pour, finalement, ne plus se «raccrocher» au pouvoir royal. La conscience auctoriale, chez le poète, s'ajoute à celle qu'il a déjà de sa personne en tant qu'individu, et le pousse à chercher à «se rendre immortel entre les siens³». Il n'en demeure pas moins, considérant la force et le respect qu'impose alors l'image royale, que la notion d'autorité, que l'on adjoint ici à celle de littérature, se distingue quelque peu de l'autorité absolue du roi. La forme d'autorité que parvient à obtenir la Pléiade, s'inscrit dans un mouvement plus vaste, dont l'instigateur n'est autre que le roi. En ce sens, il convient davantage de considérer cette autorité artistique renaissante comme l'expression d'une liberté, certes, mais, dans un premier temps, d'une liberté de se soumettre. En effet, au tournant du siècle, si le règne poétique occupe toutes les pensées de Ronsard, force est de constater, que, jusqu'alors, il ne s'impose réellement que face aux «Rhétoriqueurs» et ne peut prétendre égaler l'autorité royale, ni même l'autorité de la Cour, auprès desquelles il n'a de pouvoir que dans la mesure du respect de leurs intérêts communs. Passée cette entente tacite, qui profite aux deux parties, l'humaniste ne semble pouvoir prétendre à une gloire absolue, tant les obstacles qui se placent devant lui, lui en interdisent l'accès. En ce sens, la liberté de se soumettre reste un choix personnel, certes, mais également stratégique et donc méfiant, conscient qu'à chaque instant la volonté du roi peut agir, plus ou moins directement, sur l'écriture. Il ne s'agit pas ici de censure ou de répression, dans la mesure où la maison Valois tend à incarner l'image de l'autorité juste et lumineuse, parfaitement tournée vers la culture et le renouveau. Il semble alors important de souligner, que, malgré tout, cette conscience nationale en plein essor, portée par l'enthousiasme humaniste et l'engagement royal, ne peut s'empêcher de voir grandir l'autorité même de la littérature,

1 *Sommaire et Épitomé du livre de Asse*, Guillaume Budé, 1538.

2 *L'Olive, Au Lecteur*, Du Bellay, 1549.

3 *Défense et illustration de la langue française*, I, 11, *Qu'il est impossible d'égalier les anciens en leurs langues*.

une autorité de moins en moins proche du pouvoir royal et dont les fondements, les expressions et les retentissements, ne sont dus qu'aux seuls auteurs. La notion d'autonomie vient alors se substituer à celle de liberté en matière d'autorité littéraire, une autorité qui peine encore à exister hors des sentiers royaux, et qui semble dissimuler cette faiblesse en se recentrant sur une cause plus directement liée à son domaine d'incidence, à savoir, le combat pour la langue et pour la poésie, un combat toujours d'ordre national. Si l'on ne se questionne plus, alors, sur la notion de liberté artistique, il convient cependant de s'interroger sur la place réelle qu'occupe l'autonomie dans la création littéraire des années 1550. En effet, ce mouvement, consubstantiel à la prise de conscience auctoriale de la valeur, et surtout, de la puissance poétique et littéraire, se veut encore jeune et hésitant, notamment quant au ton qu'il convient d'adopter en présence de l'image princière, pour parvenir, si ce n'est à l'effacer, du moins à l'amoinrir ou à la déguiser, au profit de réflexions purement littéraires. Ainsi, garantir la croissance de l'autonomie et donc l'affirmation de l'Autorité en matière de Lettres, n'est pas chose aisée, en un pays qui considère bien moins la diplomatie que le pouvoir ou les conquêtes, au sens où le compromis littéraire et l'habileté poétique apparaissent comme les seules voies menant au succès et donc à l'immortalité. Ainsi, la «*Renovatio Studii*», annoncée par François Ier, tend à emprunter de plus en plus de sentiers détournés en présence d'une Pléiade encore en formation, pour finalement s'éloigner de l'objet qui s'en trouve pourtant à l'origine, et ne laisser transparaître que l'éblouissant éclat de la poésie. À l'image de ces deux puissances, que doit, avec esprit, considérer l'auteur, se trouve la *DILF*, de Du Bellay, accompagnée de son *Olive* «au moyen de quoy, voulant prevenir cete mauvaise opinion», «que telle nouveauté de poësie» pourrait engendrer, «et quasi comme applanir le chemin à ceux qui, excitez par [son] petit labeur, voudroient enrichir nostre vulgaire de figures et locutions estrangeres, [il] mit en lumiere [sa] *Deffence et illustration de la langue françoise*; ne pensant toutefois au commencement faire plus grand œuvre qu'une epistre et petit advertissement au lecteur.¹»

En effet, suivant la volonté de Du Bellay, il est impossible d'envisager les deux œuvres séparément car elles mettent en perspective les théories d'une part, et applications de celles-ci d'autre part, les conseils, puis leur mise en pratique, la défense d'un vulgaire, puis son illustration poétique et enfin l'adhésion, le respect et l'adéquation d'une politique nationale, placée sous autorité royale, et son pendant ou sa contrepartie d'expression purement poétique, placée sous autorité littéraire.

«veiller le trop long silence des cignes et endormir l'importun croassement des corbeaux» Du Bellay

1 L'*Olive*, prologue: *Au Lecteur*, Du Bellay, 1550.

Si l'on envisage conjointement, comme le recommande l'auteur, son «petit advertisement au lecteur¹» et ses «petiz ouvraiges poëtiques²», il apparaît, que, si Du Bellay se propose de servir la politique nationale des Valois, dans un premier temps, il n'en oublie pas pour autant, dans un second temps, la grandeur de son art. Cette noblesse de l'écriture, il la proclame en 1550 dans le prologue de *l'Olive augmentée*: «si mes ecriz sont bons, ma jeunesse ne leur doit oster leur louange meritée». Ainsi, à la reconnaissance dont l'auteur fait preuve envers le roi dans la *DILF*, vient peu à peu se substituer la recherche ardente d'une gloire plus personnelle. Cette cohabitation, entre l'application savante des préceptes théoriques exposés dans la *DILF*, et l'affirmation d'un «moi» poétique, plus lumineux que sincère, au travers de la dame, objet d'amour, se trouve à l'origine de l'attitude poétique bellayenne, mêlant subtilité et complexité. L'admiration et l'imitation n'ôtent en rien à l'œuvre sa veine authentique, mais offrent, à l'inverse, au programme de la Pléiade une expression des plus fortes et élégantes, et dont les modèles, placés sous autorité royale ou poétique, se trouvent parfaitement assimilés au grand mouvement que représente l'accélération soudaine de la vie de l'esprit. En ce sens, si, comme nous l'avons vu, la *DILF* participe, par son combat pour la langue, à la politique royale pour l'unification du royaume autour d'un pouvoir monarchique plus centralisé, d'une religion plus sincère et donc plus naturelle en langue maternelle ainsi que d'une culture plus ouverte aux influences extérieures, *l'Olive*, quant à elle, offre au poète la possibilité de matérialiser sa quête de gloire personnelle. En effet, grâce à ce «petit recueil» qu'il va «jeter en lumière», le poète semble mettre en mots sa quête personnelle, qui est, assez paradoxalement, inhérente à quiconque prétend se faire poète, et dont l'accomplissement réside en la couronne de lauriers, seule à pouvoir faire autorité en matière d'immortalité littéraire. Le premier sonnet de *l'Olive*, se fait l'écho de cette conscience accrue pour le «Laurier immortel», et, si l'auteur prétend préférer à la «fameuse couronne» le simple et plus humble «tige heureux» qu'est l'olivier, c'est qu'il n'utilise la veine pétrarquiste qu'en seul point d'appui pour sa recherche poétique, se proposant, par l'imitation, de conquérir sa propre couronne. Ainsi, dans cette déclaration initiale à la dame qu'expose le sonnet I, il est possible de voir, en filigrane, l'affirmation même du programme de l'auteur qui appelle, somme toute, à être déchiffrée, compte tenu de la volonté d'autonomie poétique qui semble y régner.

Je ne quiers pas la fameuse couronne,
Saint ornement du Dieu au chef doré,
Ou que du Dieu aux Indes adoré
Le gay chapeau la teste m'environne.

Encores moins veulx-je que l'on me donne
Le mol rameau en Cypre decoré:
Celuy qui est d'Athenes honoré,

1 Voir note précédente.

2 *L'Olive*, prologue: *Au Lecteur*, Du Bellay, 1549.

Seul je le veulx, et le Ciel me l'ordonne.
O tige heureux, que la sage Déesse
En sa tutelle et garde a voulu prendre,
Pour faire honneur à son sacré autel!

Orne mon chef, donne moy hardiesse
De te chanter, qui espere te rendre
Egal un jour au Laurier immortel.

Sonnet I, l'*Olive*, Du Bellay, 1549.

Hérité de la lyrique amoureuse, le pétrarquisme connaît, avec la Pléiade, un regain des plus spectaculaires. Du Bellay, dans ce sonnet, use des topoï relatifs à cette poésie courtoise inspirée par la fin' amor. En effet, le poète, ou sujet lyrique, se doit de respecter une certaine hiérarchie, comparable aux relations unissant le vassal à son suzerain. Ainsi, la relation entre le poète et sa dame tend à inférioriser le sujet pour mieux valoriser l'objet du chant. Il est intéressant de noter, ici, le pouvoir et l'ascendant accordés à l'être aimé, que l'on envisage, en outre, par le seul biais de l'idéalisation. La dame, sous la plume des poètes, nous apparaît donc comme bénéficiant d'une «grande auctorité¹», lui valant le témoignage d'une fidélité et d'un service sans limite. Si l'on ajoute à cela qu'elle se transforme, progressivement, en véritable objet de culte, l'assimilation des relations poète/suzerain et dame/poète apparaît plus distinctement. Cependant, à l'égal de l'égard et de la considération accordés à l'image royale, l'être aimé tend à se dépersonnaliser et nous parvient davantage comme un prétexte à la création littéraire. En cela, le premier sonnet de l'*Olive* se veut éminemment métapoétique. Il est, en effet, révélateur d'un programme poétique que l'auteur va chercher à illustrer dans l'ensemble de son recueil, et invite le lecteur à identifier, au travers de ce modèle, les formes et les thèmes qui vont se développer au fil des sonnets. Ainsi, après avoir longuement traité, dans la *DILF*, de ce que recherche et veut le poète en matière de poésie, il ouvre son recueil en exprimant clairement ce qu'il ne veut pas: «Je ne quiers pas». Cette poésie du refus, qui se réaffirme au V.5: «Encores moins veulx-je», n'en estompe pas pour autant l'ambition du poète, que l'on identifie clairement par le «Je» placé en tête du sonnet et du recueil. Sûr de son art et de sa plume, il n'hésite pas à encadrer le poème de sa présence, au sens où l'on retrouve, ajouté à l'omniprésence du sujet lyrique, visible par la multiplication des pronoms personnels ou possessifs de première personne, le verbe «chanter» V.13, qui met véritablement en scène la vocation et le talent poétique. En outre, si le début du poème met en lumière le refus sans appel du poète il se retrouve parfaitement contrebalancé par la volonté du sujet lyrique s'affirmant dans les tercets. En effet, dans un souci constant d'équilibre et de symétrie, le poète, au V.8, crée la surprise par la rupture en déclarant: «Seul je le veulx, et le Ciel me l'ordonne.» S'il apparaît, en

1 L'*Heptaméron*, nouvelle 43, Marguerite de Navarre: «En ung très beau chasteau, demoroit une grande princesse et de grande auctorité»

premier lieu, que le poète n'accepte de louer nul autre arbre que l'olivier, identifiable par la périphrase du V.7: «Celuy qui est d'Athenes honoré», il convient également de souligner que c'est ici la notion de choix qui est mise en exergue. En effet, par la plante, c'est l'inspiration poétique qui s'affirme avec force en ces vers, au sens où, suivant Du Bellay, l'inspiration est un phénomène issu de la volonté. Chanter Olive, afin de la rendre égale à la Laura de Pétrarque, revendique certes l'appartenance à un modèle et à une influence incontestée, mais atteste avant tout d'un certain détachement de l'enthousiasme au profit d'une volonté créatrice, qui symbolise, par son caractère plus actif, le poids et l'autorité dont se réclame le poète: «Orne mon chef, donne moy hardiesse / De te chanter, qui espere te rendre / Egal un jour au Laurier immortel». En ce sens, refusant de reconnaître l'oisiveté du poète courtisan, ou encore la seule fureur amoureuse comme uniques moyens menant à la gloire, Du Bellay affirme, de manière subtile et élégante, l'autonomie qu'il compte adjoindre à sa quête d'immortalité. Ainsi, la couronne d'olivier, élue entre toutes, dévoile une attitude polémique ainsi qu'une volonté novatrice au profit d'une poésie élevée et savante, à l'image d'Athéna, dont l'étude et la culture personnelle constituent l'un des fondements prédominants.

La grandeur de l'art, semble-t-il, en vient à surpasser toute considération politique, au sens où le devoir que se fait le poète de défendre et d'illustrer la politique artistique royale, ne peut résister à «l'appel de la poésie». En ce sens, il apparaît que ce n'est pas tant le roi qui use de l'art au profit d'une image plus lumineuse de sa personne et de la Cour, mais bel et bien la littérature, qui, s'appuyant sur les décisions de la Couronne et sur le pouvoir royal, bénéficie d'un nouvel élan, n'ayant, finalement, d'autre fin que son propre ascendant sur le monde. En effet, ce n'est pas l'autorité du roi qui impose le respect aux poètes ou leur ordonne un tel dévouement poétique. Ronsard par exemple, qui considère les princes comme les «enfants du ciel», ne compose pas non plus ses vers, l'échine courbée sous le poids d'une épée de Damoclès tyrannique. L'objet, nous l'avons vu, importe peu en matière de renouveau poétique; non qu'il en faille négliger la noblesse, cela va s'en dire, mais au sens où celui-ci s'appréhende davantage comme un prétexte à la Création, un ornement qu'il convient de maintenir et de soigner au cœur d'une poésie dont la portée et le sens profond dépassent toujours la lecture immédiate. Du Bellay, par exemple, témoigne de la valeur de l'objet de ses louanges en qualifiant sa dame d'«excellente sur toutes, voyre quasi une Deesse entre les femmes¹», témoignant, de fait, de l'importance qu'il accorde à la loi poétique fondamentale du decorum² qui est, dans l'*Olive*, non seulement révélateur d'un but artistique mais également d'une motivation théorique ainsi que d'un

1 *L'Olive*, prologue de la première édition: *Au Lecteur*, Du Bellay, 1549.

2 Issu de la hiérarchie des genres que la Pléiade hérite des Anciens (Cicéron, Horace), l'exigence du decorum répond à une intention d'art pour la Beauté de l'aspect extérieur par la noblesse et la qualité du sujet et donc du discours que l'on adapte en fonction. Il s'agit, de manière plus générale, de veiller à adapter son discours en fonction de l'objet que l'on choisit de traiter: à chaque genre de poésie correspond un sujet approprié.

choix stylistique. Cependant, le recueil faisant état, avant tout, d'un désir profond de poésie passant par l'allégorie d'un amour suivant le modèle pétrarquiste, force est de constater que le decorum, ici, en revient plus à signifier la gloire du poète, dans la mesure où le rayonnement d'Olive, symbole de la Poésie par l'éclat du langage d'art qui la décrit, célèbre non seulement le haut but littéraire auquel le poète aspire mais également la recherche poétique qu'il entreprend, de telle sorte que la quête linguistique de Du Bellay aurait, en elle-même, le pouvoir de lui offrir l'immortalité, devenant alors l'instrument de sa reconnaissance, de son autorité poétique. Suivant ce principe, l'autorité que peut avoir le roi, si grande soit elle, ne semble pouvoir rivaliser avec la majesté du titre, qui elle, suscite une véritable admiration chez les poètes. Il n'est pas pour autant question, ici, d'hypocrisie ou de savants calculs visant à conserver une sympathie royale par des vers qui n'auraient d'authentique que le nom. Si l'érudition vient, en effet, se lier à la flatterie, telle la clause essentielle et inviolable du nouveau «contrat poétique», il s'agit davantage d'adoucir la louange, la rendant plus humble et donc plus proche du cœur, que d'en fausser la portée. Car si la volonté de se soumettre ne contraint pas le poète à désavouer, dans ses vers, sa propre action sur le monde, il n'en est pas pour le moins sincère quant à l'estime qu'il porte au roi. La fascination qu'il entretient, en quelque sorte, pour le trône et son éclat aveuglant, même si elle ne s'affirme pleinement que dans l'abstraction et le symbole, demeure des plus réelles et des plus sincères. Cela n'empêche pas la Pléiade et le corps littéraire, cependant, de basculer progressivement d'un enthousiasme sans borne à une réflexion plus avancée sur la notion d'autorité, son mode d'expression et d'application ou encore sur sa légitimité face à la population. En effet, deux visions du pouvoir s'affrontent dans la France du XVI^e siècle. Les théoriciens mettent en avant un pouvoir royal paternel, freiné par les lois divines et naturelles, alors que les humanistes reconnaissent au roi le pouvoir d'ériger sa volonté en loi suprême, le rendant prompt à ajuster ou supprimer les coutumes, les privilèges et les lois existantes. L'autorité, que cherche de plus en plus à obtenir le roi de France sur ses sujets et sur les autres monarchies européens, tend à privilégier l'interprétation humaniste du pouvoir royal. Le modèle de gouvernement qui apparaît sous François I^{er}, à l'image du mouvement général du siècle tendant au renouveau, se veut, en effet, plus absolu et plus autoritaire, et ce, dans le seul but de voir renforcer le pouvoir royal. En outre, si François I^{er} traverse le Beau XVI^e siècle en fidèle défenseur des arts et des Lettres, Henri II, lui, plus amateur de chasse que de poésie, s'emploie certes à perpétrer, voire à durcir, la politique de son père mais dans le domaine exclusif des conflits religieux qui, eux, portent directement atteinte à son autorité. Ainsi la littérature se retrouve-t-elle comme prise à partie de l'apothéose et du faste que le roi cherche à conférer à la Cour, suscitant chez les auteurs, et notamment chez les jeunes humanistes, de plus en plus d'interrogations et de doutes. Il serait excessif de prétendre que Henri II, par son accession au trône, marque la rupture. La discorde qui s'installe, en effet, entre le roi et le monde littéraire n'est pas un mouvement univoque et

se matérialise, somme toute, par une succession de désaccords et d'interventions littéraires qui, peu à peu, vont semer le doute quant à l'autorité que peut avoir le souverain sur ses sujets et sur ses érudits. Ainsi, la seule fracture consensuelle entre le pouvoir royal et les Lettrés ne semblant pas suffisante, la littérature devient également le lieu où s'expriment toutes les souffrances engendrées par ses divergences d'opinions poétiques.

2) Des déviances et oppositions de l'autorité royale:

A) «C'est un extrême malheur d'être sujet à un maître duquel on ne se peut jamais assurer qu'il soit bon, puisqu'il est toujours en sa puissance d'être mauvais quand il voudra [...]»

La Boétie.

Le texte de La Boétie, rédigé dans les années 1550, offre un point de départ pertinent, semble-t-il, à notre réflexion, au sens où il «met en mots» le doute et le malaise humaniste sous Henri II. En effet, le *Discours de la servitude volontaire*, bien qu'il s'agisse d'un texte à tonalité éminemment politique, ne se propose pas, pour autant, d'ériger un modèle de gouvernement parfait, ni même de se présenter en conseiller du bon et juste usage de la puissance royale. L'auteur concentre son raisonnement sur le seul paradoxe de la «servitude volontaire», autrement dit, sur la volonté de l'un de se soumettre et d'accepter une servitude qui ne procéderait en rien d'une quelconque contrainte extérieure, mais bel et bien d'un assentiment intérieur. Le pouvoir tyrannique, dont fait état l'auteur, ne se trouve pas contrebalancé par un examen national ou mondial des manifestations de l'oppression, il s'agit simplement, ici, de partager l'in vraisemblance et le caractère choquant du constat que nous présente l'auteur, à savoir qu'il existe dans le monde des tyrans, des princes dont le pouvoir et l'autorité excèdent toute forme de raison ou de légitimité, et que c'est précisément ceux qu'ils assujettissent qui les maintiennent, par une complicité et une complaisance inouïes, à la tête de la société. Ce réquisitoire contre l'absolutisme en vient à questionner, finalement, la légitimité de l'autorité tout en analysant, par là même, les raisons de la soumission de la population. L'auteur s'interroge, en effet, sur les raisons qui font que «tant d'Hommes, tant de bourgs, tant de villes, tant de nations endurent quelquefois un tyran seul, qui n'a de puissance que celle qu'ils lui donnent». En ce sens, il est possible de noter que La Boétie préfère porter son attention non pas directement sur les «tyrans», mais, de manière plus subtile, sur les sujets privés de leur liberté, voire de leur libre arbitre. Cette approche de la notion d'autorité se veut à la fois prudente, efficace et très révélatrice de l'esprit renaissant qui anime le siècle. L'auteur, encore jeune lors de la rédaction, n'attaque pas directement le pouvoir mais présente davantage son texte comme une réaction implicite au durcissement de la politique royale. Si l'on ne peut identifier, au

seul regard de l'œuvre, un visage précis derrière le tyran, ou encore, une critique acerbe du pouvoir en France, force est de constater que de telles réflexions coïncident parfaitement avec le climat de désillusion et de désenchantement qui frappe la communauté littéraire dans les années 1550. En effet, un grand nombre d'auteurs, passé l'enthousiasme d'un statut littéraire affirmé et d'une estime retrouvée, prennent conscience des véritables conséquences d'un tel ascendant du pouvoir dans le domaine de la création artistique. Ce que prévient La Boétie, lorsqu'il parle de «servitude volontaire», ne s'applique pas tant à l'ingérence de l'autorité ou de la politique en matière de liberté créatrice, mais davantage à l'attitude des humanistes et aux déviances que peuvent entraîner la complaisance d'un mécénat étatique. L'habitude est ce qui endort progressivement l'esprit, au point de s'interroger sur les limites d'un libre arbitre poétique et artistique, si celui-ci se complet dans la sécurité.

En ce sens, l'attitude de l'Auteur peut s'analyser à la lumière du discours de La Boétie, au sens où tous deux procèdent d'un paradoxe originel visant à glorifier et renforcer le pouvoir en place. Les poètes, qui participent largement au faste de la Cour, ne peuvent s'empêcher, cependant, d'appliquer l'examen et le questionnement poétiques aux domaines politique et social. Ainsi, l'imitation des Anciens ne se limite pas au seul domaine poétique formel, mais s'étend aux considérations et à la diversité thématique des auteurs de l'Antiquité. De fait, la notion fondamentale d'imitation, ainsi que l'interprétation du terme de mimèsis, se doivent d'être considérés au vu d'une conscience politique croissante dans le domaine auctorial. En effet, si le XVI^e siècle préfère suivre l'interprétation aristotélicienne de la mimèsis plutôt que celle de Platon, à savoir privilégier la représentation et non la ressemblance en matière littéraire, il convient de souligner, cependant, que de l'ambiguïté sémantique du concept va naître la théorie de l'imitation menant à la représentation du réel en littérature. De nombreuses questions voient le jour sous l'impulsion des nouvelles théories relatives à la création poétique. En effet, on s'interroge principalement sur la différence qu'il peut exister entre l'imitation artistique et la simple copie, l'illusion ou encore la reproduction. Sa fonction, ou son pouvoir, potentiellement dangereux sont également sources d'interrogation sachant qu'il peut tout autant être question de délivrer une vérité, la connaissance, le mensonge ou bien le plaisir. En outre, la puissance illusionniste de l'art, qui fascine le siècle avec notamment le mythe de Pygmalion, rend d'autant plus compte des déviances que peut entraîner l'implication de l'autorité au cœur des arts. La responsabilité artistique n'est également pas négligeable. En effet, si les auteurs cherchent à diffuser le savoir et à rendre la culture plus accessible à tous, il convient de s'interroger sur ces textes, et pièces littéraires, qui n'ont d'autres fonctions que d'encenser la majesté du pouvoir, et d'autre source créatrice que la commande royale. Si le fait de rapprocher la culture du peuple permet aux poètes une reconnaissance certaine et un pouvoir d'action sur le monde, force est de constater que cet ascendant, si croissant soit-

il, ne se trouve pas pour autant délivré de l'autorité royale, qui, si elle ne peut vraisemblablement pas s'opposer à la diffusion du savoir et des écrits, peut, en outre, imposer sa présence au cœur de ces œuvres. En ce sens, si le renouveau artistique passe par une conscience accrue du «moi» poétique, ainsi que par un besoin vital de légitimité et d'authenticité donnant lieu à une mise en «présence», presque obsessionnelle, du sujet en littérature afin d'ancrer le récit dans l'expérience vécue, il semble toujours demeurer, derrière l'illusion, l'intime, le sentiment de présence et la voix poétique, l'image d'une autorité supérieure telle l'ombre perpétuelle attachée à l'auteur. Le cheminement littéraire des années 1550 tend à signifier la tentative poétique de détachement et d'accomplissement de l'auteur, par l'affirmation d'une autonomie ne craignant pas la critique ouverte de l'autorité qui, somme toute, peut s'affirmer aux dépens de l'art. En effet, jusqu'ici l'ombre de l'autorité ne faisait que planer derrière le souci croissant d'affirmation d'une identité poétique personnelle, mais on constate, peu à peu, que les déviances de l'autorité, cherchant à affirmer son contrôle sur le poète, ne brident en rien la volonté d'immortalité consubstantielle à celui qui cherche à augmenter le monde, mais contribue davantage à l'apparition d'un nouveau ton poétique, plus proche de la mélancolie et du regret. Dès lors, si l'effervescence et l'enthousiasme ne peuvent mener à la gloire poétique escomptée, tant le cœur et la plume se trouvent endoloris, ne reste qu'à exprimer cette douleur et cette tristesse, substituant alors à l'amour le fardeau que peut représenter le pouvoir, et gagner, ainsi, ses «lettres d'autorité». En ce sens, il semble que le pathos s'impose comme le moyen le plus certain qu'aient choisi les humanistes pour déjouer l'autorité en matière artistique. Plus doux et plus subtil que l'affrontement direct, qui lui reste dangereux, l'appel aux sentiments et à la compassion confère un pouvoir bien plus important aux poètes, une influence discrète et efficace que l'on peut rapprocher du principe du «Placere et Docere» au sens où qui touche le cœur d'autrui s'assure une plus grande adhésion d'opinion que celui qui le menace et le brime. En outre, remarquons que l'élégance de la démarche, pour être consécutive à des événements indépendants de son champ d'action, s'oppose clairement à l'attitude royale, qui tend, en parallèle, à durcir sa politique en vue d'un État plus harmonieux, il est vrai, mais pas plus serein pour autant. L'opposition traditionnelle entre la plume et l'épée, semble alors mimer à la perfection les mouvements complexes d'une période où l'accession au trône de Henri II redéfinit l'attitude et la relation des Lettres face à l'autorité.

En effet, sous Henri II les traits de la monarchie esquissés au début du siècle se précisent. Ainsi, fortifier encore davantage le pouvoir en place et l'éclat de la Cour, apparaissent comme les points essentiels de la politique du jeune roi. S'il est certain que le soutien au développement artistique et intellectuel est toujours de rigueur, il est, somme toute, beaucoup moins important qu'il ne l'était sous le règne de François Ier, dans la mesure où les divisions religieuses, tendant à s'intensifier,

poussent Henri II à se concentrer sur le retour de l'harmonie dans les limites du territoire national, les divisions et les affrontements portant atteinte à l'autorité royale qu'il cherche tant à valoriser. On peut donc souligner que, paradoxalement, le roi en vient à délaissé quelque peu l'art, qui pourtant sert son image, au profit de ce qu'il considère comme une attaque directe contre son pouvoir légitime. Cependant, il convient de noter également, qu'à l'inverse de l'opinion commune, cette nouvelle politique artistique ne cherche pas à annihiler l'impulsion décisive apportée aux Lettres depuis le début du siècle, mais procède véritablement d'un «encadrement» littéraire, d'un resserrement du champ d'action artistique, au profit d'une concentration qui fait œuvrer, ensemble, poètes, architectes, peintres et sculpteurs. Face à cette nouvelle conception de la mise en scène du pouvoir royal, la nouvelle génération d'humanistes s'interroge.

La Boétie, avec son *Discours de la servitude volontaire*, est un parfait exemple de la complexité que peut représenter l'incarnation Une et Unique de la figure d'autorité en la seule personne du roi, et de l'impossibilité, donc, de rallier l'ensemble de la communauté littéraire. Le rapport entre domination et servitude que cherche à analyser et à comprendre l'auteur, témoigne d'une érudition et d'une profondeur qu'il est bon de placer sous l'autorité de la Renaissance et du renouveau culturel. En effet, il est possible d'identifier, au cœur même de ce court réquisitoire, certaines considérations humanistes, communes au domaine poétique et au domaine politique. La notion de volonté, que Du Bellay place à l'origine de la création poétique, se retrouve dans les propos de La Boétie lorsqu'il explique, par exemple, la complaisance des peuples dans la servitude. L'absence, chez le peuple, de tout désir de rompre ses chaînes, bien qu'il ait «le choix ou d'être serf, ou d'être libre,» mène l'auteur à un constat simple quant à la liberté, à savoir qu'il n'est pas obligatoire de lutter contre un tyran au sens où «il ne faut pas lui ôter rien, mais ne lui donner rien.» De fait, si la liberté se trouve rattachée, dans les deux cas, à l'expression première d'une volonté, il semblerait, qu'à l'égal du poète, le peuple puisse suivre le chemin de la création poétique et se défaire du «joug» que fait peser, sur lui, l'expression conséquente de l'autorité. Cependant, force est de reconnaître que cette absence de désir souligne le manque cruel de combativité populaire: «si pour avoir liberté il ne faut que la désirer, s'il n'est besoin que d'un simple vouloir, se trouvera-t-il nation au monde qui l'estime encore trop chère, la pouvant gagner d'un seul souhait, et qui plaigne sa volonté à recouvrer le bien lequel on devrait racheter au prix de son sang, et lequel perdu, tous les gens d'honneur doivent estimer la vie déplaisante et la mort salutaire?» Par l'exagération et l'hyperbole, l'auteur tend à démontrer que le pouvoir n'est rien face à la puissance autoritaire de la servitude, de l'habitude, qui finissent par rendre aveugle à la tyrannie. De nos jours, il serait éventuellement possible de comparer cette propension à la servitude au syndrome de Stockholm, qui voit les otages développer, à l'égard de leurs geôliers, une certaine forme d'empathie,

de sympathie voire de contagion émotionnelle pouvant leur ôter tout désir de fuite et toute volonté de liberté.

Ce besoin, de ne chercher sous aucun prétexte à recouvrer sa liberté, tend à prouver que l'autorité, si castratrice soit elle, se substitue souvent à l'expression du libre arbitre chez le sujet. Ainsi, la servitude volontaire nous apparaît sous un jour nouveau, comme une réaction comparable à un instinct de survie, un esprit de conservation qui se met en marche au contact de l'oppression. Cela ne suffit, cependant, à justifier la persistance des peuples dans un état que La Boétie juge contre nature. En effet, il n'a de cesse d'affirmer que «la nature, premier agent de Dieu [...], nous a tous créés et coulés, en quelque sorte au même moule, pour nous montrer que nous sommes tous égaux, ou plutôt frères» et que, de fait, si l'état de nature suppose une société égalitaire, l'autorité s'imposerait alors comme une notion allant contre nature. En ce sens, les divisions qui peuvent exister, dans une société, entre ceux qui la commandent et ceux qui obéissent, ne peuvent être qu'accidentelles, ne résultant pas d'un ordre naturel mais de la naissance de l'État. Face à de tels propos, il convient donc de relever, dans un premier temps, le contraste qu'il existe entre la pensée des jeunes humanistes quant à l'autorité, soit l'attitude qu'adopte la nouvelle génération face au pouvoir, et les aspirations royales, tendant à suivre une voie totalement aux antipodes, ainsi qu'à promulguer une image harmonieuse et unie de la nation. C'est donc bien le paradoxe qui marque, au demeurant, les premiers pas du règne de Henri II, car il existe, véritablement, une fracture entre ce que le roi cherche à intimer au monde littéraire et la vision, ou le ressentir, que peuvent avoir certains auteurs face au pouvoir croissant de la couronne. En outre, dans un second temps, il convient de s'interroger sur cette même société égalitaire qui semble refuser toute supériorité légitime au roi sur ses sujets et soulever, avant l'heure, la question du droit, du devoir et de l'organisation étatique en général, se résumant à une question d'ordre plutôt philosophique, à savoir, s'il est envisageable de vivre en un état exempt de lois? Il est possible, d'autre part, de retrouver, dans le domaine poétique, une logique similaire. En effet, ici, tout est affaire d'égalité et il se pose donc la question essentielle de la légitimité du pouvoir royal, et de son réel ascendant, non pas sur l'ensemble du peuple, mais plus spécifiquement sur les érudits, les artistes. Ronsard, dans une certaine mesure et par des moyens plus délicats relatifs à son art, en vient à inspirer le même raisonnement, la même comparaison. Pour lui, la monarchie revêt un caractère éminemment sacré et l'origine divine du pouvoir royal ne semble aucunement discutable.

Cependant, si l'on ne peut, sous aucun prétexte, ôter cette qualité inhérente à la personne du roi, il n'en est pas pour autant l'unique détenteur. La poésie, en effet, sous l'impulsion de Ronsard, se voit également dotée de cette origine divine inextricable, tendant, de fait, à partager la gloire ainsi que

l'autorité royales. Poussée à son paroxysme, cette vision égalitaire donnerait à voir les premières esquisses d'un véritable règne littéraire, alors inauguré par Ronsard. Louer le prince, au cœur d'une poésie cherchant à faire de sa poétique l'objet même de la reconnaissance de son auteur, revient davantage, en définitive, à louer le poète. En ce sens, qu'il s'agisse de l'art, en sa plus large acception, ou encore de la figure royale, l'autorité partagée semble faire «que tous deus se sentent d'une meme louange¹» et se retrouvent donc voués à une immortalité de commune mesure. S'il existe, sans nul doute, des divergences entre une autorité royale en plein essor, et une pensée humaniste remotivée par une jeunesse dont les interrogations et le besoin de liberté, d'expression, frôlent parfois l'opposition prudente au pouvoir, ces deux entités s'accordent, cependant, dans un besoin similaire de reconnaissance et d'immortalité, qui semble, à lui seul, pouvoir estomper les rivalités et tensions latentes. Au tournant du siècle, l'écrivain, et le poète en particulier, s'inscrit dans une dynamique qui va mêler entreprise et reconnaissance personnelle au souci de paraître en digne et loyal sujet du roi. Servir son pays, par son art ou son dévouement, semble devenir la ligne de conduite qu'il convient d'adopter pour qui cherche un jour à siéger parmi les Dieux. Henri II, qui apparaît alors comme l'image de François Ier portée à son paroxysme, ne peut dès lors raisonnablement établir sa puissance sans le recours aux arts, témoins et instigateurs de son renom.

B) «En quel honneur estoient jadis les Poëtes lyriques, cōme ils accordoient les guerres emeues entre les Rois, & quelle somme d'argent il prenoient pour louer les hommes»

Ronsard

Issue de la préface au lecteur des *Odes* de Ronsard, cette citation raisonne à la manière des sous-titres que l'on rencontre dans les œuvres de Rabelais, la sentence annonçant clairement le contenu ou encore le ton de ce qui va suivre. Néanmoins, c'est le regret qui va, ici, s'imposer en maître, ou, du moins une certaine nostalgie, un temps passé, que le poète peut ressentir et semble chercher à raviver par son art. Si l'on ne conteste plus, ou très peu, la noblesse de la poésie, Ronsard s'emploie, quant à lui, à encenser la main qui conduit la plume plutôt que le flot divin s'en échappant. La place du poète, sa reconnaissance et sa condition sociale, sont autant de points qui viennent illuminer les vers ronsardiens. S'il se veut proche du roi et de sa gloire, l'écrivain ne peut se contenter des miettes d'un éclat dont il est le seul instigateur et demeurant, ainsi, dans l'ombre de l'image qu'il travaille à acquérir par sa verve et par ses vers. Le rôle de l'artiste reste, somme toute, difficile à préciser, au sens où, pour en saisir les contours, nous ne disposons que de témoignages et de pièces poétiques s'inscrivant dans l'attente et l'espoir d'un devenir. Cette image, d'une considération en formation, qui, poème après poème, ligne après ligne, tend à augmenter l'assurance et la voix littéraires, n'échappe en rien au

¹ *Les quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard, Vandomois. Ensemble son Bocage, préface Au Lecteur, 1550.*

souvenir de l'histoire, qui conserve, en son sein, le combat de l'auteur pour son art. Ainsi en est-il des *Mémoires de François de Scepeaux*, rédigées par son secrétaire Vincent Carlois, dont le vingtième chapitre du livre trois nous offre un aperçu succinct, il est vrai, mais très révélateur, des forces artistiques en présence lors de l'entrée du jeune roi dans Paris, et donc, lors de son accession au trône.

Il convient, alors, d'envisager ce témoignage non pas dans une quelconque dimension de témoignage historique, mais comme un véritable récit au sein duquel la relation entre auteur et pouvoir se distingue largement du simple triomphe princier. En d'autres termes, comment, par le portrait du roi et du faste relatif à son entrée parisienne, le lecteur en apprend-il finalement davantage sur l'attitude littéraire du siècle ainsi que sur le rôle de l'écrivain au sein de la nouvelle politique artistique royale? Deux entités se font face dans cet extrait, à savoir Paris et le roi; deux entités touchant de près au poète qui reconnaît considération et immortalité à travers elles. Il convient, en outre, de souligner que le genre des mémoires se confond parfois, ici, avec le récit historique, dans la mesure où s'il est certain que la vie du maréchal est révélatrice d'un moment de l'Histoire, il n'en demeure pas moins que le texte, en lui-même, ne témoigne pas d'une réalité objective ni même vécue, mais d'une illusion de présence au sein de propos rapportés, directement ou indirectement. En ce sens, il s'agit bien d'un témoignage, mais d'un témoignage reflétant bien plus le ressentir et l'appréhension d'un siècle, que l'expérience personnelle d'un seul homme révélant des événements conséquents de l'histoire de France. Il est possible d'envisager ce texte, de manière linéaire, selon trois mouvements majeurs, à savoir, tout d'abord, le désintérêt apparent du roi pour le cérémonial qu'il subit plus qu'il ne nourrit, puis la magnificence du cortège qui laisse le lecteur sans voix et enfin le peuple de Paris, acteur fondamental du prestige royal.

CHAPITRE XX

cette
ville au temps de ce Prince.- Guerre avec
L'Angleterre.
Le Roi va attaquer la ville de Boulogne.

«

p
f
aç

o
n.
E
g
d
*Orbem
vidimus,*

in

Urbe

n
m
e
n
t
r
e
t
e
n
i
r

p
a
i
g
e
s

,

l
v
e
o
i

L

c
p
r
o

y
a
l

d
,
A
q
u
,
e
u
s

T
O

La première image du «Roy», qui vient frapper le lecteur, dès le début du texte, est celle d'un prince protecteur et fin stratège, préférant au faste et aux convenances de la Cour, la sécurité d'un pays qu'il aime et connaît dans les moindres méandres. En effet, bien qu'il s'acquitte honorablement des devoirs qu'induisent son rang, faisant, de fait, «ses apprest en diligence pour l'entrée de Paris,» le monarque semble accorder l'essentiel de son attention aux questions politiques, témoignant d'«un très-ardent désir de s'en despescher» avec les affaires «protocolaires». En outre, si le roi apparaît ici sous sa meilleure image guerrière, celle-ci se voit renforcée par le ton explicatif mis en œuvre dans la fin du paragraphe qui double le guerrier d'un stratège, envisageant sa tactique en fonction du terrain, car, s'il pare au plus pressé, ce n'est qu'«affin de prevenir l'hyver». En ce sens, le jour que choisit Henri II pour se présenter à Paris résulte exclusivement de considérations visant à préserver la ville, ce que l'auteur ne manque pas de souligner par la conjonction «doncques» dénotant la logique et la grande réflexion royale. Cependant, si le roi fait preuve d'un sens de l'organisation des plus fascinants, ne laissant rien au compte du hasard et jonglant à merveille entre ses différentes attributions, il n'est pourtant pas le seul à opérer de savants calculs. La voix narrative, en effet, bien qu'elle se veuille des plus discrètes, ne semble pouvoir effacer totalement l'éloge royal qu'elle insère au cœur de ces Mémoires, tendant, si ce n'est à les romancer, du moins à les colorer du charme, quoique parfois pesant, de la louange. L'ensemble du texte apparaît, dès son amorce, comme orienté vers le seul éloge d'un monarque réunissant en sa seule personne les qualités absolues de la royauté. À l'image de son prince, l'auteur se pose en parfait stratège, transposant les inquiétudes royales quant à «Bouloigne» en un désintéret,

1 *Mémoires de la vie de François de Scepeaux, Sire de Vieilleville, Maréchal de France, Tome I, livre troisième, chapitre XX*, par Vincent Carlois, secrétaire du Maréchal.

somme toute honorable, pour le paraître au profit du servir et du protéger. Ainsi, l'évènement qui s'annonce et qui n'a pas eu «sa pareille de mémoire d'homme», ne se retrouve pas placé sous l'autorité de l'image royale, mais en découle, naturellement, comme induit par cette seule prestance et ascendance, inhérentes à la couronne renaissante. Il s'agit donc, ici, d'une acception différente du terme d'autorité, qui, incarné en la personne d'un individu, lui offre un pouvoir inné d'action sur le monde.

Le second paragraphe abonde en ce sens, suivant le schéma, somme toute assez classique et donc particulièrement identifiable, de la gradation dans la perfection. En effet, il ne semble exister de figures de styles suscitant l'admiration que l'auteur n'ait ici mises en œuvre pour servir à la fois son portrait et la portée empathique de celui-ci. Faire partager l'émotion et le respect du trône à travers le temps, demeure une entreprise considérable dont l'auteur cherche à s'acquitter par l'utilisation, presque mécanique, du style encomiastique. À l'image de l'étudiant suivant de manière méthodique et linéaire les instructions de son maître, nous pouvons retrouver, condensés dans ce bref récit, les outils visant à encenser l'image et le pouvoir royal. C'est, en premier lieu, l'ampleur de l'autorité du roi qui vient frapper le lecteur. Non comptant de se limiter aux seules frontières de la France, la puissance royale prend une dimension européenne que l'on découvre non seulement en la personne du prince, «le plus grand roy de l'Europe», mais également en la «monstrueuse cité» qu'est alors Paris, du fait de son incroyable croissance, qui tient lieu, aux yeux des étrangers, de seconde Delphes, au sens où elle leur évoque le centre du monde. Il est intéressant de souligner, en ce passage, la deuxième similitude rabelaisienne, que l'on remarque par le proverbe, quelque peu trivial, que choisit de retranscrire l'auteur: «si le monde estoit un oeuf Paris en seroit le moyeu». Ce choix n'est pourtant pas anodin et vient ponctuer le texte d'accents de vraisemblance et de vérité historique. Au cœur d'un cortège à l'allure plus onirique que réelle, l'ajout d'un tel proverbe, bien plus que de rendre compte de la renommée européenne de Paris, renforce la dimension concrète de l'évènement. Il est possible de noter, dans un second temps, la multiplication des déterminants possessifs de troisième personne, relatifs au roi, venant attester de l'étendue de son pouvoir et de sa domination, tout en légitimant la mise en œuvre de tels «artifices», ainsi que la mise en mouvement de toute une ville. Il s'agit, en effet, de «sa grand ville/ de son royaume et [de] toute sa maison en general» qui se mettent en marche pour célébrer son accession à la couronne. Après avoir clairement signifié l'omniprésence et l'omnipotence royales, l'auteur y adjoint un nombre important de superlatifs s'inscrivant, tous, dans le champ lexical de la magnificence et de la grandeur: «merveilleux/ si superbe, riche et somptueux/ admirable/ infinis/ le plus grand/ si grosse/ très-délectable et esmerveillable», colorant son texte de l'éclat dont il tente d'auréoler l'image royale. L'infini rayonnement royal se retrouve également dans la majesté du cortège accompagnant le roi, dans ce qu'il est possible d'assimiler, au sens étymologique du terme, à un

véritable triomphe. En effet, la suite princière surprend tant par sa diversité que par son étendue, rassemblant «les princes, grands seigneurs/ de grands et moyens estats/ la Cour/ deux mille paiges/ [des] courtisans et autres gentilshommes». Enfin, notons que l'auteur reproduit la stratégie qu'il utilise dans le premier paragraphe, ne faisant pas de l'entrée parisienne un moment de consécration royale, mais un témoignage de respect de la part de l'autorité envers son peuple et son pays. L'apothéose de la Cour d'Henri II et le faste presque exagéré mis en œuvre ici, ne reflèteraient alors que le souci du roi «pour honorer sa grand ville» et non pas un désir pressant de reconnaissance et d'admiration. D'autre part, bien qu'il s'agisse, au demeurant, d'une œuvre historique bien plus que littéraire, l'auteur n'est pourtant pas étranger aux pratiques qui font autorité en ce siècle renaissant. Si l'image «des prez fleuris comme au mois de may» semble, de nos jours, quelque peu topique et, somme toute, assez convenue, il faut souligner, cependant, que la veine poétique gonflant le XVI^e siècle semble s'infiltrer de toute part et n'épargner aucune plume.

Si le troisième paragraphe s'applique à estomper la présence physique du roi, il reste néanmoins orienté vers la gloire et la grandeur de ce dernier. En effet, le peuple est à son tour en liesse face à l'entrée triomphante du roi dans sa ville, et ne peut, raisonnablement, que témoigner de l'admiration qu'il lui voue. Ce nouveau témoignage indirect de l'autorité et du respect qu'inspire la couronne, par le biais des sujets lui étant délégués, donne à l'auteur l'occasion de scinder la population en deux groupes bien distincts: «Les Parisiens» et les artistes, garants du prestige princier. Dès lors, Paris ne semble plus vivre que pour et «envers [son] prince souverain», n'ayant d'autre volonté que celle de couvrir le moindre de ses pas «de très-excellents et très-ingenieux artifices». Cette mise en mouvement générale de la ville, dont le cœur bat à l'unisson, accorde une place des plus importantes à l'art qui se retrouve alors clairement assimilé au faste royal. La nouvelle politique artistique que cherche à instaurer le jeune roi, par le rapprochement et la coopération des différentes incarnations de l'art, se trouve naturellement matérialisée, alors que celui-ci se présente juste dans sa ville. Il n'en reste pas moins que la démesure et l'immensité viennent marquer, en ces lignes, l'esprit du lecteur. À l'image d'un étranger découvrant les merveilles de Babylone, le lecteur devient le spectateur d'une ville croulant sous le poids de l'art, et découvre, à la suite du cortège, une succession infinie de «théâtre», d'«arc triomphant», de «pyramide», d'«obelisque» ou encore de «colosse». Si le ton et le style hyperboliques conviennent à ce genre de description relative au prestige royal, il est important de souligner, qu'au milieu des éléments que choisit, avec soin, de rapporter l'auteur, afin de rendre compte au mieux de la grandeur de la France, se trouve mentionné le «divin Ronsard», reconnu en sa qualité de poète pour ses «odes françaises et chants royaux». Associé à l'éclat de la France et à la gloire royale, le poète s'impose, sans équivoque, comme une figure emblématique du pouvoir, faisant autorité parmi les siens

et dont les œuvres méritent la considération de la mémoire. Cependant, force est de constater que le mérite, si sincère soit-il, que reconnaît l'auteur à la foule ainsi qu'aux érudits, n'est finalement remarquable qu'en ce qu'il participe à l'image positive du souverain. En ce sens, si l'on accorde au poète une influence certaine quant au commun du peuple, inscrivant ses vers dans la pierre, l'autorité dont il bénéficie prend fin là où paraît l'image royale. Mais la stratégie poétique n'est, cependant, pas vaine, au sens où servir le prestige royal offre au poète une possibilité de reconnaissance non négligeable, car, s'il doit servir son souverain pour toucher au peuple, ces vers n'en demeurent pas moins éclairés du prestige de l'événement. La question de l'autonomie en matière artistique n'en est pas pour autant élucidée. En effet, qu'il s'agisse de la sculpture, de l'écriture, de la construction de monuments ou encore de représentations théâtrales, chaque témoignage de la présence française des Muses dans le cœur des hommes, ne semble pouvoir échapper à l'ascendant naturel que confère l'accession à la couronne du roi. En ce sens, si le poète se trouve libéré du peu de considération que l'on accordait à son don au début du siècle, il n'en demeure pas moins lié à une dynamique de dépendance, qui, parfois, peut être vécue de manière assez brutale. L'histoire littéraire se souvient de Ronsard, comme le prince des poètes, un poète qui, au sein de son art, a su faire autorité, par la force et la mise en mots de son talent, sans égal. Mais il ne faut pas oublier que cet exemple reste exceptionnel dans la vie artistique de l'époque, et que le prince des poètes est également le poète du prince. De fait, l'image du roi qui nous est présentée dans cet extrait, ne reflète qu'une vision partielle de l'appréhension artistique de l'autorité, car seule l'excellence est retenue comme pouvant incarner la vérité. Cette forme d'autorité, qui ne nécessite aucune intervention, ni besoin même de rechercher une quelconque légitimité, tant la seule personne du roi suffit à la reconnaître, est loin de faire l'unanimité dans le corps poétique du XVI^e siècle, dont la voix tend à se scinder, au contact du pouvoir, entre complaisance et plaintes. En ce sens, si la poésie se place, d'une part, sous autorité royale, elle est également l'unique recours permettant d'en supporter le poids et la souffrance. En d'autres termes, il semblerait qu'avant même de songer à une quelconque autonomie poétique, l'écrivain recherche une sécurité et ne s'affirme pleinement que dans la prudence qu'il reconnaît essentielle à sa condition. Tandis que Ronsard cherche, et obtient, un rayonnement sans pareil au contact des grands, d'autres trouvent une force poétique nouvelle au contact de l'adversité et de l'exil, à l'exemple de Du Bellay ou encore d'Olivier de Magny. La création poétique, l'acte d'écriture et la communication s'enrichissent de nouveaux sentiments et de nouvelles formes d'expression, à mesure que l'autorité tente de les confiner en un rôle de simple appareil.

C) Quand l'autorité devient souffrance: le poids du pouvoir donne un nouveau souffle à l'art.

«L'homme est une prison où l'âme reste libre» Victor Hugo, *Les Contemplations*, 1856.

En effet, si l'on met de côté le cas particulier, mais non moins représentatif, de Ronsard, d'autres auteurs, à l'image de Du Bellay, font état d'une sensibilité et d'une réactivité face au poids de l'autorité qu'il est possible de retrouver dans leurs écrits. Poignant reflet et digne garant des états d'âme de son auteur, le poème porte en son sein les mouvements d'un cœur endolori par la servitude et serré sous l'étreinte du pouvoir. Cependant, la souffrance, toute relative qu'elle soit à un profond mal être inhérent au contact de l'autorité, n'est pourtant pas identique chez chaque auteur. Du Bellay, qui ressent le poids de l'exil ne peint pas en ses vers le même visage du pouvoir que Magny, en proie à l'indifférence de son protecteur.

De quel soleil, de quel divin flambeau
Vint ton ardeur? Lequel des plus haulx Dieux,
Pour te combler du parfaict de son mieulx,
Du Vandomois te fist l'astre nouveau?

Quel cigne encor' des cignes le plus beau
Te prêta l'aele? Et quel vent jusqu'aux cieulx
Te balança le vol audacieux,
Sans que la mer te fust large tombeau?

De quel rocher vint l'éternelle source,
De quel torrent vint la superbe course,
De quele fleur vint le miel de tes vers?

Montre le moy, qui te prise et honnore,
Pour mieulx haulser la Plante que j'adore
Jusqu'à l'egal des Lauriers tousjours verds.

Du Bellay, *L'Olive*, CXV, 1549.

N'étant, comme je suis, encore exercité
Par tant et tant de maux au jeu de la fortune,
Je suivais d'Apollon la trace non commune,
D'une sainte fureur saintement agité.

Ores ne sentant plus cette divinité,
Mais piqué du souci qui fâcheux m'importune,
Une adresse j'ai pris beaucoup plus opportune
A qui se sent forcé de la nécessité.

Et c'est pourquoi, Seigneur, ayant perdu la trace
Que suit votre Ronsard par les champs de la Grâce,
Je m'adresse où je vois le chemin plus battu:

Ne me battant le coeur, la force, ni l'haleine,

De suivre, comme lui, par sueur et par peine,
Ce pénible sentier qui mène à la vertu.

Du Bellay, *Les Regrets*, III, 1558.

Alors que l'ultime sonnet de l'*Olive* résonne comme un véritable chant d'espoir, venant unir les poètes dans un même sentiment artistique autour de Ronsard, les premiers sonnets des *Regrets* témoignent, à l'inverse, d'un ton et d'une orientation poétique bien différents. En effet, en l'espace de dix années la voix bellayenne, symbole de l'enthousiasme et de la grandeur poétique, se retrouve noyée sous le poids du malheur, du «souci» et de «la nécessité». Il n'est pourtant pas question ici de découragement, d'égarement ou encore d'abandon poétique, mais d'une redéfinition et d'une personnalisation réelle de la poésie suivant le vécu et l'expérience humaine. Le chemin, que tend à suivre le poète, ne résulte pas tant d'un dégoût ou d'une lassitude pour égaler «l'astre nouveau», mais plutôt d'un besoin relatif à une condition et à un sentiment jusque là inconnus, à savoir l'exil et la désillusion. En d'autres termes, si le poète prétend ne plus ressentir la «sainte fureur», ni même le souffle de la «divinité» lui «battant le coeur», cela ne signifie pas que la flamme poétique ne brûle plus en son âme mais qu'elle émane, dès lors, d'un autre feu. S'éloignant alors de celui qu'il estime et reconnaît, «ayant perdu la trace/ Que suit [...] Ronsard par les champs de la Grâce», Du Bellay offre une nouvelle encre à ses vers qui voient se substituer à l'ardeur de l'amour, la mélancolie et la douleur de l'exil. En ce sens, le poids de l'autorité, s'il est vécu comme une véritable souffrance intérieure, n'est pas directement lié à l'expression d'un pouvoir royal abusif, mais davantage au manque que ressent le poète envers sa terre natale, son pays: «Je n'écris de la cour, étant loin de mon prince»¹.

En effet, si le poète proclame: «Moi, qui suis malheureux, je plaindrai mon malheur²», il convient de souligner que ce malheur tient davantage de la désillusion quant aux mœurs de Rome, alors tant idéalisée, que d'une quelconque pression de la part du pouvoir royal. Au contraire, face au triste spectacle auquel il se doit d'assister chaque jour, le voyage en Italie en vient à redorer l'image de la France, de son Prince et de sa Cour, ainsi que de l'atmosphère, si propice aux arts, qui y règne. Il est donc possible de lire, en filigrane, derrière le triste portrait de Rome et de ses attitudes, un amour profond pour le territoire national, un amour et un désir de retour, qui, seuls font autorité dans le cœur et sous la plume du poète. En ce sens, si l'on met en perspective le sonnet 7 et le sonnet 118 des *Regrets*, apparaît non seulement cet écart, mais également la tristesse et le dégoût animant le poète. Le sonnet 7 est très révélateur du sentiment de mélancolie que peut éprouver le poète, alors exilé à Rome, près de son oncle. Le terme «exil», en outre, porte en lui un sens très fort que l'on retrouve dans chacune de ses acceptions. Qu'il désigne un départ volontaire ou induit par la loi, hors du pays ou de la

1 *Les Regrets*, sonnet 79, vers 9.

2 *Les Regrets*, sonnet 5, vers 14.

région natale, l'exil demeure sous la coupe de la contrainte, de la condamnation et de l'impossible retour. Le déracinement, ou encore le sentiment de fouler les sentiers de la perte, trouvent alors une explication rationnelle et tout à fait légitime chez Du Bellay, qui manifeste son trouble et son égarement par de multiples interrogations poétiques et prétendus doutes quant à son habileté à écrire. En effet, le dépaysement, s'il est incontestablement cause de mal être, reste cependant la clef de voûte d'une nouvelle source d'inspiration poétique qui accorde à l'individu, au «moi» poétique, une place prédominante, et substitue, à la recherche de l'amour, une véritable quête identitaire pouvant également mener à l'immortalité. En ce sens, il semblerait que l'emprise, si grande soit elle, que peut avoir la France et son plus vif symbole, le roi, sur le cœur du poète ne soit significative que par la souffrance qu'elle fait naître en une âme qui, dès lors, ne se soumet et ne reconnaît plus aucune autre forme d'autorité que celle édictée par son cœur. Le sonnet 7 est donc, en cela, des plus révélateurs, car il donne à voir à la fois le pouvoir que détiennent «la Cour» et le «prince» sur le poète, conférant «honneur» et «mérite» à ses «vers», et l'autorité, somme toute bien plus conséquente, de l'art nourrit de l'exil:

Cependant que la Cour mes ouvrages lisait,
Et que la sœur du roi, l'unique Marguerite,
Me faisant plus d'honneur que n'était mon mérite,
De son bel œil divin mes vers favorisait,

Une fureur d'esprit au ciel me conduisait
D'une aile qui la mort et les siècles évite,
Et le docte troupeau qui sur Parnasse habite,
De son feu plus divin mon ardeur attisait.

Ores je suis muet, comme on voit la Prophète,
Ne sentant plus le dieu qui la tenait **sujette**,
Perdre soudainement la fureur et la voix.

Et qui ne prend plaisir qu'un prince lui commande?
L'honneur nourrit les arts, et la Muse demande
Le théâtre du peuple et **la faveur des rois**.

Le pouvoir intrinsèque de la poésie, de «la Muse» qui accompagne le poète, se trouve proclamé, ici, de manière très subtile, dans la mesure où le lecteur ne perçoit, de prime abord, que l'importance accordée à «la faveur des rois». En effet, les quatrains offrent une vision pleine et entière de l'incidence et de la nécessité de la faveur royale pour «qui [veut] la mort et les siècles évite[r]». En très humble sujet, le poète témoigne de son respect en louant, de manière assez convenue, la Cour et plus particulièrement la princesse «Marguerite», «sœur du roi», qui, pour lui, daigne «De son bel œil divin [ses] vers favoris[er]». Les vers 7 et 8 reprennent le topos accordant à la maison de France le

statut des dieux parnassiens, qui, par leur rayonnement, invitent à la création littéraire. Par l'égard qu'elle lui témoigne, la famille royale ouvre au poète le chemin menant «au ciel» grâce à «son feu plus divin», une «ardeur» sans faille ainsi qu'une «fureur d'esprit» sans mesure. En ce sens, il est possible de noter l'importance majeure qu'accorde le poète à la figure royale de l'autorité au sein de la création et de la reconnaissance poétique. Cependant, par delà cette image qui se veut des plus éminentes, Du Bellay en impose une autre, plus discrète et à la fois plus importante, à savoir celle de l'art lui-même. En effet, les tercets révèlent, de manière très habile, que l'autorité des hommes s'efface devant celle de l'écriture et que, si le prince détient le pouvoir d'agir sur la plume de l'auteur, c'est avant tout parce qu'il s'agit de la volonté de la «Muse [qui] demande/ le théâtre du peuple et la faveur des rois.» La comparaison, que le poète établit dans le premier tercet, ne vient pas tant illustrer sa triste condition, lui qui vit loin de son prince, que la véritable figure de l'autorité à laquelle il est «sujet[...]» tel un «Prophète,/ Ne sentant plus le dieu». Si l'on ajoute à cela que les termes prophète et poète procèdent d'une étymologie commune, force est de constater que la comparaison, si délicate soit elle, place clairement l'autorité de la poésie, de l'inspiration et de l'art bien au-dessus de celle d'un roi qui, dès lors, participe du nouveau projet poétique de Du Bellay. En effet, qui tend à exprimer ses sentiments et à confier son cœur à ses vers, se doit également de trouver un écho à ses plaintes, et si l'on poursuit en considérant la règle poétique qui veut que le sujet s'adapte au style et à l'auditoire visés, il semble évident que, recherchant l'immortalité par la noblesse et la grandeur de ses sentiments, le poète ne trouve autre interlocuteur que la maison de France et les Grands qui l'entourent.

Mais le poète ne peut raisonnablement ignorer les maux qui le cernent et viennent alimenter son tourment. Si la Cour française est propre à reconnaître son talent, l'Italie, par la noirceur morale dont elle témoigne, offre au poète un sujet prompt à nourrir ses vers. L'éloignement auquel il doit faire face en raison de son «voyage en Italie» est, à l'origine, un moment privilégié, particulier d'initiation et d'instruction, que chaque humaniste se doit d'expérimenter. Cependant, à l'instar de Magny, la désillusion et la tristesse ne tardent pas à se faire ressentir, au contact d'un univers ne ressemblant en rien au tableau idéal et enthousiaste peint par les érudits de l'époque. L'effervescence et l'émulation intellectuelle laissent place à un ennui et à un manque de considération certain, au sein d'un environnement hostile et en total désaccord avec les principes poétiques, et même humains, de Du Bellay. Le séjour italien s'apparente davantage à une épreuve théâtrale, une figuration à laquelle le poète ne parvient à échapper, et, s'il se doit de tenir son rôle au cœur de cette monstrueuse comédie, il ne le fait pas sans en retranscrire les tours les plus pénibles et douloureux. Le premier tercet du sonnet 16 donne au lecteur la possibilité de mesurer l'ampleur du tourment affligeant l'âme du poète exilé, et illustre à merveille le titre même du recueil, qui se voit, dès lors, profondément marqué du sceau de la

mélancolie: «Las, et nous cependant nous consomons notre âge/ Sur le bord inconnu d'un étrange rivage,/ OÙ le malheur nous fait ces tristes vers chanter». Le vocabulaire témoigne, ici, d'une force émotionnelle très riche, au sens où la strophe concentre, en l'espace de trois vers, la thématique principale du recueil des *Regrets*, voire de celui des *Souspirs*¹. En effet, le pluriel offre non seulement une certaine légitimité à l'entreprise bellayenne qui n'est pas seul à partager cette vision poétique, somme toute assez surprenante, tant elle se veut en rupture avec la poétique instaurée, et largement éprouvée, de Ronsard, mais affirme, également, une certaine autorité, dans la mesure où Du Bellay se trouve lui-même à l'origine de cet élan poétique novateur qui, par son souffle jeune et intime, tend à fédérer, par le biais des sentiments vrais et vécus, un grand nombre de poètes, déjà sensibles aux mouvements de l'âme. Se recentrer sur la part privée de l'individu fait partie du projet humaniste dans son ensemble, mais s'intéresser à la réalité de ses propres sentiments, demeure, pour le poète, un sentier encore à peine exploré. S'il est vrai que les écrits du XVI^e siècle n'ignorent pas l'expérience humaine ou les différents sentiments régissant la vie quotidienne, comme l'amour, principalement, ou bien les multiples mouvements politiques, religieux et sociaux animant le siècle, ils sont, dans la plupart des cas, sublimés ou même déguisés. Le ton est avant tout au faste, à la grandeur et au rayonnement, si bien personnel que national, laissant alors, dans cet enthousiasme débordant, assez peu de place au désenchantement et aux véritables troubles de l'âme. Par «véritable» nous n'insinuons pas que la poésie, avant *Les Regrets*, ne faisait état que d'un amalgame de topoï, ni même, qu'avec ce recueil, apparaît la poésie pure, dénuée d'intérêts et à simple vocation d'expression libre des sentiments personnels, mais que les sentiments, comme le sentiment d'amour, si largement exploité, ne reflétaient pas tant le vécu de l'homme que l'aspiration du poète. C'est donc de l'inspiration dont il est bien question ici, non pas de son origine divine ou encore de sa prédominance dans la création poétique, mais de son incarnation dans le monde sensible, au sens où elle s'attache, dès lors, davantage à celui dans lequel elle prend corps qu'aux mouvements généraux dans lesquels il s'inscrit. En ce sens, si la Muse préside toujours à la création poétique et littéraire, elle se trouve, cependant, libérée d'une part de son caractère d'abstraction dans sa matérialisation artistique, dans la mesure où l'auteur nourrit son œuvre d'une part grandissante de son être.

La fuite du temps, l'exil et la douleur de l'éloignement, la peine que l'on rend alors visible par l'écriture, sont autant de thèmes fondamentaux que l'on retrouve concentrés dans ces trois «tristes vers» qui, avant tout, viennent «chanter/ le malheur» des trois hommes mis en scène, porteurs d'un

1 *Les Souspirs* d'Olivier de Magny paraissent en France en 1557, alors que le poète est de retour à Paris après un séjour en Italie. Il s'agit d'un recueil de cent soixante seize sonnets au sein desquels la communication et la communion avec les sentiments de tristesse et de douleur de Du Bellay sont très présentes. L'expérience italienne désastreuse qu'ils partagent, tend à rapprocher les deux hommes qui dès lors témoignent d'un même sentiment mélancolique dans leurs vers ainsi que d'une même résistance au poids de l'autorité instaurée par leur maître.

joug similaire. Face à ces destins croisées, il convient de souligner un aspect important de cette souffrance partagée. En effet, une part essentielle du malheur du poète tient davantage à son entourage direct qu'à l'absence, ou encore au manque, ressenti à son contact. Qu'il s'agisse de «Magny» secrétaire et sujet du seigneur d'Avanson, de «Panjas» secrétaire du cardinal Georges d'Armagnac, ou encore de Du Bellay, conduit en ce voyage par son oncle, également cardinal, tous se retrouvent soumis à une autorité les contraignant au silence quotidien, ne pouvant alors qu'assister au triste spectacle de l'hypocrisie et des faux semblant régissant les mœurs italiennes:

CXVIII

Quand je vois ces messieurs, desquels **l'autorité**
Se voit ores ici commander en son rang,
D'un front audacieux cheminer flanc à flanc,
Il me semble de voir quelque divinité.

Mais les voyant pâlir lorsque Sa Sainteté
Crache dans un bassin, et d'un visage blanc
Cautement épier s'il y a point de sang,
Puis d'un petit souris feindre une sûreté:

O combien (dis-je alors) la grandeur que je voy
Est misérable au prix de la grandeur d'un Roi!
Malheureux qui si cher achète tel honneur.

Vraiment le fer meurtrier et le rocher aussi
Pendent bien sur le chef de ces seigneurs ici,
Puisque d'un vieux filet dépend tout leur bonheur.

Attaché à la seconde partie du recueil, ce sonnet vient témoigner de l'écart qu'il existe entre le poète, à l'écoute de son cœur, et le monde «misérable» dans lequel il est contraint d'évoluer, un monde où tout n'est que perversion, travestissement de la réalité et jeux sur les apparences. Cette absence de transparence, ce manque d'honnêteté ou encore ce masque de noblesse et d'intérêt, que l'on perçoit dans les quatrains, tendent à éclairer le besoin viscéral de sincérité que recherche le poète et qu'il ne rencontre, finalement, qu'auprès de son cœur. Le déguisement est ce qui semble qualifier au mieux la société entourant le poète, une société ne vivant que dans l'espoir du pouvoir sur autrui, ignorant jusqu'au souci, au respect de l'autorité. Cette notion, d'ailleurs, semble totalement annihilée en des lieux où la seule attitude convenable est celle consistant à «feindre» ou à «épier». Le premier quatrain, certes, reconnaît à l'autorité un certain pouvoir d'action sur autrui, mais un pouvoir purement lié aux apparences, un pouvoir se moquant de la réalité morale effective de l'être pouvant la détenir. Cette apparence de noblesse et d'influence, se voit vite discréditée et rangée au simple rang d'apparat, lorsque l'on découvre que ces grands hommes, ces «seigneurs» marchant «D'un front audacieux» près

de «sa Sainteté» ne sont, finalement, que des «Malheureux qui si cher achètent tel honneur». Le poids du mensonge et des faux semblants, auxquels se voit confronté le poète, mettent à jour, cependant, une notion encore peu considérée de manière directe, à savoir, celle du «bonheur». Si l'on envisage, il est vrai, plus que largement les peines et tourments de l'âme de l'auteur, se retrouvant prisonnier d'un monde qu'il exècre, il n'en reste pas moins que le réconfort qu'il trouve dans l'acte d'écriture n'est pas un simple exutoire au mutisme qu'il se doit d'afficher consécutivement à sa pauvre condition. Le pouvoir qu'il ne peut détenir en société, il le peut acquérir, cependant, par la plume; et, la chargeant des contradictions et combats agitant, au quotidien, son être, lui permettre de trouver le chemin qui le mènera au bonheur et à la gloire.

Cependant, dans un monde où tout n'est que faux semblants et apparences, où tous n'évoluent qu'à couvert de masques et de rôles dissimulant leurs véritables pensées, le poète, l'écrivain, se doit également de conserver une certaine prudence qui parfois le pousse à osciller entre diverses attitudes. Face à l'autorité qu'il sait régir une part de son propre pouvoir d'action sur le monde, l'auteur, à l'égal de la figure d'autorité, ne peut s'appréhender de manière Une et Unique, mais se doit d'être considéré dans toute la diversité qui marque son parcours jusqu'à l'écriture, et dans toute la difficulté qu'il éprouve, au contact de l'autorité royale et de ses ramifications, à exprimer son art. En effet, même si au contact de l'Italie, certains poètes semblent rejoindre Ronsard, alors poète officiel du prince, le poids que représente l'autorité dans la création littéraire et le poids que peut représenter le pouvoir de la littérature, de l'écriture dans la création et l'affirmation d'une autorité royale nouvelle demeurent bien réels. Le mutisme dans lequel se voit confiné le poète au vu de son faible rang social ne semble pas amoindrir sa voix poétique, qui elle se trouve chargée d'une véritable incidence sur le monde et offre, somme toute, un nouveau souffle à l'art, qui alors cherche en l'âme son moyen d'expression le plus pur. Le ressentir, l'expérience vécue et la douleur de l'être, se doublent d'une sincérité et d'une authenticité qu'il appartient à chacun d'exprimer, au vu des conséquences réelles, de l'impact des mots sur la réalité et de leur atteinte au pouvoir royal, alors en pleine expansion et réaffirmation. En ce sens, si l'écrivain peut se flatter d'avoir obtenu, pour son art, une considération à la mesure de sa grandeur, il ne peut qu'à sa propre appréciation et grâce à ses talents poétiques, insérer, dans ses écrits, une part de la liberté et de l'autonomie qu'il rêve de se voir accorder sans condition.

3) Quand la Littérature oscille entre allégeance, méfiance et défiance.

A) La prudence et la censure: deux entités dominantes au royaume de la littérature face à l'Autorité.

*«La renommée est un instrument à vent que font résonner
les soupçons, les jalousies, les conjectures»*

Shakespeare, Henri V, 1599.

Si le XVI^e siècle passe, avec une intensité similaire, de l'enthousiasme à la désillusion, il convient de rappeler que, dans le domaine littéraire, il est possible de mesurer ce changement, bien que progressif, dans la décennie 1550. En effet, si l'on en vient à comparer des écrits du début du siècle, tels ceux de Marot, à la poésie de Magny ou encore aux nouvelles de Des Périers, force est de constater qu'à l'engouement originel de la Pléiade, succède une période plus noire qui voit l'auteur contraint de surveiller, de brider sa plume, s'il veut accéder à la diffusion plus large de son art, rendue possible par les progrès fulgurants de l'imprimerie. Cependant, qui en vient à considérer le spectaculaire envol de «l'objet livre», ne peut ignorer les enjeux qui en découlent en matière de réglementation et de surveillance quant à un art qui, dès lors, peut agir sur le monde, mais également réagir face à lui. La rapidité de la diffusion des savoirs, des pensées et opinions à travers le territoire national et européen tend à redoubler la faible part d'autorité conquise par la littérature, offrant, alors, aux auteurs la possibilité de voir leur nom reconnu entre d'autres, et leurs mots, atteindre des lieux jusque là inaccessibles. Cependant, ce gain apparent de liberté demeure relatif, au sens où si la littérature gagne, il est vrai, une part non négligeable d'action sur autrui, l'autorité dont elle se voit créditée est immédiatement contrebalancée par la réaction de la figure royale, cherchant à maintenir sa propre incidence dans le domaine artistique. En ce sens, la communauté littéraire se voit dans l'obligation de renouveler, non pas sa manière de penser, mais plutôt la manière d'exprimer cette pensée, en raison d'une censure, nouvel organe dépendant de la Couronne, qui, au nom de l'intégrité du livre, conduit l'humaniste au bûcher. Si l'objet imprimé devient motif de répression, le sentiment de liberté qui lui est intrinsèque, ne perd en rien de sa vivacité et l'on découvre un grand nombre d'auteurs prêts à se battre pour conserver le droit de laisser filer leur plume. Mais la censure, qui s'installe et sévit dès le début du siècle, tend à annoncer la désillusion massive qui emportera définitivement le «Beau XVI^e siècle», dans la mesure où tout texte jugé non conforme aux idées alors prédominantes de la Sorbonne en matière d'art, de religion ou de politique, se voit condamné et marqué du sceau de l'hérésie. Le pouvoir royal, par le biais de la Censure, tend à conserver une emprise sur le développement artistique du pays, une emprise ferme, il est vrai, mais qui conserve une certaine distance par rapport à la répression et au contrôle, lui permettant de garder un semblant de crédit quant

à la liberté des arts.

Il n'en demeure pas moins, qu'au cœur d'une violence engendrée par la Censure, sous couvert de permission royale, l'écrivain se retrouve dans une position des plus délicates, l'invitant implicitement, en vu de sa sécurité physique, à retenir le pouvoir de son art et à brider sa plume. En ce sens, la complexité des relations existant entre le monde littéraire et le Roi en matière d'autorité, nous apparaît tel un doux euphémisme, si l'on considère la mort violente et brutale, en 1546, de l'humaniste Etienne Dolet, brûlé sur le bûcher en raison de ses écrits et de ceux qu'il aida à faire paraître. Au sein d'un tel climat, qui voit sacrifier l'humaniste, homme de Lettres, en raison de sa seule volonté de diffusion du savoir, il semble important de s'arrêter sur l'attitude que vont adopter les écrivains envers leurs œuvres, se retrouvant alors confrontés à une matérialisation violente et parfois cruelle de l'Autorité. Jugé sur le seul fait de porter atteinte à une intégrité édictée, mesurée par la religion, la Censure en vient non seulement à brûler les livres, mais également les imprimeurs, vaisseaux et garants des œuvres littéraires et de la pensée en mouvement d'un siècle. La brutalité et la rudesse que l'on déploie donc envers les imprimeurs, et envers les auteurs, contraint à l'auto surveillance, vont totalement à l'encontre des principes, des valeurs et de la liberté que revendiquent les humanistes. En effet, Etienne Dolet se voit conduit à Paris, torturé, et enfin brûlé avec ses livres place Maubert. La même année quatre autres imprimeurs sont également conduits au supplice, imprégnant alors le geste éditorial du sang des «martyr de l'indépendance de la pensée».

La censure, bien plus que de toucher à la liberté et à la pensée, en vient à déshumaniser la diffusion du savoir que suppose l'imprimerie, et à brider la voix littéraire, ainsi que la création artistique, marquant du sceau de la répression toute impression s'écartant du carcan établi par les ramifications de l'autorité royale et par la Sorbonne notamment. La peur, instaurée par un climat religieux des plus difficile en France, vient contaminer jusqu'aux écrits des Lettrés qui alors s'engagent, progressivement, sur la voie de la Prudence que préconisera d'Aubigné, dans ses *Tragiques*:

« Je gagneray une place au rolle des fols. et. de plus. le nom de turbulent. de républicain: on confendra ce que je dy des tyrans pour estre dit des roys. et l'amour loyal et la fidelité que j'ay monstrée par mon espée à mon grand Roy jusques à la fin. les distinctions que j'apporte partout seront examinée par ceux que j'offence. surtout par l'inique Justice. pour me faire declarer criminel de lèze-Majesté »

Bien qu'ils soient d'un autre temps, les mots d'Agrippa d'Aubigné peuvent s'appliquer à notre décennie, dans la mesure où celle-ci semble mettre en exergue que, désormais, à l'acte d'écriture ne

1 Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, Tome 1, prologue de l'auteur *Aux Lecteurs*, 1616.

préside plus le seul souffle de la Muse mais également la peur et la surveillance. Cependant, si surveillance il y a de la part d'une Censure comparable à l'Inquisition, il y a également surveillance au niveau même de la création littéraire, qui ne peut, dès lors, s'exprimer librement et en toute sécurité. Le «poids de l'autorité» devient, sémantiquement, une notion qu'il convient véritablement de scinder en deux niveaux bien distincts de répercussions. En effet, tandis que, dans un premier temps, l'écrivain perçoit cette manifestation excessive de pouvoir comme une atteinte morale pesant sur son cœur, le condamnant à l'ennui, au mal être et à la souffrance, dans un second temps, le poids de l'autorité peut se révéler physiquement dangereux, pouvant condamner l'écrivain à la fuite, à l'exil ou à la mort. Les divergences et affrontements religieux, entre catholiques et protestants, qui viennent scinder la France en deux, ne se cantonnent pas à de simples problèmes politiques, dans la mesure où le roi lui-même considère ce clivage et cette affirmation de l'identité protestante, comme une atteinte à son autorité, encore jeune. En cela, si l'on considère que la politique royale de centralisation qu'adopte Henri II, favorise en contrepartie l'expression artistique nationale, il n'en demeure pas moins que l'heure est, avant tout, à la réaffirmation absolue du pouvoir de la Maison de France, sur tous sujets touchant au royaume ou à la personne royale, ultime incarnation de l'autorité sur terre. Cependant, au sein même ce combat latent que nous nommerons «relations empreintes de complexité», entre le pouvoir royal et le monde littéraire, il n'est pas d'obstacles que les écrivains ne se proposent de surmonter. En ce sens, prenant peu à peu conscience du pouvoir potentiellement dangereux des mots et des petits esprits cherchant à se les approprier pour mieux les déformer, les écrivains mettent en œuvre tous les moyens à leur disposition pour tromper la censure et diffuser une vision du monde qui, si elle leur est personnelle, mérite, somme toute, d'être exprimée. On voit alors se développer diverses possibilités de passer outre l'autorité, trop largement exploitée, de la censure, des possibilités liées au texte en lui-même ou bien au geste éditorial. En effet, il est possible, dans un premier temps, de déguiser son texte tout en sachant que sa portée s'en trouve réduite, quiconque n'étant pas en mesure de décrypter les propos. En revanche, si l'on conserve au sein d'une œuvre, une écriture laissant transparaître clairement une pensée compromettante, c'est alors le geste éditorial qu'il convient de dissimuler ou de déplacer. On remarque, alors, qu'un grand nombre de textes usent, à cette époque, des presses de Genève avant de circuler discrètement en France.

Quant aux propos de d'Aubigné, ils témoignent d'une conscience alors affirmée, chez l'écrivain, de ceux venant jalouser le don qu'il porte en lui, et attestent, sans conteste, du pouvoir et de l'incidence des mots sur le monde dans lequel s'inscrit le poète. En effet, il n'est de raison de s'en prendre à celui dont la voix se perd dans l'oubli, mais il en existe davantage de craindre celui qui, par sa plume, touche au vrai et tente de le transmettre à autrui. En ce sens, s'il n'est déjà plus possible de discréditer l'acte

d'écriture en ne le ramenant qu'au simple rang d'artisanat, il demeure possible d'en discréditer son auteur, et par la même, l'incidence de son chant. C'est en cela qu'il convient de relever, dans ce court extrait, le champ lexical du travestissement ou de l'altération de la vérité, se révélant par les termes: «confondra/ examiné» ou la tournure verbale «pour me faire déclarer». En outre, il convient de souligner que la peur qu'exprime le poète reprend la crainte animant les auteurs du tournant du siècle quant à l'autorité. Il s'agit, en effet, du crime de «leze-Majesté», crime suprême contre l'autorité et la personne royale, redouté entre tous. Le poète ne se contente pas de dénoncer l'acharnement et les complots dont il est la proie de la part de ceux qu'il «offense», mais condamne également «l'inique Justice», se nourrissant davantage des paroles rapportées et déformées: «turbulent, republicain», que des actes effectifs, témoignant de la vie d'un homme: «l'amour loyal et la fidélité [...] montrée par [l']espée». Ainsi, d'Aubigné semble ici mettre à jour une tendance que l'on reconnaît aisément en l'organe répressif qu'incarne la censure, à savoir qu'il n'est pas tant à craindre l'autorité royale en sa plus grande et plus pure expression, mais ses subdivisions, soit, les organisations et ramifications qu'elle dote d'une part représentative et exécutive de son pouvoir. Ce que le poète nomme «distinctions» s'impose ici comme une véritable dénonciation d'un système, qui, se voyant conférer un faible éclat de l'autorité royale ineffable, devient plus tyrannique que de raison, en venant à confondre ce qui est dit par «des tyrans pour estre dit des roys». Il s'agit également d'un moyen, plus qu'habile de la part du poète, de prévenir toute attaque à son encontre quant aux écrits qu'il diffuse, et de s'assurer, ainsi, une tranquillité, une sécurité et une interprétation juste de ses vers. Cela n'empêche pourtant pas le poète d'exprimer sa voix, sa verve, parfois poignante, parfois piquante et souvent brillante.

Le caractère humble du poète, reste un point essentiel sur lequel il convient de s'attarder. En effet, chaque auteur, si grand ou reconnu soit-il, se présente comme dépendant d'une instance supérieure, que l'on assimile, le plus souvent, au roi ou à l'un des membres de sa Maison. Le goût pour la soumission et l'affirmation sincère d'un profond respect, ainsi que d'une admiration sans borne pour la figure incarnant au plus juste titre l'autorité, procède non seulement d'un art de vivre ainsi que d'une éthique relative à l'époque, mais également d'une authenticité certaine, due à la liberté de pouvoir louer qui de droit. En effet, si le poète se doit, à l'égal de tout autre sujet, de faire allégeance à son souverain, ou à quiconque, suivant la hiérarchie sociale de l'époque, est en mesure d'exercer un pouvoir sur sa personne, il n'en demeure pas moins libre, dans ses vers, de remettre en question le fardeau, parfois pesant, d'un tel conformisme de l'ordre social. En d'autres termes, il apparaît souvent, qu'au contact de l'interdit et du mutisme exigé par les convenances, l'écrivain retrouve et affirme, si bien sa liberté que son moi, au sein d'une littérature s'imposant non seulement comme le garant de l'oppression continuelle qui le meurtrit, mais également comme le lieu privilégié d'une communication et d'une

expression artistique florissante, au vu des stratagèmes et des détours poétiques qu'il est de rigueur de maintenir afin de préserver une bienséance et un respect des usages essentiels à la bonne diffusion des ses œuvres. Ainsi, le fait de reconnaître en celui qui le protège, la noblesse, la grandeur et l'autorité qui lui sont dues, ne témoigne en rien, chez le poète, d'une quelconque hypocrisie, mais bel et bien d'une conscience poétique accrue qui veut, qu'à l'expression forte et totale de son art, participe la grandeur et la gloire royale. En d'autre termes, si l'autorité s'incarnant en la personne du roi et s'exerçant sur la personne du poète est incontestable, elle ne peut, cependant, prétendre contrôler chacun des moindres mouvements de sa plume, auxquels reste attachée la Muse ainsi que le cœur du poète. Ce nouveau rythme apporté à la création littéraire, qui voit s'exprimer le cœur, tout en demeurant inspiré par les dieux et pouvoir, ainsi, prétendre à la gloire éternelle, offre aux écrits des années 1550, toujours en proie aux manifestations virulentes de l'autorité, un souffle particulier qui témoigne à la fois d'une acceptation et d'un rejet. En effet, si le mouvement général du siècle est unique, laissant la communauté littéraire se mouvoir selon un même élan, les divergences internes sont pourtant bien réelles. En effet, si la Renaissance prône l'esprit communautaire dans le domaine artistique, dans une perspective, toujours plus intense, de diffusion des savoirs et des textes, il ne faut pas oublier, cependant, qu'elle met également à jour un concept jusque là minimisé au sein de la littérature, à savoir la question de l'individu et de sa singularité. Ajouté à cette nouvelle hardiesse des idées, l'individualisme naissant qui rend possible la gloire personnelle, offrant à l'auteur une reconnaissance particulière au-delà de toute collectivité, il devient plus aisé d'envisager, qu'en chaque écrivain se revendiquant du même mouvement intellectuel, se retrouve la capacité d'exprimer sa propre identité dans un espace et un temps impartis. Placer l'Homme au centre des considérations et des préoccupations de l'époque, signifie également que chacun est en mesure de chercher à inscrire son nom dans l'Histoire et tenter, ainsi, de s'accorder à la devise «Homo quasi deus». Les divergences, de fait, n'empêchent en rien la communication poétique florissante qui offre au siècle sa couleur si particulière et unique mais donne à voir, à l'inverse, les différentes manifestations et réactions de la figure auctoriale en tant qu'individu face à l'affirmation d'une autorité dont elle a parfois à pâtir.

B) De l'allégeance à la méfiance ou quand la notion d'autorité devient un ressentir personnel qu'il convient d'exploiter.

Mais toutesfois l'ardeur qui le cœur m'eguillonne
De te montrer combien ie suis ton serviteur,
Me fait importuner ta roiale grandeur;
Et si en ce faisant ie commets quelque vice,
Il vient du seul desir de te faire service

Qui pressant me contraint de mettre un œuvre mien
Sous la protection de ton nom Treschrestien
Le sacrant à tes piés: C'est, Prince, un livre d'Odes

[...]

Ronsard, *Extrait du privilege, Les quatre premiers
livres des Odes dédiés au Roy*. 1555.

Si pour certain, à l'image de Magny, la figure d'autorité ne peut se matérialiser, poétiquement, que sous la forme de plaintes, de pleurs, de souffrance ou de sanglots, force est de constater que, dans le cas de Ronsard, l'autorité royale est non seulement une source d'inspiration sans fin, mais aussi une arme des plus redoutables, qu'il s'agit, à l'image de ses vers, d'accommoder et manier avec élégance et génie. En effet, pour celui qui s'impose comme le poète officiel du roi, il n'est plus grand honneur que de chanter les louanges du «Saint Monarque qui dispense/ Tout en tous...» ni plus glorieuse poésie que celle illustrant «Des meilleurs le meilleur Roi»¹. L'éloge du prince, et donc de la «France par lui victorieuse», devient chez le poète, un trait récurrent et caractéristique de sa poétique, largement orientée vers le service et la reconnaissance. Cependant, s'il y a effectivement un souci profond et sincère pour la reconnaissance et la renommée du roi, il n'en demeure pas moins que, dans le choix de faire ouvertement, et peut-être excessivement, allégeance à son monarque, Ronsard tend également à transposer cet éclat au domaine national et principalement poétique. L'influence du roi, outrepassant les frontières et touchant, de fait, un nombre important de peuples, se voit digne d'admiration, au sens où l'autorité de l'Un, assurée, par sa noblesse, l'influence de tout un royaume et donc du poète. En effet, si le court extrait du privilège des quatre premiers livres des *Odes*, révèle, par un polyptote, la totale soumission du poète à l'autorité et à la «royale grandeur»: «serviteur/ service», il convient également de souligner, qu'à cette soumission ne préside nulle autre menace que la peur, propre à l'auteur, d'écrire en l'absence de toute gloire. Ce sont, en effet, «l'ardeur» et le «desir» qui «éguillonne[nt]» le cœur et l'âme du poète qui, seuls, vont le «contrain[dre]» à placer son don sous tutelle royale. Cependant, cette tutelle reste un engagement bilatéral qu'il convient de dégager de tout soupçon de servitude aveugle de la part du poète. Ronsard n'est en aucun cas ce poète courtisan qui flatte allègrement dans le seul but de paraître à la Cour. Ce qu'il recherche, il l'exprime ouvertement, interpellant son divin protecteur en ces termes: «Enfant, dont la race fatale/ Dedans la terre occidentale/ Fera regermer nôtre nom.» Le pluriel, venant orner le magnifique espoir artistique dont témoigne ici l'auteur, s'il est élégant et sincère d'une certaine manière, n'ôte en rien les aspirations de gloire personnelle dont rêve principalement le poète qui affirme par la suite:

Nul jamais ne s'est vanté
D'avoir consacré sa gloire,

1 Pierre de Ronsard, *Le cinquième livre des Odes*.

Si la Muse n'a chanté
Les haines de sa mémoire.
C'est à toy, Roi, d'honorer
Les vers, & les décorer
Des présents de ta hauteesse
Soufle ma nef, je serai
Le premier qui passerai
Mes compagnons de vitesse

L'ambition artistique, bien qu'elle apparaisse ici de manière inéluctable, tend à souligner un point essentiel de la vision poétique de l'auteur, à savoir, qu'il ne peut exister de «gloire» sans le concours simultané de «la Muse», assurant, par delà les temps, la survie du poète dont les vers s'inscrivent dans la «mémoire, et du «Roi» qui, par la noblesse de son rang et l'influence naturelle attachée à sa personne, lui offre le contexte parfait à l'épanouissement artistique particulier qu'il recherche afin de pouvoir «Le premier» «consacr[er] sa gloire». Le devoir, qui incombe ici au monarque de soutenir les arts, n'est point remis en question et se présente, d'ailleurs, comme une attitude allant de soi, au sens où le poète ne fait que rappeler un fait déjà établi, pour mieux se l'approprier, ou, du moins, le tourner à son avantage. Face à la figure suprême de l'autorité, le poète ne semble, en effet, retenir que le côté «utile» du pouvoir ainsi que sa définition abstraite, qui confère à l'homme le partageant, une certaine incidence sur le monde. La partie concrète de ce pouvoir, qui peut contraindre et obliger le plus faible, ne nous apparaît, une fois de plus, qu'au travers de la magnanimité et juste personne du bon roi, toujours prompt à susciter l'admiration, alors même qu'il exerce son autorité :

Et de quel soin prudent & caute,
Ton peuple justement tu guides,
Apris au mestier, comme il fault
Lui lacher et serrer les brides.

Face à une telle dévotion, le lecteur peut sans doute rester perplexe s'il ne considère pas davantage le terme central de ces quatre vers, à savoir celui de «guides». En effet, dans une volonté toujours égale de toucher aux cieux en se rapprochant de celui que l'on considère comme l'ultime représentant de Dieu sur terre, le poète, qui par définition se propose d'éclairer et de guider le peuple, octroie au roi des caractéristiques qui lui sont propres créant alors une association d'idées, une image royale du poète qu'il semble difficile de négliger. Si l'on substitue au terme «peuple» celui de «lecteur» ce même éloge peut s'appliquer au poète et se fondre parfaitement dans le cadre d'un privilège, ou encore d'un art poétique. Il semble, alors, que Ronsard ne cherche pas tant à faire le seul éloge de son prince qu'à faire allégeance, tout simplement, à l'art qui guide sa plume, ainsi qu'au génie et à la mesure, animant la personne du poète.

Si Ronsard choisit, en sa qualité d'homme de certaine influence issu d'une position sociale assez favorable, de s'approcher au plus près de l'autorité, d'en supporter le poids pour mieux en nourrir ses vers, il convient cependant de noter qu'il n'en va pas de même pour des poètes plus modestes, qui, à défaut de pouvoir joindre la subtilité et le double sens à un éloge vain, puisent précisément leur inspiration dans ce sentiment d'abandon et d'inexistence artistique. Le poète Olivier de Magny, s'il est reconnu et estimé par les siens, n'offre pas, cependant, une production littéraire constante qui lui permettrait de prétendre à une quelconque estime royale. Parvenant, somme toute, à émouvoir la communauté poétique par son talent, réel bien qu'encore jeune, il arrive à se placer sous la protection du seigneur d'Avançon, alors garant de son épanouissement moral et poétique en échange de ses services de secrétaire au cour de son séjour en Italie. Si cette brève «tranche de vie» tend à souligner l'incroyable destin d'un poète démuné trouvant refuge et protection auprès d'un Grand, allant jusqu'à le mener en terre promise, en échange de moindres services, force est de constater, qu'à l'enthousiasme d'un jeune poète assoiffé de savoir et de poésie amoureuse, succède une désillusion tout aussi violente dont la cause principale reste le peu de considération dont il est l'objet:

Sonet CXXXVI

Servez bien longuement un seigneur aujourd'huy,
Despendez vostre bien à luy faire service,
Corrompez en servant la vertu pour le vice,
Et soiez attaché nuict et jour près de luy,
Pour luy donner plaisir donnez vous de l'ennuy,
Sans nul respez à vous servez-le en tout office,
Adonnez-vous aux jeux dont il fait l'exercice,
Et ne demandez rien pour vous ny pour autrui.
Continuez long tens, pour quelque bien acquerre,
A le servir ainsi, puis cassez quelque verre,
Ou faillez d'un seul mot, vous perdez vostre espoir,
Vous perdez votre tens, votre bien, vostre peine,
Et ne vous reste rien qu'une promesse vaine,
Et un vain souvenir d'avoir fait le devoir.¹

Placer son don sous la tutelle de l'autorité, ne semble pas, de prime abord, servir la vision poétique du jeune auteur. Le décalage, voire la rupture, existant entre les rêves précédant le voyage et la réalité effective place le recueil du poète, *a posteriori*, sous le signe des *Souspirs*, soupirs et plaintes dont l'origine est ici aisément identifiable à travers la notion, plus qu'éprouvante, de l'autorité. En effet, dans ce sonnet, le poète rend non seulement compte d'un état de soumission total envers son maître, mais également d'un effacement personnel des plus extrêmes, conférant à l'autorité la couleur de la

¹ Ce poème se trouve dans le dernier tiers du recueil comportant 176 sonnets publiés en France alors que le poète rentre d'Italie soit en 1557.

tyrannie. En outre, la première personne du singulier, que l'on est en droit d'espérer au vu des sonnets précédents et du moi lyrique en pleine ascension au cours du siècle, se voit remplacé par un «vous» tendant à placer le poème sous le signe de l'avertissement et de la méfiance. Si le poète réalise, au fil du temps, la pesanteur que représente un tel état de soumission, il se fait un devoir d'en témoigner dans ses vers, transformant alors le traditionnel «avis au lecteur» en un «avertissement au jeune poète» qu'il va jusqu'à présenter sous une forme versifiée. En ce sens, le poète semble ici mettre à profit sa propre expérience personnelle, tout en cherchant à s'attirer la compassion de ses pairs et à faire s'interroger le monde sur l'importance et l'influence du «mécénat» dans le domaine artistique. En effet, si Ronsard peut, lui, vivre de ses bénéfices, la grande majorité du monde poétique et littéraire ne saurait, seul, subvenir à ses besoins et vivre pleinement de son art. Ainsi, chacun espère trouver, pour exercer librement sa plume, un protecteur, ami des arts, qui lui apporte une certaine sécurité en l'échange de ses services. Mais il apparaît, dans ce sonnet, que le poète, si fidèle soit-il, ne soit pas toujours récompensé pour «avoir fait le devoir» et demeure finalement prisonnier d'un tourment instauré par l'autorité d'un protecteur cherchant, chaque jour un peu plus, à imposer son pouvoir, régnant alors sur le cœur du poète telle une véritable épée de Damoclès. Ainsi, le service et le dévouement qui parviennent au lecteur, ne semblent trouver d'autre écho que celui de l'indifférence, le poète s'enfermant, alors, dans une relation unilatérale de confiance et d'estime où le «vous», synonyme du «je» poétique, s'oppose fermement au «lui» désignant le «seigneur». Enfin, il reste à souligner que si l'autorité devient souffrance, du fait de ses exigences et des sacrifices qu'elle appelle, la notion de perte reste, somme toute, prépondérante au sein du poème. En effet, c'est principalement par la fuite du temps qu'il est possible d'envisager le lourd tribut auquel est condamné le poète par le pouvoir qu'il subit. La gratuité du service et le caractère vain de la «promesse», condamnent le poète à supporter indéfiniment son malheur, le sonnet agissant sur la notion d'autorité tel un véritable arrêt sur image, un cadre lyrique au sein duquel le temps se fige au contact du pouvoir. Dès lors, tout n'est qu'«ennui», «souvenir» et «long tens», tandis que la répétition de termes clefs tels que «rien» V8/ V13, «vaine/ vain» V13/ V14 ou encore du verbe perdre, V11/ V12, témoigne parfaitement du caractère démuné de celui qui supporte, au quotidien, le joug du pouvoir. Cependant, il ne faut pas oublier, qu'au contact de l'autorité, se révèle, chez Magny, une vision poétique nouvelle, jusque là insoupçonnée. En effet, à l'égal du lecteur, le poète découvre, peu à peu, la réelle incidence de l'autorité, castratrice au demeurant, sur ses vers, à savoir, une volonté et une force émotionnelle venant nimer, une poésie parfois trop simple, de l'éclat d'une attitude réactionnaire. La figure d'autorité qui pousse tout d'abord le poète à la plainte et au mutisme social, en vient, paradoxalement, à révéler sa voix poétique, qu'il voit muer au son des soupirs.

Cette nouvelle force lyrique, issue d'un ressentir plus personnel du pouvoir, offre au lecteur l'opportunité de considérer l'autre face de la pièce estampillée par Ronsard, qui lui vit au profit du pouvoir, tandis que Magny survit moralement et socialement à son contact, et semble revivre, ou renaître, poétiquement grâce aux abus de l'autorité. Enfin, il apparaît honnête de souligner, que, si Magny souffre alors que Ronsard brille au contact du pouvoir, l'incarnation de l'autorité à laquelle ils sont soumis ne procède pas de la même personne. Tandis que Ronsard évolue auprès du roi, incarnation suprême de l'autorité sur terre, Magny, ou encore Du Bellay, se retrouvent prisonniers de l'influence d'un tiers, d'un seigneur dont l'autorité ne représente, somme toute, qu'une ramification du pouvoir premier. Si l'échelle n'est pas la même, il reste possible de mesurer et de comparer le ressentir de chacun, car, qu'il s'agisse d'un micro- ou d'un macrocosme, l'autorité de l'un s'exerce d'égale manière dès qu'il y a présence d'un récepteur. L'importance d'un écho à l'autorité nous apparaît donc comme primordiale, au sens où il n'existe pas de pouvoir qui ne soit adressé ni orienté. Cependant, cette comparaison soulève un fait essentiel, à savoir que la notion d'autorité a tendance à se durcir et à s'exprimer de manière plus absolue et plus violente lorsqu'elle émane d'une entité promue à ce rang telle la noblesse, les seigneurs ou encore la censure, la police et les «gensdarmes».

C) L'expression de la défiance sous couvert du rire et de la simple facétie:

Tandis que Ronsard, en réaction aux manifestations de l'autorité, s'applique brillamment à adjoindre la louange à la demande, que Magny ajoute à la plainte et à la critique, l'art subtil du sanglot, du lyrisme et de l'empathie, d'autres auteurs, à l'image de Des Périers, abordent le sentiment général du peuple envers l'autorité et sa plus basse et vile incarnation sous couvert du rire, de la bonne humeur et de la distraction. Ainsi, se détourner d'une attaque directe du pouvoir, pour mieux le critiquer par le biais de ses plus infimes ramifications, relève d'une stratégie assez convenue, il est vrai, mais qui a largement fait ses preuves si l'on considère l'œuvre de Rabelais, pour ne citer que cet exemple.

La nouvelle 67 de Des Périers, issue des *Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, donne à voir le véritable calvaire d'un peuple contraint de supporter les débordements d'une délégation de l'autorité royale, à savoir les soldats ou «gensdarmes». Si elle ne prétend pas refléter la réalité dans une perspective de mimésis absolue, la nouvelle témoigne, cependant, d'une atmosphère et d'un contexte social vérifiés. L'actualité demeure donc l'un des soucis premiers de l'auteur, qui en fait la source principale de sa narration, mettant en scène la véritable plaie que peuvent représenter, en ce temps et pour les campagnes, des soldats démobilisés à la fin de chaque guerre et qui, restés sans solde, sèment

le trouble à travers le pays, ne récoltant que la haine et le mépris de ses habitants:

Nouvelle 67

Des gendarmes qui estoient chez la bonne femme de village.

Au temps que les soudars vivoient sus le bon homme, ils vivoient aussi sus la bonne femme. Car il en passa une bande par un village, là ou ils ne faisoient pas miculx que ceulx du proverbe qui dit, Un advocat en une ville, Un noyer en une vigne, Un pourceau en un blé, une taupe en un pré: Et un sergent en un bourg: C'est pour achever de gaster tout. Car ils pilloyent, ils ruincyent, ils destruisoyent tout. Il y en avoit deux, ou trois, ou quatre, je ne scay combien, chez une bonne femme: Lesquels luy mettoient tout par escuelles: et comment ils mangeoyent ses poulles, qu'ils lui avoyent tuées, elle faisoit une chiere pitrassse disant la patenestre du singe.

Mais ces gendarmes faisoient les galans en disant à la vieille,

« Ah ah bonne femme de Meudon, vous vous en allez mourir: avez vous regret en vos poulles? Sus sus, faites bonne chere, dites apres moy, Au diable soit chicheté. Dites vous? »

La bonne femme toute maudolente luy dit, « Au diable soit le dechicqueté. »

Elle avoit bien raison: Car

Depuis que decrets eurent alles

Et gendarmes porterent malles,

Moines allerent à cheval:

Toutes choses allerent mal.

Si la nouvelle tend à exemplariser, par la mise en mots d'un cas particulier, l'ampleur des dégâts que peuvent causer des «gendarmes» défaussés d'une influence pour laquelle ils se sont pourtant battus, elle dénonce, cependant, ce fléau national sous couvert d'une certaine légèreté, relative au style même de l'auteur. Car il est effectivement question, ici, de l'arme maitresse du roi à savoir son infanterie, ses soldats ou «soudars» se retrouvant au centre d'un théâtre pour le moins honteux et déshonorant. L'éclat, que tente d'adjoindre le roi à la Cour, ainsi que le respect qu'il veut voir s'épanouir au contact de son autorité, se retrouvent sérieusement mis en doute dans ce texte qui va, de manière prudente et indirecte, jeter, somme toute, le discrédit non seulement sur le pouvoir et l'influence royale, mais également sur le bien fondé des guerres, desquelles ne résultent que pillages et abus de pouvoir. En effet, la notion de modération, de mesure ou encore d'équilibre et d'harmonie, pourtant si chère à la Renaissance, se voit ici bafouée: «Au diable soit chicheté», par ceux qui prétendaient, il y a encore peu, représenter le roi, ses intérêts, sa personne et son pouvoir sur le monde, en d'autres termes son autorité et son rayonnement européen. L'excès, que condamne aussi bien l'auteur que le siècle, est clairement visible dès le début du texte, au moment précis où Des Périers ne

parvient à définir avec exactitude le nombre de «sergents» présents chez la «bonne femme de Meudon», comme s'ils se multipliaient à l'infini, ou que tous, par le pays, agissaient de la sorte, réaffirmant alors la vocation première du texte qui se veut exemplaire. En outre, il est possible de distinguer l'incidence de l'autorité sur le peuple et la perception qu'il en a, par le biais d'un style toujours simple et léger et au travers d'une courte phrase clôturant un proverbe, érigé pour l'occasion en loi sociale inconditionnelle, à savoir: «C'est pour achever de gaster tout». Cependant, si l'auteur semble déjà s'approcher plus que dangereusement de l'effronterie, voire de la défiance, envers le caractère éminemment responsable de l'autorité en vigueur à cette époque, il ne se contente pas d'exprimer le traumatisme et la souffrance du peuple par la seule abstraction d'un discours parémiologique, mais il va également ajouter à son texte un grand nombre de verbes d'actions, dénotant le caractère décidé des hommes ainsi que les répercussions immédiates et bien réelles de leurs agissements. La multiplication des verbes conjugués à la troisième personne du pluriel, tend, en effet, à étourdir le lecteur, qui assiste, sans même pouvoir reprendre son souffle, à une véritable tornade destructrice, dont le point d'incidence n'est autre que les «soudars», qui, réunis en «bande», se font le piètre écho d'une autorité déchuée et divisée car «ils vivoient/ faisoient/ pilloyent/ ruinoient/ destruisoyent/ mettoient [et] mangeoyent» comme s'ils agissaient au rythme pressant et implacable d'un cor sonnante l'assaut. Enfin, il convient de souligner cependant, que si l'auteur fait preuve d'une certaine défiance quant aux déviances du pouvoir, il n'en demeure pas moins soucieux de préserver sa personne et son art. En effet, la légèreté d'un ton se voulant parfois badin, ajouté aux nombreux proverbes qui habillent le texte, viennent pallier la brutalité du sujet traité par le son apaisant et divertissant¹ du rire. En ce sens, bien que le problème du soldat «cassé avec d'autres, quand les guerres [sont] finies» soit bien réel et qu'il mérite, le plus souvent, l'indignation qu'il suscite «pour les cas énormes par luy commis et perpétrez²», l'auteur emploie son art, au vu des tensions relatives à la libre expression littéraire, à «adoucir ses reproches», ainsi qu'à ajuster, à la réalité effective de la vie sous les guerres italiennes incessantes, le voile de l'humour, du rire et de la légèreté qui peut parfois, somme toute, laisser transparaître un rayon brûlant de l'âpre existence réelle: «Toutes choses allerent mal». Mais, à l'inverse du poète, qui non seulement prend part aux manifestations de l'autorité et fait, également, corps avec leurs répercussions immédiates, l'auteur, ne semble se poser, ici, qu'en simple narrateur, respectant une certaine distance entre son moi et son œuvre, qu'il ne semble possible d'estomper qu'au travers de la veine éminemment facétieuse imprégnant l'ensemble du recueil. Si le rire est présent, il ne faut pas oublier, qu'à l'égal de celui de Rabelais, il n'est ni vain ni «graveleux», mais cherche à instruire le lecteur, de manière plaisante, sur la réalité et les dissonances du monde.

1 Le terme est ici entendu dans son sens étymologique à savoir «se détourner de»

2 Des Périers, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, nouvelle 82.

Le rire, enfin, tend à souligner un fait important au sein de notre parcours sur les traces de la relation unissant le monde littéraire aux différentes incarnations et manifestations du concept d'autorité. En effet, s'il y a rire, humour ou facétie au sein de l'œuvre de Des Périers, c'est avant tout parce que l'auteur cherche à faire sourire. Par cette volonté de partage, il révèle une attitude littéraire importante visant à adresser et orienter ses propos vers autrui. La question de cet «autre», venant parachever l'œuvre littéraire, ou même de cet «autre» sans qui la notion d'autorité ne demeurerait que pure abstraction, un état ou une idée n'existant que par le biais de son impossible matérialisation, se doit à présent d'être considérée. En effet, nous n'avons porté notre attention, jusqu'alors, que sur la seule relation binaire unissant le monde littéraire aux manifestations diverses de l'autorité que l'on reconnaît principalement en la personne du roi. Cependant, la nouvelle de Des Périers, si elle se veut des plus intéressantes quant à l'attitude poétique qu'elle dévoile, met également à jour deux éléments essentiels qu'il convient de relever. En premier lieu, nous l'avons vu, le rire mais aussi la légèreté, la complicité qui s'installe et la conscience parémiologique de l'écriture marquent la relation auteur/autorité du sceau de la non exclusivité, venant alors y greffer une relation tout aussi importante à savoir celle qui existe entre l'auteur et son lecteur. En outre, en second lieu, le texte met également en scène une division du pouvoir royal, les soldats, qui, bien qu'ici à la dérive, se veut des plus réelles, témoignant de la nécessité d'une résonance du pouvoir royal à travers le pays et le monde. Le rythme binaire, dans lequel nous considérons jusqu'à présent, les relations entre autorité et littérature, se trouve augmenté, de part et d'autre, et modifié par le besoin, voire la nécessité, d'un écho, d'un réceptacle à l'affirmation grandissante d'un pouvoir sur le monde. Il est difficile, en effet, de mesurer l'incidence de l'un sur le monde sans considérer le point d'incidence que représente alors cet autre, témoin et faire valoir de l'autorité, si bien royale que littéraire. Il convient, dès lors, d'envisager les différentes incarnations de l'autorité dans la littérature, sous l'impulsion d'un rythme nouveau, plus largement orienté vers autrui. Dans cette lutte ininterrompue vers le pouvoir, définissant le plus souvent les relations entre le roi et les Lettrés, ne serait-il pas possible d'identifier, en la figure sacrée de cet «autre», de ce nécessaire écho, une manifestation absolue de la notion d'autorité et de son caractère, dès lors, éminemment «transitif», au sens où l'expression d'un pouvoir, si simple soit-elle, appelle nécessairement la présence et la reconnaissance d'autrui à l'égal d'un verbe qui, pour faire sens, se doit obligatoirement d'être accompagné d'un complément.

II) Le caractère «transitif» de l'autorité, ou le nécessaire besoin d'un écho étatique et littéraire.

1) «Invisible [...] mais tout le monde l'entend, Elle est le son qui vit en elle»

Ovide, III, 400-401

A De ce besoin implicite et pourtant fondamental d'une «tierce conscience» à l'épreuve de la grandeur et de la reconnaissance.

Éprouver son action sur le monde semble, en effet, bien vain pour qui ne considère le sujet, le réceptacle de ce pouvoir. La relation, si complexe soit elle, entre le pouvoir royal et les aspirations humanistes, ne saurait éluder la présence, ni même l'influence, de cet «autre», garantissant le caractère effectif de l'autorité. Tenter d'augmenter son influence sur autrui, afin qu'il confirme la réalité même de cet ascendant, ne présuppose pas uniquement une connaissance, ni même un souci particulier pour cette tierce personne, mais également une reconnaissance pour l'autorité dont il en émane, du fait de son rôle prépondérant dans le devenir et l'établissement d'un art ou d'un Roi. Le caractère transitif de la notion d'autorité nous apparaît, dès lors, plus distinctement, dans la mesure où, ni le Roi, ni les Arts, ne semblent pouvoir s'en réclamer hors des liens de la réception et du partage. L'expression de l'autorité appelle nécessairement cet autre, objet de réalité, sans lequel il n'est possible de matérialiser son influence sur l'Histoire. La notion d'«horizon d'attente» est donc, dans le domaine littéraire, tout aussi importante que celle de «sujet» dans la hiérarchie sociale de l'époque. Le pouvoir royal, ainsi que la littérature, témoignent de ce besoin existentiel d'un écho à l'affirmation de leur autorité. Si l'on considère le texte d'Ovide, mettant en scène Narcisse et la métamorphose de la Nymphe Écho, victime successive de Junon et de son amour, il nous apparaît clairement, qu'à n'être qu'un son invisible, la voix de la nymphe n'en demeure pas moins capable d'agir sur le monde qui l'entoure, y tenant toujours un rôle actif et bien réel. Suivant cette perspective, l'importance, pour l'Art et l'État, de trouver une résonance concrète au pouvoir qu'ils tendent à affirmer, témoigne de cette conscience partagée de la vanité de la recherche d'un pouvoir n'ayant d'autre réalisation que la simple conviction personnelle. En outre, si la qualité de sujet tend à octroyer, paradoxalement, un certain pouvoir sur qui cherche à voir briller son nom et reconnaître son influence, il convient de souligner que l'auteur incarne la figure

parfaite du sujet par excellence. Voué au service, l'écrivain voit converger en sa personne les différentes définitions de la notion de sujet, au sens où il est à la fois sujet du roi, du lecteur et de l'Art. À l'image d'une métamorphose, l'auteur ne voit, en ce devoir de servir, que la plus pure expression de son action sur le monde, la qualité essentielle de son œuvre, ainsi que la manifestation progressive de son autorité, «qui jamais ne pourrait avoir son plus agréable à renvoyer¹» que celui de ses vers immortels.

En ce sens, l'autorité, si naturelle soit-elle chez certains hommes, ne saurait exister simplement par elle-même. Le caractère transitif de la notion, la condamnant à vivre non seulement par quelqu'un mais également dans la perspective de cet autre, ne lui confère pas pour autant un caractère exclusif ni même exhaustif, pouvant profiter à tous suivant différentes mesures. L'incarnation suprême de l'autorité, que l'on reconnaît indéniablement en la personne du roi, ne saurait, cependant, perdurer et rayonner, si le prince ne daignait mesurer la centralisation de son pays. L'obsession de gloire personnelle, n'efface, en effet, nullement la considération de l'homme pour autrui, et, l'incluant à ses projets de grandeur, l'auteur ou le roi, ne s'en retrouve que plus reconnu. À l'image de l'autorité, la gloire ne semble pouvoir toucher celui n'ayant d'autres considérations que son propre triomphe, négligeant l'attitude première prônée par le siècle, à savoir, le partage et la diffusion des savoirs et de la culture. Si le pouvoir royal reconnaît, en la personne de l'artiste, le vaisseau le plus probant à la consécration de son incidence sur l'histoire, il ne lui confère cependant qu'une mince influence, tout juste suffisante à attester de ses louanges. Le poète, quant à lui, demeure dans l'attente constante et toujours incertaine de la reconnaissance et de la grandeur qu'il vise par son art. Le lecteur reste donc une figure essentielle et inhérente à l'ensemble des productions artistiques de l'époque, tant il ouvre progressivement, par sa diversité intrinsèque, les voies de l'immortalité. En effet, si l'écrivain cherche à marquer son temps, par sa plume, tout en illustrant sa voix poétique, il ne peut, en ce sens, éviter d'apporter une attention très particulière à son «horizon d'attente». Bien que l'expression soit anachronique², elle n'en demeure pas moins d'une importance capitale au XVI^e siècle si l'on en croit la récurrence des Avis au lecteur venant se placer en tête des ouvrages. Adresser son texte témoigne donc, non seulement d'une volonté de transparence et de communication avec son «lecteur», mais également d'un souci certain de contextualisation, au sens où le fait d'orienter son discours vers quelqu'un revient à préciser quelle catégorie de personne peut y accéder et donc de quelle prétention se revendique le texte en lui-même. Le lecteur n'incarne alors pas simplement la réalité du pouvoir de celui lui dédiant son œuvre, mais également la validité, la noblesse et le style de cette dernière. En ce sens, l'apostrophe,

1 Ovide, *Les Métamorphoses*, III, v 386-387.

2 Cette formule est en effet employée par Hans Robert Jauss, philosophe et théoricien de la littérature allemande au XX^e siècle.

plus ou moins explicite, peut révéler, par la valeur même de l'objet interpellé, le niveau de considération qu'est en droit d'espérer l'auteur, et la confiance qu'il porte en ce dernier pour affirmer son autorité. Ronsard, dans le cinquième livre des *Odes*, témoigne non seulement de cette quête de gloire personnelle, mais également d'un choix et d'une attitude face à son lecteur qui, s'ils peuvent surprendre n'en demeurent pas moins représentatifs du caractère transitif de l'autorité et des libertés découlant de cette particularité:

Prince, je t'envoie cette Ode,
Trafiquant mes vers à la mode
Que le marchand change son bien
Troque pour troq', Toi qui es riche,
Toi, Roi des biens, ne soi point chiche
De changer ton present au mien.
Ne te lasse point de donner,
Et tu verras comme j'accorde
L'honneur que ne soi point chiche
Quand un present dore ma corde.
Préque les los de tes aieus
Est pressé du tans envieux,
Pour navoir eu l'esperience
Des Muses, ne leur Sience:
Mais le rond du grand Univers
Est plein de la gloire eternelle
Qui fait flamber to Pere en elle,
Pour avoir tant aimé les vers.

En effet, le poète semble ici mesurer, à sa juste valeur, l'influence que lui accorde, paradoxalement, le caractère transitif de l'autorité, plaçant alors le roi sous tutelle poétique. D'ordinaire conscient de la prudence et de la distance qu'il se doit d'observer, le poète profite d'une toute autre sorte de relation face au pouvoir royal, ne considérant plus le roi uniquement par le prisme de sa couronne mais aussi en sa qualité de lecteur, se jouant de la dépendance et de la complicité qui peut s'installer, naturellement, entre l'auteur et son lecteur. En ce sens, la tentative ronsardienne de séduction par l'art, bien qu'elle soit un peu abrupte, n'en demeure pas moins légitime, au sens où la gloire éternelle et le don qu'il réclame à cet «autre» se retrouvent aussi dans les vers qu'il se propose de mettre au service de son lecteur. Déplaçant la création littéraire dans le monde du commerce, le poète tente de rationaliser et de matérialiser un processus jusque là très abstrait, tout en rendant évidente et naturelle la rémunération royale qu'il demande en contrepartie de ses services, s'inscrivant alors dans la plus simple perspective du «Troque pour troq'». L'échange et le partage nous apparaissent donc comme les points fondateurs de la relation unissant l'auteur à son lecteur, et bien qu'elle passe, ici, par un souci

pécuniaire, cette interaction, entre l'émetteur et le récepteur reste consubstantielle à la beauté et à la bonne insertion du message dans le monde. Si l'on se souvient du soin avec lequel le poète s'accorde à flatter non seulement le roi, mais aussi le pouvoir en place, il convient de souligner que cette «Ode» vient mettre à jour un certain renversement de l'ordre établi, rendu possible précisément par le caractère transitif de l'autorité, et donc, par la figure du lecteur s'en détachant. En effet, le champ lexical du don réciproque reste prédominant dans le poème: «marchant/ changer/ donner» tendant à en placer l'auteur en position de force. La pièce littéraire, par cette insistance sur l'aspect matérialiste des relations humaines, s'apparente désormais à une pièce rare, à un objet de grande valeur qu'il serait impossible de ne point chercher à acquérir tant elle met en valeur celui qui le possède. En lieu et place de harceler son lecteur, le poète préfère doter ses vers du caractère de l'exception, renvoyant alors tout refus ou non adhésion, au domaine de la folie. La connaissance qu'a le poète, pour son «horizon d'attente», se révèle ici par un glissement sémantique des plus habiles. Il se propose, en effet, d'offrir au roi «L'honneur» éternel, par sa seule «corde», faisant alors appel au profond désir de grandeur et de gloire de ce dernier, tout en lui désignant son propre pouvoir qui se trouve dans la possibilité: «Toi qui es riche,/ Toi, Roi des biens, ne sois point chiche». En ce sens, si le poète présente à son lecteur son rêve fait réalité, il s'assure également que ce dernier détienne les moyens tout autant que la volonté de le réaliser, et l'on voit ainsi se substituer au terme «bien» du vers 3 et 5 «biens», celui de «présent» aux vers 6 et 10.

Ronsard entreprend de prêcher ici le choix «évident», un choix vers lequel doit tendre son lecteur de manière naturelle, il est vrai, mais non moins induite ou orientée. En effet, si le poète s'applique à ne point paraître pressant, ni même suppliant, il travaille cependant à se rendre immortel, en se rendant tout d'abord nécessaire voire indispensable. Toucher aux sentiments du lecteur pour s'assurer d'une parfaite adhésion, demeure un principe efficace avéré et, somme toute, assez convenu. Mais Ronsard semble repousser les limites de l'affect, allant jusqu'à s'essayer à une forme plus subtile, il est vrai, mais tout de même proche du chantage et de la tentation. À vouloir se rendre essentiel à son lecteur, le poète n'expose plus mais impose le choix poétique, sous couvert, malgré tout, de la promesse: «je promés sonner». Enfin, ce choix pour la poésie ne peut résonner du seul son de la menace, et se présente, en définitive, comme induit par de brillantes décisions passées émises par les «aieus» du roi, dont l'image la plus probante reste celle de François Ier: «plein de la gloire éternelle/ Qui fait flamber ton Pere en elle,/ Pour avoir tant aimé les vers.» La gloire personnelle que recherche avec attention le poète se retrouve parfaitement dans cette ode, placée sous le signe de la liberté. En effet, l'écrivain est ici maître de sa plume, au sens où, de la liberté d'élection de son lecteur découle une certaine autonomie poétique que l'on retrouve dans le ton et le style des poèmes. Ce «Toi» que n'a de

cesse d'interpeller le poète, avec force et conviction, participe de ce besoin vital de reconnaissance et d'estime. Ainsi, l'ascendant sur le monde, que veut acquérir l'auteur par son art, se doit, pour être vérifié, de passer l'épreuve incontournable du regard d'autrui, trouvant dans cet autre, le reflet de sa propre grandeur, de son propre génie. Sans interaction aucune, l'autorité dans le domaine littéraire apparaît vaine et l'œuvre vouée à n'exister que dans une simple aporie.

*B) « Je veux malgré les ans au monde publier,
D'une plume de fer sur un papier d'acier... »*

Ronsard

S'il est possible de considérer le lecteur du XVI^e siècle, comme une véritable force invisible influant sur la plume de l'écrivain, il convient également de noter que le pouvoir d'action que recherche avec détermination et avec ferveur l'auteur, trouve un étrange écho auprès de celui là même qui peut au mieux le lui concéder. En effet, par l'influence grandissante qu'il se voit octroyer, sans pour autant réellement la solliciter, cette figure centrale, que devient le lecteur, se trouve elle même dotée d'un véritable pouvoir d'action sur le monde littéraire. Cette conscience exemplaire et favorable que l'on recherche en adressant son œuvre, se conjugue, cependant, sous diverses formes qu'il est possible de réduire en trois influences majeures. En effet, le caractère transitif de l'autorité se manifeste par une triple expression dans le domaine littéraire, le poète s'adressant «Au Roi», «Au lecteur» ainsi qu'«A luy mesme» ou «a son livre». Du Bellay offre, avec son *Olive*, une illustration intéressante de l'importance qu'accordent alors les poètes et auteurs à la réception de leurs œuvres. N'oublions pas que l'«exercice des Lettres», encore jeune en sa qualité de noble activité artistique, ainsi que la matérialité du livre, alors en plein essor, ne permettent pas à l'auteur, dont le statut reste, somme toute assez incertain, de négliger la nature de l'œuvre littéraire qui ne s'affirme pleinement qu'en ce qu'elle est «tension vers». Orienter son discours, dédier son texte, revient alors à soumettre son don, son labeur, sa personne et sa plume au jugement d'autrui, ce même autre qui peut, seul, reconnaître le caractère exceptionnel du «livre» et, de fait, faire rejaillir cet éclat sur son auteur:

A TRESILLUSTRE
PRINCESSE MADAME MARGUERITE
SEUR UNIQUE DU ROY
LUY PRESENTANT CE LIVRE

sonnet

1 Continuation du *Discours des misères de ce temps*, Ronsard, 1552, v 5 et 6.

Par un sentier inconnu à mes yeux
Vostre grandeur sur ses ailes me porte
Où de Phebus la main çavante et forte
Guide le frein du chariot des cieulx.

Là elevé au cercle radieux
Par un Demon heureux, qui me conforte,
Celle fureur tant douce j'en rapporte,
Dont vostre nom j'egalle aux plus haulx Dieux.

O Vierge donc, sous qui la Vierge Astrée
A faict encor' en nostre siecle entrée!
Prenez en gré ces poëtiques fleurs.

Ce sont mes vers, que les chastes Carites
Ont emaillez de plus de cent couleurs
Pour aler voir la fleur des MARGUERITES.

COELO MUSA BEAT¹

L'auteur ne cherche pas à dissimuler, ici, le rôle majeur qu'il accorde au destinataire de son œuvre. En effet, si la louange semble participer activement à la renommée de l'auteur il n'en demeure pas moins que le simple fait de flatter son lecteur ne confère pas aux vers une beauté, ni même un pouvoir, menant infailliblement à l'immortalité. Si le poète tend à partager, en un sens, son don avec son lecteur, intégrant ce dernier au processus de création littéraire et le rendant, alors, tributaire de son succès: «Vostre grandeur sur ses ailes me porte», le véritable génie n'est finalement remarquable qu'en la seule personne de l'auteur. De fait, il semblerait que l'autorité que l'on peut espérer acquérir en matière littéraire, n'apparaisse, en fin de compte, que comme le doux écho d'un talent et d'un génie personnel. En ce sens, si le talent se doit d'être éprouvé, jeté aux regards du monde, afin de s'épanouir et de s'affirmer, le génie, lui, reste un trait inné qu'il est impossible de soumettre au jugement d'autrui tant sa matérialisation artistique n'admet le doute ni même l'examen. Le sonnet de Du Bellay se révèle alors des plus intéressants, au sens où il vient non seulement livrer une véritable vision de la création littéraire, mais soumet également l'idée de nous faire fouler, en sa compagnie, le sol des sentiers de l'exception. La figure d'autorité que se propose d'incarner le poète, nécessite en effet un référent, mais n'admet pas pour autant de laisser ce dernier surpasser le pouvoir et l'influence de son œuvre. Si le lecteur fait, sans aucun doute, partie intégrante du projet poétique et littéraire, dans la mesure où son absence viendrait tronquer, voire annihiler totalement l'œuvre dans sa dimension concrète, il ne peut, cependant, prétendre échapper au contrôle auctorial, ni même se réclamer d'une liberté totale. En effet, l'auteur maintient, quelle que soit la situation, une emprise parfaite sur ses vers, sur ses mots, qu'il pèse, examine et accommode avec un soin et un souci tel, qu'il ne semble y avoir à y prendre que ce à

1 *L'Olive*, sonnet liminaire, Du Bellay, 1550.

quoi l'auteur est prêt et consent à nous donner.

Le sonnet présidant au recueil de Du Bellay, n'est pas une simple incarnation des convenances d'une époque où il est de rigueur de présenter, de dédier son œuvre à un noble protecteur, ami des arts et grand de ce monde, mais il met en exergue, au contraire, l'affirmation poétique et la conscience littéraire d'une autonomie et d'une autorité auctoriales dont la légitimité se voit portée par une qualité innée habitant l'écrivain: le génie. La concrétisation, l'aboutissement du travail littéraire visant à donner corps, ou, ici, à mettre en mots le génie, se retrouve dans l'influence progressive que gagne l'auteur, non seulement auprès de ceux qui se rapprochent des «plus haulx dieux» mais aussi auprès des siens et du monde. En effet, alors qu'il n'est encore qu'un jeune poète et la Pléiade un projet sur le point d'éclorre, Du Bellay choisit d'entrer officiellement en littérature par son *Olive* précédée de la *DILF*, dont il orne l'ouverture, après un court appel «A Monsieur le prévost de Paris», d'un sonnet à la «TRESILLUVSTRE. Princesse Madame Marguerite», «Luy presentant ce livre». Si le destinataire est ici des plus prestigieux et des plus intéressants, soulignant l'impact amoindri d'une œuvre exempte de la considération d'autrui, c'est le terme «presentant» qui mérite cependant une attention particulière. En effet, à l'aube du règne littéraire que va chercher à instaurer la Pléiade, l'ampleur et le pouvoir de la voix poétique sur le monde ne sont déjà plus discutables. Le poète, en sa qualité d'homme pouvant prétendre à augmenter le monde par son don, ne se pose pas en simple serviteur de ce monde mais se propose, au contraire, de lui rendre service par «ce livre», objet de toutes ses aspirations et rêves de grandeur, et donc de lui présenter. En ce sens, il semble choisir la princesse tout comme il choisit Olive, c'est à dire davantage pour ce qu'elle représente, sa noblesse, son esprit, son goût pour les arts, qu'en sa qualité d'être particulier. En outre, le terme «présenter», suivant la définition que nous propose *Le Trésor de la langue française*, semble concentrer, en lui seul, nombre de points essentiels quant au concept d'autorité. «Présenter», signifie, tout d'abord, rendre mentalement ou effectivement présent, et décrit donc à merveille le cheminement que souhaite voir prendre, par cette adresse, l'auteur à son œuvre. Il s'agit également de mettre quelque chose à la portée ou devant quelqu'un, ce qui nous permet d'identifier l'une des caractéristiques premières de la littérature qui se veut don, et donc d'apparenter le verbe «présenter» au verbe «offrir». Cependant, si l'entreprise est jusqu'alors modeste, bien que hardie, la seconde acception du terme souligne l'enjeu présidant à cet humble présent. Car il s'agit également de porter quelque chose, ici une part de soi, à l'attention et à la connaissance de quelqu'un, mais surtout de soumettre cette pièce littéraire, à l'examen, à l'appréciation et au jugement d'autrui. En ce sens, «presentant ce livre», le poète montre ostensiblement sa production de manière à la soumettre à l'examen du monde extérieur et à en mesurer ainsi qu'à en apprécier la réception.

Cependant, dans sa dernière acception, le terme «présenter» souligne le véritable sens, le véritable moteur à l'origine de ce sonnet, l'éclairant d'un jour nouveau, dans la mesure où présenter c'est aussi mettre quelque chose de façon autoritaire devant quelqu'un. En ce sens, la dénomination d'adresse semble quelque peu légère, et se pose alors la question importante du choix ou même de l'adhésion du destinataire, qui bien plus que d'être pris à témoin, se retrouve en charge d'une œuvre qu'il est supposé reconnaître. C'est précisément autour de cette question délicate que semble se manifester au mieux, l'étendue du génie poétique en présence. En effet, si le poète dépose son œuvre aux creux des mains de la princesse, il s'assure par ce sonnet, non seulement de lui témoigner autant d'égard et de considération qu'elle est en droit d'espérer, de la louer par le geste tout autant que par les mots, mais il s'assure également, qu'à la suite de ce poème, ne restent à l'esprit que le talent et le génie de son auteur. Le premier vers du poème laisse entrevoir le véritable aboutissement que recherche le poète, qui, par un «sentier» artistique brillant tend à guider le lecteur sur le chemin de l'assentiment. De prime abord, l'ensemble du poème, jusqu'à sa pointe, son concetto, semble être exclusivement orienté vers la noble personne de la «princesse», digne représentante de la Cour, de la royauté et des «cieulx». Le poète, lui, n'apparaît qu'en sa qualité de sujet, fidèle et dévoué, se proposant, par le don qui est le sien, de louer la plus pure des «Vierge[s]»: «Celle fureur tant douce j'en rapporte,/ Dont vostre nom j'egalle aux plus haulx Dieux».

Cependant, s'il apparaît clairement que l'art suit les règles en vigueur dans l'organisation sociale, la gloire par la poésie, que souligne ici Du Bellay, n'est pourtant pas le lot exclusif de celle dont il chante le nom. Il est possible, en effet, de considérer l'organisation de ce poème par le prisme du glissement sémantique, un poème au sein duquel le poète propose une seule issue possible au «sentier inconnu à [ses] yeux» à savoir la gloire et l'immortalité. Bien que le sonnet tende, au demeurant, à encenser la princesse, la multiplication des pronoms désignant la première personne, soit le poète, ne lui laisse, en définitive, que peu d'espace. En outre, le cheminement, ainsi que l'expression de la pensée poétique bellayenne, offrent au lecteur moderne la possibilité d'évaluer et d'admirer le réel pouvoir des vers. En premier lieu, il convient de souligner, qu'après avoir initialement interpellé «Madame Marguerite» le poète choisit de signifier sa propre présence, «mes yeux» V.1, avant celle de la princesse, «Vostre grandeur» V.2, et qu'encore ici, elle ne fait que servir les intérêts du sujet lyrique, dans la mesure où la qualité reconnue à la princesse ne vient que réaffirmer la présence du Je: «sur ses ailes me porte» V.2. Mais l'exception de l'œuvre, que l'on se propose ici de nous faire découvrir, apparaît de manière plus évidente au travers du soin qu'apporte l'auteur à faire glisser sa personne, celle du destinataire, le sonnet et l'expression de son art en général, du commun au particulier, puis du particulier au grand et enfin à l'exceptionnel. L'ordinaire, le commun, l'«inconnu» ou le banal, que

L'on pourrait assigner au poète, encore jeune, se retrouvent immédiatement niés au profit de la grandeur des «cieulx» et de «la main scavante et forte» le guidant. À se réclamer d'un «cercle radieux» tout en louant celle à qui il confie ses «vers» aux «cent couleurs», «ces poétiques fleurs», le poète ne peut qu'espérer voir reconnaître et reluire «celle fureur tant douce» qui en fait un être, et un poète à part. Si le sentier inconnu au départ tend à devenir, très rapidement, la voix certaine de la gloire, il ne s'agit pas ici du seul glissement ou rapprochement qu'opère le poète. Les «poétiques fleurs» du vers 11, faisant écho, de manière assez convenue, à «la fleur des MARGUERITES» soit à la «princesse Madame Marguerite», se transforment très vite, au vers suivant, en une affirmation forte, fière et sincère du travail de l'auteur: «Ce sont mes vers», dont le déterminant possessif ainsi que la tournure présentative, ne rendent que plus résonnante en ce début de tercet. Enfin, si le poète se réclame avec énergie de son texte, insistant sur son labeur tout autant que sur son nom, le dernier vers, qui se doit d'être considéré avec attention dans un sonnet, met davantage en avant le génie poétique que l'exception de Marguerite de France. En effet, si l'on passe successivement de «ces poétiques fleurs» à «mes vers» pour enfin conclure par «la fleur des MARGUERITES» ce n'est pas seulement pour souligner la personne unique qu'est la princesse parmi les siens, par un jeu de mot entre son prénom et la fleur, il s'agit également, par association d'idée, de souligner le caractère exceptionnel des vers du poète, qui représentent alors «la fleur des/ poétiques fleurs». En d'autres termes, les «cent couleurs» venant «emaille[r]» les vers du poète ne sont que le reflet d'une qualité lui étant intrinsèque, à savoir, le génie. En outre, le caractère sacré de ce don, que l'on retrouve dans l'expression «Demon heureux», rappelle la dénomination similaire que l'on utilise pour légitimer le pouvoir royal. Cependant, si le roi use d'un pouvoir qui est naturellement le sien, le poète, lui, se doit de le découvrir chaque jour, dans la mesure où l'incidence qu'il a sur le monde ne procède pas du même donné immédiat. Le poète acquiert cette autorité au contact même de ce qui apparaît alors comme l'Autorité, soit le roi, son entourage proche ou la Cour. Mais, force est de constater que le sentier de l'exception, que nous invite à suivre l'auteur, donne à voir le génie inhérent à la personne du créateur, mais aussi le pouvoir et l'influence découlant d'une telle expression artistique. C'est par la matérialisation de son talent et grâce à l'image, à la présence de cette identité du lecteur, et non grâce à sa simple voix, que le poète peut affirmer et exercer son ascendant sur le monde. Le concept d'autorité ne semble présider en matière littéraire, qu'en ce qu'il permet, par les mots, d'accomplir la véritable vocation de l'auteur qui est celle d'augmenter, de modifier et de révéler le monde par son art. En ce sens, le concept de pouvoir, d'ascendant et d'autorité n'est certes pas inné en matière littéraire, comme il peut l'être pour la figure royale, mais cela ne témoigne nullement d'une quelconque faiblesse ou soumission consubstantielle à l'état artistique. Au contraire, l'incarnation même de l'autorité dans le domaine artistique et littéraire se retrouve dans le génie inhérent à la personne de l'auteur tenant alors bien de l'inné et non simplement de l'acquis. Si l'autorité,

soit le pouvoir d'agir sur autrui et sur le monde, ne se place plus sous le signe du labeur et de la nécessaire louange, mais découle du génie, cela n'exclut pas pour autant la protection, ni la sécurité, que recherche l'auteur en un siècle plus que prêt à entendre sa voix mais encore hésitant à le soutenir face à un régime ou à des institutions indétronables.

Si l'on poursuit en ce sens, considérant le réel pouvoir, autonome, de la plume sur la couronne, il est possible d'envisager la littérature comme dotée d'une audace et d'une affirmation de soi dépassant parfois même la volonté consciente de l'écrivain. Le poète, terme spécifique que l'on peut employer en ce siècle à l'égal de l'auteur, ne semble souffrir d'aucune peur de la répression, dans la mesure où il se sait protégé par son art, par son exception. Si la littérature peine à acquérir ses lettres de noblesse, l'écrivain, lui, connaît la force réelle que peut représenter le verbe face à la société et trouve, en quelque sorte, l'expression la plus probante de sa liberté en sa seule personne, par le génie définissant son être, ce même génie lui assurant une place particulière au sein de la société. Il ne semble donc pas insensé d'imaginer, comme on envisage de nos jours que l'œuvre littéraire soit dotée d'une part d'autonomie, au sens où elle échappe partiellement au contrôle de son auteur, que le poète du XVI^e siècle, envahi par la conscience qu'il a de son génie, et harcelé par le cri de liberté en décollant, laisse parfois filtrer, de manière plus ou moins involontaire, les souffles de son âme le conviant à la prudence en matière d'affirmation concrète de son autorité sur le monde. En effet, si l'homonymie, ou plus précisément l'homophonie, que l'on rencontre dans le poème de Du Bellay entre les termes «hault Dieux» du vers 8 et l'adjectif «odieux», tient davantage de la coïncidence que du lapsus calami, davantage de la substitution prudente que de la faute échappée à la plume, le poète appréciant la princesse tout autant qu'il regrette l'autorité excessive qu'elle représente par son rang, certains vers, relatifs aux *Odes* de Ronsard, peuvent, néanmoins, témoigner de cette volonté, plus que prompt à s'exprimer, de reconnaissance, d'affirmation artistique pleine et entière au détriment de toute peur de répression. En effet, lorsque le poète vient souligner, à la tête de l'une de ses Odes, la personne à qui il la dédie: «A luy mesmes» la confusion entre sa propre personne et la figure royale reste troublante. S'il parle effectivement du «merite» de son «souverain», la double interprétation poétique reste, somme toute, envisageable, car qui plus que le poète cherche à marquer les mémoires et à graver en «lettres d'airain?» ses vers à jamais. Il semblerait alors que l'auteur soit également le destinataire d'une œuvre dont l'autorité croissante ne serait que l'un des échos à son génie:

A luy mesmes.
Sur ses ordonnances faites l'an 1550.
E quelles louanges egales
A ton merite souverain,
Te rendroiet tes Gaules loiales,
Fût par memorables annales,
C. 4.

Ou par vives lettres d'airain?
O Prince le plus redoutable
De tous les princes ordonnés
Pour regir les sceptres donnés
A nôtre partie habitable?

En ce sens, si l'affirmation de l'autorité implique nécessairement le concours d'une tierce personne, reconnue en la personne du lecteur ou du destinataire en matière littéraire, force est de constater que l'auteur, qui endosse également ce rôle, détient alors un réel pouvoir d'action sur le monde, qu'il est en mesure d'accommoder, d'ajuster et de déguiser suivant l'agilité et la liberté que lui confère son don. En ce sens, s'il nous a été possible de considérer, tour à tour, le pouvoir du lecteur puis l'autorité de l'auteur, reste cependant à souligner la force du lien unissant et rassemblant ces deux entités, soit l'objet à l'origine même de toute affirmation d'excellence à savoir le livre ou plus précisément l'œuvre littéraire. Bien plus qu'un objet, le livre s'entend ici comme une forme d'expression à part entière, une œuvre au sein de laquelle s'incarne le poète mais qui détient, somme toute, une certaine part d'autonomie, d'existence et d'épanouissement intrinsèque. Qu'on le nomme aujourd'hui «classique», «chef d'œuvre», ou encore œuvre de jeunesse, de la maturité, le texte littéraire révèle, sous ses différentes catégories et dénominations, deux mouvements essentiels inhérents à la perception que l'on peut en avoir, à savoir d'une part par le prisme de son auteur, et d'autre part dans sa singularité, son unicité et son pouvoir d'action propre sur les esprits. L'œuvre littéraire est effectivement animée d'un double mouvement, celui inhérent à sa création et celui naissant de sa lecture, tendant à souligner un point important qui rapproche le lecteur et l'auteur à savoir qu'une œuvre se construit et se découvre progressivement, ce qui lui confère, alors, une certaine marge d'interprétation ou d'évolution propre étant donné les mouvements parfois contraires de ces deux consciences successives.

C) Du pouvoir de l'auteur à l'autorité de l'œuvre littéraire.

Le caractère transitif de l'autorité n'a été jusqu'alors envisagé que du seul point de vue de l'auteur, du créateur de l'œuvre littéraire, et de l'influence qu'il est susceptible d'acquérir par l'action conjuguée de ses vers et de son lecteur, venant y conférer une réalité effective. Cependant, s'il est important de mesurer l'impact réel d'un texte sur le monde par la réception que l'on en a, ainsi que le pouvoir d'action sur les esprits qu'en retire son auteur, il convient également de considérer la force intrinsèque de l'œuvre, qui s'impose comme la plus pure figure de l'autorité pour l'écrivain. En effet, le souci premier que rencontre l'être de génie reste celui de voir son don s'exprimer à la mesure du talent qui l'habite et du souffle des Muses venues l'inspirer. En ce sens, le véritable écho à la grandeur et à la gloire ne peut raisonnablement se trouver hors du texte littéraire, résultant de l'exercice conjugué du génie et de la plume. Nous retrouvons, par ces considérations, l'une des théories littéraires modernes

majeures quant à l'œuvre en tant que système, un système à double orientation, dans la mesure où l'œuvre est à la fois ouverte sur le monde et close sur elle-même. L'auteur se trouve donc dans l'obligation de composer avec la tension consubstantielle à son art qui en oriente l'expression vers le monde extérieur, et la matérialisation de son don qu'il présente au lecteur comme un tout indivisible.

Les Tragiques, d'Agrippa d'Aubigné, reste l'œuvre la plus connue, encore de nos jours, de cet auteur protestant alors en proie à une immense rancœur contre la monarchie et les persécutions qui sévissent à l'encontre des protestants lors des guerres de religion. Cette œuvre, constituée de sept chants, offre un témoignage poignant des guerres à répétition divisant alors la France entre protestants et catholiques. Il témoigne également d'une trahison du souverain envers le poète, très estimé jusqu'à la conversion du roi Henri IV. Parue en 1616, l'œuvre ne retient ici notre attention qu'en ce qu'elle vient confirmer les craintes et désillusions s'immisçant dans notre décennie tout d'abord, mais aussi en ce qui précède directement le texte à savoir la dédicace, l'adresse de «l'auteur à son livre». En effet, si la période que dépeint l'auteur peut s'envisager comme la concrétisation, l'aboutissement des craintes et doutes de notre époque, il est possible de reconnaître le même cheminement dans l'évolution que suit l'adresse au lecteur, transposée, ici, en paroles échangées entre l'auteur et le produit de son talent. Ce «discours poétique», venant mettre à nu l'étroite relation existant entre l'artiste et l'expression de son art, est loin d'être purement rhétorique. Il dévoile, en effet, l'apogée d'une vision et d'une conscience poétique que l'on commence à voir émerger au cœur de notre décennie, de manière moins directe mais tout aussi sincère dans l'œuvre de Du Bellay, par exemple, ou de Ronsard. Le livre semble donc témoigner dans ce cas de la part lumineuse de l'auteur, transférant à son œuvre le pouvoir de révéler le monde.

L'AUTHEUR A SON LIVRE

VA, Livre, tu n'es que trop beau
Pour estre né dans le tombeau
Duquel mon exil te delivre ;
Seul pour nous deux je veux perir :
Commence, mon enfant, à vivre,
Quand ton pere s'en va mourir.
Encores vivray-je par toy,
Mon filz, comme tu vis par moy ;
Puis il faut, comme la nourrice
Et fille du Romain grison,
Que tu allaicte et tu cherisse
Ton pere en exil, en prison.
Pour hardy, ne te cache point ;
Entre chez les Rois mal en poinct ;

*Que la pauvreté de ta robbe
Ne te fasse honte ni peur,
Ne te diminue ou desrobe
La suffisance ni le cœur.*

*Porte comme au Senat romain
L'avis et l'habit du vilain
Qui vint du Danube sauvage,
Et monstra, hideux, effronté,
De la façon, non du langage,
La mal-plaisante vérité.*

*Si on te demande pourquoi
Ton front ne se vante de moy,
Dis-leur que tu es un posthume
Desguisé, craintif et discret,
Que la Verité a coutume
D'accoucher en un lieu secret.*

*Ta trenche n'a or ne couleur ;
Ta couverture sans valeur
Permet, s'il y a quelque joye,
Aux bons la trouver au dedans ;
Aux autres facheux je t'envoye
Pour leur faire grincer les dents.*

*Aux uns tu donneras de quoy
Gemir et chanter avec toy,
Et les autres en ta lecture,
Fronçants le sourcil de travers,
Trouveront bien la couverture
Plus agreable que tes vers.*

*Pauvre enfant, comment paroïs-tu
Paré de la seule vertu ?*

*Car, pour une ame favorable,
Cent te condamneront au feu ;
Mais c'est ton but invariable
De plaire aux bons et plaire à peu.*

*Ceux que la peur a revoltez
Diffameront tes veritez,
Comme faict l'ignorante lie :
Heureux livre qui en deux rangs
Distingue la troupe ennemie
En lasches et en ignorants.*

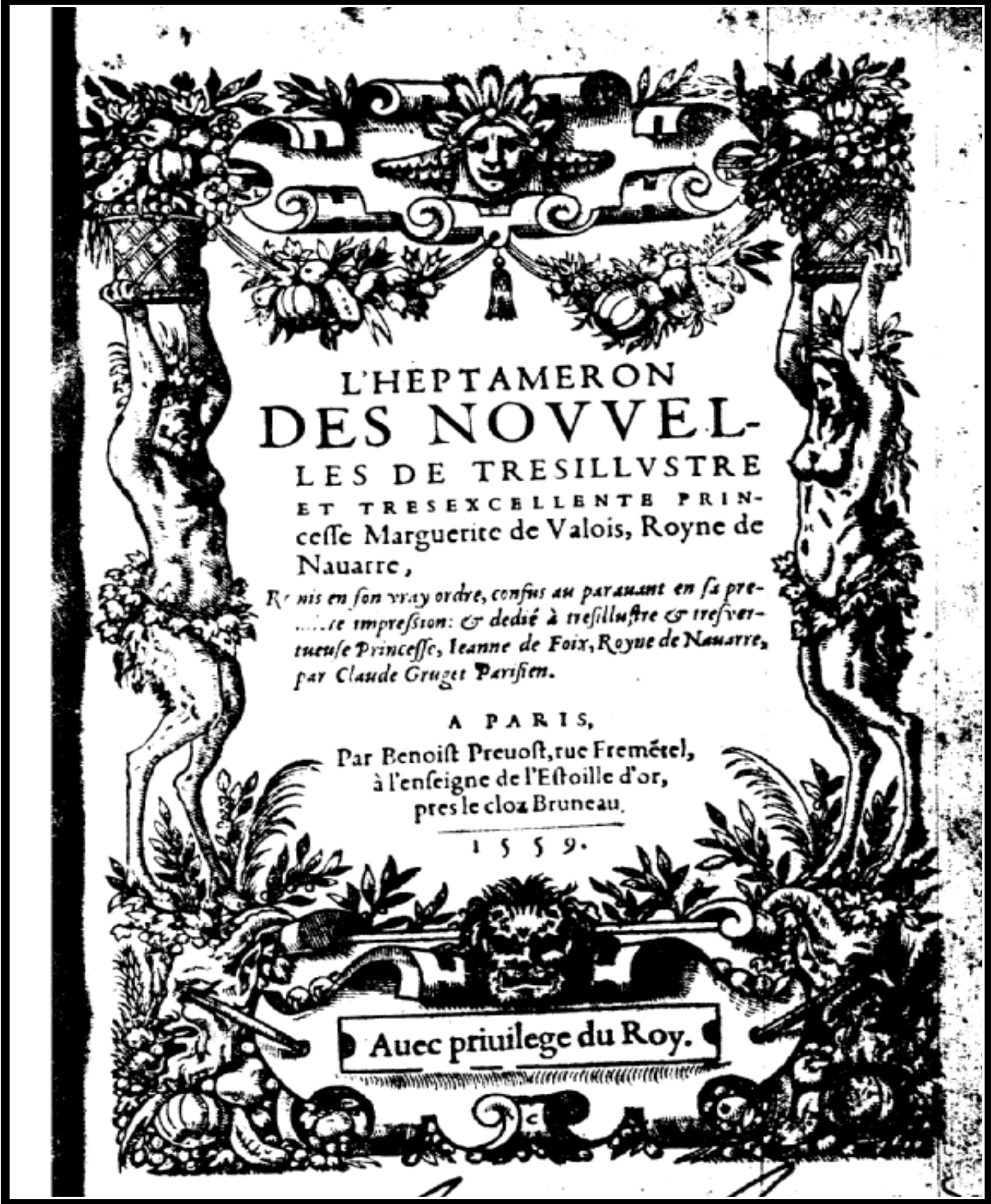
*Bien que de moy des-ja soit né
Un pire et plus heureux aîné,
Plus beau et moins plein de sagesse,
Il chasse les cerfs et les ours,
Tu desniaises son aisnesse
Et son partage est en amours.*

*Mais le second, pour plaire micux
Aux vitieux, fut vitieux :
Mon esprit par luy fit espreuve
Qu'il estoit de feu transporté ;
Mais ce feu plus propre se treuve
A brusler qu'à donner clarté.*

*J'eus cent fois envie et remord
De mettre mon ouvrage à mort.
Je voulois tuer ma folie :
Cet enfant bouffon m'appaisoit.*

L'autonomie et la liberté, que recherche sans compromis le poète, se retrouvent ici directement transmises au livre qui, dès lors, se voit doté d'un réel pouvoir intrinsèque d'agir sur le monde, indépendamment de la voix auctoriale. Ce que d'Aubigné nomme ici «mon enfant/ Mon filz» et considère parfois comme une «folie» ou un «enfant bouffon», n'en reste pas moins le pur fruit de ses entrailles, une part de sa propre personne qu'il offre au monde, lui donnant la possibilité de grandir et de s'épanouir suivant à la fois la mémoire de son «pere» et sa propre destinée: «Ton front ne se vante de moy». Cependant, si le texte se présente au lecteur comme révélateur des dernières volontés d'un homme condamné, transmettant ce qu'il a de plus cher à sa descendance, la métaphore du fils, digne héritier et pourvoyeur de la mémoire de ses ancêtres, se double d'une dimension héroïque, presque épique, au sens où l'œuvre apparaît, d'une part, sous le jour d'innombrables vertus et qualités, et, d'autre part, comme chargée d'une véritable mission dont le fatalisme de l'issue ne fait qu'accroître la dimension tragique: «Mais c'est ton but invariable/ De plaire aux bons et plaire à peu.» Ainsi, le parcours de l'œuvre, que se propose de nous retracer l'auteur, au cœur d'une vision à fort potentiel émotionnel, peut se rapprocher des voyages semés d'embûches, de faux semblants, de luttes et

d'apparences auxquels étaient confrontés les héros de l'Antiquité. Dans ce cas, ce n'est pas l'horreur qui semble présider aux propos de l'auteur mais le chant désabusé et écoeuré d'une voix poétique dont les cris sont restés vains face à l'enfer des massacres. Cependant, si forte que soit la désillusion de l'homme, l'auteur lui, n'a de cesse de croire au pouvoir véritable et immuable des mots, capables de continuer de «faire grincer les dents» à travers le temps. En outre, la ferveur, qu'il est possible de lire dans le rythme soutenu sous lequel l'auteur maintient son discours, reste l'un des éléments clés venant offrir à l'objet livre une dimension réelle et donc un pouvoir d'action des plus concrets. Cependant, à travers tous les conseils prétendument adressés à son œuvre, l'auteur met à jour sa propre appréhension de la mission et de la diffusion de l'œuvre littéraire. L'autorité qu'elle doit avoir sur le monde qui l'entoure relève d'un principe très simple, à savoir «Que la Vérité a coutume/ d'accoucher en un lieu secret». En effet, la violence et la division, définissant alors le pays, sont parfaitement identifiables dans ce texte et plus ostensiblement dans l'attitude de l'auteur, qui ne voit désormais d'autre écho possible à son talent que l'incarnation précise de celui-ci. Conscient d'un monde où «pour une ame favorable,/ Cent te condamneront au feu», d'un «horizon d'attente» contaminé par «ceux que la peur a revolté» et qui, dès lors, se contentent de «diffamer[...] tes veritez», le poète en arrive à vouloir détruire ce qui pourtant le sauve et l'en dissuade: «J'eus cent fois envie et remord/ de mettre mon ouvrage à mort. Je voulois tuer ma folie:/ Cet enfant bouffon m'appaisoit». En ce sens, il convient de souligner que, malgré la multitude de recommandations que procure l'auteur à l'adresse de son œuvre, tel un véritable guide de diffusion et de lecture, c'est finalement le produit même de son labeur qui en vient à le réconcilier avec son don. Ainsi, le pouvoir et l'autorité de l'œuvre ne s'éprouvent pas de manière unilatérale, dans la mesure où ils n'agissent pas exclusivement sur le monde mais également sur le créateur. La création artistique, en son acception concrète et matérielle, se révèle donc par l'action qu'elle peut avoir, *a posteriori*, sur l'homme de génie, se faisant alors le fidèle écho de son talent et l'incarnation indéniable de la notion d'autorité. En outre, si l'œuvre se propose d'agir et d'augmenter le monde, elle est également le lieu où le poète peut se mettre à l'abri d'une société le contraignant à «porte[r...] L'advis et l'habit du vilain». Protectrice, salvatrice, à l'épreuve du monde et des apparences du fait de sa «couverture sans valeur», la «pauvre enfant» gagne rapidement le statut d'«Heureux livre», dans la mesure où son appel ne renvoie qu'à l'appel de son auteur et du monde, un appel empreint de liberté et de vérité que le seul pouvoir des mots permet de mettre au monde.



L'HEPTAMERON
DES NOUVELLES
DE TRESILLUSTRE
ET TRES EXCELLENTE PRINCESSE
Marguerite de Valois, Royne de
Navarre,

Remis en son vray ordre, confus au parauant en sa premiere impression: & dedié à tres illustre & tres vertueuse Princesse, Ieanne de Foix, Royne de Navarre, par Claude Gruzet Parisien.

A PARIS,
Par Benoist Preuost, rue Fremétel,
à l'enseigne de l'Estoille d'or,
pres le cloz Bruneau.

1559.

Avec priuilege du Roy.

2) L'Heptaméron des Nouvelles: quand le pouvoir royal rencontre l'expression fédératrice de l'art.

A) Du caractère performatif de l'œuvre de la reine de Navarre.

Si notre attention se porte, plus spécifiquement ici, sur l'œuvre majeure de la reine Marguerite de Navarre, c'est en ce qu'elle concentre, en son sein, l'essentiel de la problématique concernant le caractère transitif de l'autorité. En effet, en accordant une place prépondérante au dialogue et à la communication, l'auteur tend à orienter son texte vers autrui et à en faire alors, le digne représentant d'un comportement social avéré et répandu, ainsi que l'incarnation d'une attitude littéraire consciente de sa réalisation pleine et entière dans la diffusion des savoirs et pensées. C'est également par cette mise en scène de la communication, de la parole démultipliée au sein de sept journées, que vient s'exprimer non pas seulement le caractère transitif de l'autorité, mais également l'autorité immanente à l'œuvre littéraire. En d'autres termes, si l'auteur est ici consciente de l'importance de la réception dans le domaine de l'écriture, elle la détourne également à son profit, usant de cette interaction entre l'auteur et son lecteur, sous les traits de la communication, pour conférer un réel pouvoir à son œuvre ainsi qu'à sa pensée.

La vie et l'œuvre de la sœur du roi François Ier, née en 1492, ont toujours été intimement liées et c'est en cela qu'il convient de considérer l'Heptaméron. Sa personne même incarne l'idée que l'on peut avoir encore des princesses, à savoir, une femme de pouvoir ayant la connaissance du monde et des belles Lettres, ainsi qu'un savoir et un savoir vivre exemplaires. Avec Marguerite de Navarre, la femme renforce encore non seulement son rôle politique dans la société, un rôle diplomatique dont elle s'acquitte auprès de son frère, mais aussi son rôle artistique dont l'expression se retrouve parfois à l'origine de conflits. L'autorité naturelle, qu'elle a sa naissance autant qu'à sa plume, en fait une protectrice des arts avisée, qui ne saurait réprimer son don, ni même son sentiment religieux, sous la pression de considérations politiques. Très tournée vers la spiritualité, elle va jouer un rôle considérable au sein du royaume, dans la mesure où la communication qu'elle prône dans ses œuvres se retrouve au cœur de son organisation familiale, étant, alors, très proche de son frère et de sa mère, Marguerite de Savoie, à l'origine de leur éducation littéraire poussée. Mais il convient de souligner, également, l'importance qu'elle accorde à l'évangélisme, soit le retour à l'évangile en matière de

religion. En effet, seules la foi ou la grâce de Dieu comptent au sein de ce mouvement qui touche l'ensemble de l'Europe et dont l'un des plus célèbres représentants est Érasme. La motivation première de ce mouvement consiste à vouloir changer l'Église, de l'intérieur, pour la remettre sur le droit chemin en prônant le retour à la littérarité du texte et donc la suppression des intermédiaires. Au départ, cette attitude contrôlée ne venant pas contrarier l'expression du pouvoir royal, se voit tolérée, et les Lettrés autorisés à former un cercle autour de l'évangélisme sous la protection de la reine. Cependant, y voyant progressivement une menace, le roi en vient à déprécier le courant, poussant alors la reine à se retirer de la Cour de France pour rejoindre Nérac. En effet, sa première œuvre, *Le miroir de l'âme pêcheuse*, sans conteste d'inspiration évangélique, est vivement attaquée par la Sorbonne lors de sa réédition, en 1533, conduisant alors le roi à intervenir en faveur de sa sœur et cette dernière à se retirer de la vie publique.

C'est précisément dans ce contexte que va naître l'*Heptaméron*, un recueil de nouvelles dont la reine entreprend la rédaction en 1540. Publié de façon posthume en 1558, et s'agissant du seul ouvrage narratif de l'auteur, le texte ne comporte alors que soixante sept nouvelles et un titre choisi par l'éditeur Gruget. En 1559, le texte se voit augmenté de cinq nouvelles avant d'apparaître sous sa forme définitive, celle que nous connaissons aujourd'hui, comptant quatre vingt deux nouvelles. La structure du recueil, bien qu'incomplète du fait de la mort de son auteur, reste somme toute parfaitement juste, harmonieuse et régulière, marquée par l'alternance parfaite du récit et du discours sur le récit. Après un prologue qui fixe les règles du genre, chaque journée se compose de dix narrations, données par chacun des personnages composant le petit groupe des devisants, alors narrateurs-auditeurs, mais aussi d'un prologue et d'un épilogue, puis d'un débat auquel tous participent. Les devisants, en outre, forment un cercle tout aussi harmonieux, dans la mesure où il se compose de cinq femmes: Parlamente, Oisille, Longarine, Ennasuite et Nomerfide, et de cinq hommes: Hircan, Géburon, Simontaut, Dagoucin et Saffredent. Si la plupart des histoires et des voix en présence se rejoignent autour du thème majeur qu'est l'amour, il s'agit de la face douloureuse et noire de l'amour, mettant en scène le vice, la tromperie, la lubricité, l'infidélité ou encore la malice. On y découvre à la fois les tours que peuvent imaginer les femmes et la déloyauté dont sont capables les hommes en matière de sentiments et d'engagement. Sur l'ensemble du recueil, le terme amour est celui que nous rencontrons le plus fréquemment avec, par exemple, dans la nouvelle trois, dix occurrences de ce même mot en l'espace d'une seule page. Cependant, si ce thème est véritablement récurrent au sein des «devis», il s'accompagne fréquemment des notions d'honneur et de dévotion, chères à l'auteur. En outre, les personnages que rassemble ici la reine, s'ils nous apparaissent, et à juste titre, comme formant un groupe parfaitement homogène et dynamique, ne semblent pas avoir de réelle épaisseur hors de ce

contexte communautaire. En effet, ces narrateurs, issus de l'aristocratie et souvent porte parole de la voix auctoriale, ne gagnent à aucun moment à être physiquement particularisés. Sans visage, «la compaignye» des devisants est rassemblée en un lieu tout juste évoqué au sein duquel elle ne semble exister que par ses paroles. Au cœur de cet univers abstrait, seule la communication confère aux personnages une existence effective; des personnages qui ne prennent dès lors vie qu'au contact d'autres personnages et dont l'aspect singulier ne présente pas d'enjeu majeur. Dans la mesure où il n'apparaît pas capital, pour l'auteur, de s'attacher à la description particulière de ses personnages, en en brossant un portrait exhaustif et appliqué, il n'est alors pas inopportun de souligner que seule la dimension de communication et de débat prime ici. Le passage d'une journée à une autre est en effet réduit au minimum: «Le lendemain, se leverent en grand desir de retourner au lieu où le jour precedent avoyent eu tant de plaisir; car chascun avoit son compte si prest, qu'il leur tardoit qu'il ne fust mis en lumière¹», le style de l'auteur se faisant remarquable par sa brièveté et sa concision: «Après la messe oïe et s'estre ung peu pourmenez, se meirent à table, promectans la Journée presente debvoir estre aussi belle que nulle des passées²». Les personnages, s'ils n'ont d'épaisseur qu'en ce que leur propos trouvent une résonance auprès d'autrui, bénéficient incontestablement d'une présence bien réelle, une présence qu'ils ne doivent cependant qu'à la seule dimension dialogique de l'œuvre. On retrouve donc, dans la structure même de l'œuvre de la reine de Navarre, la dynamique caractérisant la notion d'autorité, à savoir que son application personnelle n'est rendue efficace que par le concours et dans la mise en perspective d'autrui. Le discours, envisagé par le biais de l'échange, se dote d'une épaisseur et d'une autorité qu'il semble impossible d'obtenir sans la reconnaissance d'un tiers, venant attester de sa réalité. En effet, la seule énonciation d'une vérité ne suffit pas à la rendre réelle s'il n'existe personne pour en prendre la mesure: «Mais, pour finer nostre sermon, à qui donnera sa voix Longarine?-Je la donne à Saffredent.³» En cela, l'auteur aime recourir à la fable tout en lui donnant l'apparence de la vérité, vérité qu'elle étaye par le mouvement dialogique apporté à son recueil. L'interaction et les discussions représentent, donc, les traits majeurs venant caractériser les personnages qui ne s'imposent définitivement que comme un groupe de devisants, voué à l'échange d'histoires en vue de tromper l'ennui.

La mise en abîme qu'il est possible d'observer entre la finalité de l'œuvre, profondément orientée vers la communication des idées et l'expression libre de la parole, et la structure que choisit de lui conférer son auteur, par la mise en scène des devisants, témoigne précisément du caractère performatif de l'*Heptaméron*. En effet, si, comme nous l'avons vu précédemment, en matière d'autorité

1 Marguerite de Navarre, l'*Heptaméron*, *La Deuxiesme Journée, Prologue*.

2 Marguerite de Navarre, l'*Heptaméron*, *La Cinquiesme Journée, Prologue*.

3 Marguerite de Navarre, l'*Heptaméron*, *La Quatriesme Journée, fin de la trente huictiesme nouvelle*.

littéraire, l'œuvre se doit avant tout d'être envisagée sous le regard de la tension vers autrui qu'elle incarne, le recueil de Marguerite de Navarre peut s'appréhender par le prisme de la performativité, dans la mesure où tout en elle semble orienté vers la communication. Qu'il s'agisse du style, de la structure ou encore des personnages en présence, le recueil incarne, applique et entretient cette tension dans chacune de ses pages. En effet, la parole, démultipliée par les débats et les histoires se succédant, et la société, qui se dessine par le grand nombre de personnages en présence («président/ procureur/ seigneur/ dames/ bastart de bonne maison» ou encore «marchand gascon/ apothicaire»), offrent au lecteur un univers qu'il est à même de comprendre et de considérer. En ce sens, s'il est vrai que le recueil cultive l'apparence de vérité et se donne comme témoignant directement des mœurs réelles de la société, il n'en demeure pas moins le principal vecteur de certains principes moraux que cherche à mettre en exergue l'auteur, par l'exemple ou le contre exemple, ce que l'éditeur ne manque pas de remarquer et de mettre en avant par des sous titres précédant les prologues de chaque journée à l'image de celui de «La cinquième journée» annonçant que l'«on devise de la vertu des filles et femmes qui ont eu leur honneur en plus grande recommandation que leur plaisir; de celles aussi qui ont fait le contraire, et de la simplicité de quelques autres.» ou encore de celui de «La sixième journée» annonçant un sujet devant susciter nombreuses réactions à savoir les «tromperies qui se sont faites d'homme à femme, de femme à homme, ou de femme à femme, par avarice, vengeance et malice». D'ordinaire on applique le terme performatif à des énoncés, ou encore à des verbes, qui constituent par eux-mêmes l'acte qu'ils désignent. Cette transparence de l'énonciation et cette subjectivité du langage peuvent s'apparenter, tout d'abord, au besoin de libre expression dans le domaine littéraire, mais aussi à la volonté croissante de gloire personnelle chez l'auteur. En ce sens, si elle fait œuvre originale par la mise en scène particulière de la communication, la reine de Navarre reste attachée aux préoccupations artistiques de son temps, s'inscrivant dans le même mouvement que Ronsard et Du Bellay, bien qu'elle incarne son don par la prose. Le recours à l'expérience vécue en est un exemple probant. En effet, si les nouvelles se développent dans ce que l'on peut appeler une «histoire-cadre», les pièces narratives se présentent toutes comme tenant de situations bien réelles, sinon vécues directement, pour le moins approchées de très près, que les débats consécutifs systématiques ne rendent que plus véritables. Les commentaires, signifiant la fin de la narration et le passage au débat, surviennent de manière assez surprenante, sans annonce ni transition particulière, donnant alors au lecteur l'impression de siéger parmi les devisants. L'irruption du dialogue, à la suite immédiate du récit confère à l'œuvre une vie et une dynamique représentatives des réels mouvements que l'on peut rencontrer dans une conversation. En un sens, ce parti pris de l'auteur pour l'absence de liaison dans l'enchaînement des styles, recréé à la perfection la gestuelle propre à tout acte de communication. En d'autres termes, en choisissant d'amplifier la figure de l'asyndète pour l'appliquer à l'ensemble de son œuvre, l'auteur offre une

dimension nouvelle à la notion de communication, justifiant, par là même, le caractère performatif que l'on peut attribuer au recueil.

Il apparaîtrait alors, que pour faire autorité, la voix poétique accorde une importance décisive à la parole, et, plus précisément, à la parole adressée comme en témoignent les nombreuses apostrophes ayant cours dans les échanges clôturant les nouvelles: «Il me semble, mes dames/ il me semble, Longarine, que ceste dame dont vous avez parlé/ Ma damoiselle, dist Saffredent, quant est de moy...». Si l'œuvre littéraire mime parfaitement, par les débats, l'importance que représente la communication dans le domaine artistique, il n'est donc pas déraisonnable d'envisager qu'elle puisse constituer simultanément l'acte auquel elle se réfère. En outre, l'une des acceptions du terme performatif tend à souligner que la notion s'applique à des expressions qui font, certes, ce qu'elles énoncent, mais qui viennent surtout modifier le monde. Une expression n'est effectivement performative que lorsqu'elle ne se contente pas de décrire un fait mais «fait» elle-même quelque chose et donc accomplit un acte. Appliquée au domaine de l'œuvre littéraire, cette définition vient relever un aspect important, touchant directement à l'essence de la littérature qui se veut action sur le monde. En cela, la voix poétique de la reine de Navarre n'use en rien de l'autorité de sa position sociale pour augmenter le monde, mais véritablement de son don, qui, placé sous le signe de la communication, lui permet seul de faire autorité du fruit de sa plume. Enfin, il est également possible de reconnaître, dans la forme même du recueil, qui prône l'alternance entre le récit et le dialogue, entre la parole rapportée et l'expression directe, un symbole de réunification ou de cohabitation entre la voix artistique et la personne de pouvoir. En cela, il serait intéressant d'envisager l'*Heptaméron* comme le point de convergence, parfois instable, de l'art et de la figure d'autorité qu'incarne la royauté, l'auteur concentrant en sa seule personne les deux parties luttant dans l'affirmation de leur ascendant sur le monde.

B) Quand l'Heptaméron des Nouvelles cède place à l'Heptaméron des «devis»:

Si la notion d'autorité parvient à trouver, à la fois un écho étatique et littéraire dans l'œuvre de Marguerite de Navarre, il convient alors de s'interroger, non seulement sur la figure auctoriale, mais également sur la vision qu'elle a du concept d'ascendant ou de pouvoir sur autrui et, enfin, la place qu'elle choisit de leur accorder dans son recueil. La plume de la reine, en effet, semble accorder à la perfection les notions de devoir politique et de conscience littéraire, dans la mesure où, forte de son influence sur le roi et donc sur la France, ainsi que de son rôle de protectrice envers certains écrivains tels Marot ou Des Périers, elle n'hésite pas à se dresser contre l'autorité répressive qu'incarnent tout

d'abord la Sorbonne puis son propre frère. Il ne faut pas négliger, en effet, que si l'auteur doit user de la défiance et peser ses propos dans un climat plus que prompt à la répression, le crédit de la maison de France peut être mis en doute si l'autorité royale se voit discutée et disputée à l'intérieur même de ses rangs. Cependant, si l'auteur se voit précisé son retrait de la Cour de France, un tel éloignement ne suffit pas pour autant à brider sa plume. Plus qu'un refuge, Nérac offre à la reine un second souffle artistique, qui, se souvenant des débats parisiens entraînés par son texte précédent, va placer cette forme de débat au centre de sa création. La devise de François Ier, «Nutrisco et extinguo¹», pourrait, en cela, s'appliquer au don de sa sœur étant donné la maîtrise avec laquelle elle le matérialise. En effet, c'est par la communication, nous l'avons vu, que l'auteur choisit d'entrer en littérature pour y affirmer le pouvoir de la parole, des mots et donc de sa plume. En outre, si l'on envisage ici le caractère transitif consubstantiel à la notion d'autorité, force est de constater, qu'au tournant du siècle, l'*Heptaméron* peut apparaître comme l'œuvre incarnant de manière la plus totale et la plus entière ce même principe d'autorité, au vu de la communication qu'elle érige en principe. En ce sens, le recueil n'est pas simplement un point de rencontre ou un lieu de paix venant rapprocher et réunir le pouvoir royal et les Lettres face au concept d'autorité, il s'impose également comme la résultante de deux forces contradictoires mises en présence, et en porte parfois visiblement les traces. Les termes «devis», «devisants» ou «deviser» sont en cela très révélateurs, dans la mesure où ils transmettent une légèreté et une familiarité à l'œuvre dont elle peine parfois à se revendiquer. En effet, même si la veine comique est bien présente dans le recueil, le ton général de l'œuvre reste lui, davantage orienté vers le sérieux du fait, notamment, de l'omniprésence de la dévotion incarnée par Oisille. Les valeurs et comportements mis à l'épreuve, témoignent de la vocation exemplaire du recueil qui tend à souligner les attitudes qu'il convient ou non d'adopter d'un point de vue moral, les soumettant à l'examen successif des devisants.

Il existe cependant deux temps bien distincts au sein de l'œuvre, deux temps suivant la structure d'alternance qu'adopte le recueil. En ce sens, le caractère parfois léger ou à l'inverse trop exemplaire et pesant de certaines histoires, se retrouve vite contrebalancé par le poids du doute et du soupçon que fait naître la dimension dialogique de l'œuvre. Tout d'abord, le temps de la croyance, correspondant à l'écoute du récit, donne lieu à une entente tacite entre narrateur et narrataire, dans la mesure où chaque partie prétend reconnaître la véracité et l'authenticité des propos. Puis, dans un second temps, correspondant aux commentaires de l'histoire, la véridicité de l'histoire se retrouve mise en doute, laissant alors place au soupçon des devisants à l'encontre du discours du narrateur. Chaque narrateur

1 «Je le nourris et je l'éteins». Cette devise accompagnée de son emblème, la salamandre qui est réputée pour ne point souffrir des flammes, tend à souligner la sagesse et la force du roi qui sait nourrir le bon feu et éteindre les mauvaises passions pouvant obstruer son jugement souverain.

propose, en effet, une histoire se présentant comme vraie, mais également un cas exemplaire que chacun est cependant à même d'interpréter selon ses dispositions personnelles. Le doute raisonnable, naturel dans chaque libre échange, fait partie intégrante de tout acte de communication et s'impose, ici, comme particulièrement révélateur de ce que nous avons nommé «l'*Heptaméron des devis*». En effet, tous semblent éprouver un grand plaisir à voir s'effondrer, non seulement l'exemplarité du récit proposé, mais aussi son authenticité. Tout est prétexte à entretenir le soupçon, qu'il s'agisse de la logique de l'histoire ou des talents de conteur du narrateur comme dans la nouvelle 70: «Puisque l'amour estoit si honneste, dist Geburon, comme vous nous la paignez, pourquoy la falloit-il tenir si secrette?» ou encore de la simple crédibilité de la nouvelle et des valeurs y étant sublimées, à l'image des vertus de l'héroïne qu'Hircan a peine à croire dans la nouvelle 42:«Pour ce que je les trouve si grandes que je ne les pourrois croire, sans le grand serment que nous avons fait de dire verité, je ne trouve pas sa vertu telle que vous la peignez». La notion de plaisir et de réaction face aux discours tenus demeurent, somme toute, des plus intéressantes, si l'on considère le caractère exemplaire de l'acte de parole qu'offre l'auteur à son groupe, à «ceste compaignye miraculeusement assemblée¹» et représentative de ses attentes artistiques. Bien plus que la communication, c'est véritablement la dimension d'interaction qui semble régir l'ensemble de l'œuvre, dans la mesure où il est possible de l'appliquer au texte mais également à ce qui est autour du texte.

Il est effectivement possible d'observer, au sein de l'*Heptaméron*, une certaine variation quant à la notion de communication, due, pour l'essentiel, au regard que porte l'auteur sur le pouvoir des mots et l'influence de la parole échangée sur le monde. Deux mouvements, inhérents à l'expression de l'autorité, cohabitent au sein du recueil et se rencontrent par le souci d'interaction et d'ouverture dont témoigne l'auteur envers son art, qu'elle n'envisage pas hors des limites de l'échange avec autrui. En ce sens, il convient de souligner, en premier lieu, l'expression littérale du terme d'autorité, soit à l'intérieur même du texte, avant d'en considérer les extensions, à savoir le recours à des textes faisant eux-mêmes autorité. La question du transfert d'influence par l'imitation n'est en effet pas négligeable, dans la mesure où Marguerite de Navarre, par la voix de Parlamente et non sans un certain humour, reconnaît son propre ouvrage comme directement issu de la tradition littéraire instaurée par Boccace² au XIV^e siècle:«Entre autres, je croy qu'il n'y a nulle de vous qui n'ait leu les cent Nouvelles de Bocace, nouvellement traduites d'italien en françois, que le roy François, premier de son nom, monseigneur le Daulphin, madame la Daulphine, madame Marguerite, font tant de cas que si Bocace, du lieu où il estoit, les eut peu oyr, il devoit resusciter à la louange de telles personnes.» Le *Décameron* est un

1 Marguerite de Navarre, l'*Heptaméron*, Prologue liminaire de l'auteur.

2 Le *Décameron* de Boccace reste l'œuvre majeure du poète italien. Écrit en langue vernaculaire, le toscan, il est retraduit en français en 1545 par Antoine Le Maçon sur la demande de Marguerite de Navarre en personne.

recueil de cent nouvelles, rédigé par Boccace entre 1349 et 1353, dont le récit-cadre, s'il se veut alors novateur, n'en demeure pas moins original. Fuyant la peste qui ravage en 1348 la ville de Florence, dix jeunes gens dont trois hommes et sept femmes, décident de se rassembler dans leur palais situé au cœur de la campagne toscane, un véritable «Paradis terrestre» que l'auteur dépeint avec talent et douceur. Face à la peste mortelle, l'auteur plonge son lecteur au sein d'un véritable Éden, où seules président la Nature et l'insouciance. Pour se divertir, et ainsi tromper l'ennui tout autant que les douleurs liées à la réalité effective de leurs situation, le groupe décide que chacun devra raconter une histoire par jour, suivant un thème préalablement choisi par celui qui aura été désigné roi ou reine du jour. À l'égal de l'*Heptaméron*, le recueil de Boccace ne fait pas oublier la fiction qui introduit les fictions développées dans les récits, le cadre et le contexte demeurant toujours en arrière plan. Si le poète italien a su lier entre eux les cent récits, pourtant très divers, par la mise en scène véritable de leur narration, Marguerite de Navarre préfère se détacher de son modèle, en ce point, pour accorder une place prépondérante aux commentaires de ces récits. En ce sens, si l'auteur peut espérer un certain transfert d'influence par l'imitation, il faut reconnaître, somme toute, et de manière assez paradoxale, que cette imitation semble atteindre ses limites dans le cadre même de l'intertextualité. En effet, tandis que l'imitation des Anciens tend à offrir à l'œuvre un certain éclat de gloire immortelle et passée, les ajouts personnels de la reine, suivant la propre expression de son génie, lui confère, eux, une véritable autorité en matière artistique. Considérant alors les différents visages de la communication, tantôt orientée vers le passé, tantôt vers le présent ou le futur, l'auteur inscrit définitivement son œuvre dans la modernité. Incarnant, de fait, l'esprit de son siècle par la mise en mots des interactions relatives à tout échange, l'auteur acquiert, grâce à la mise en scène de l'un des fondements de son art, un pouvoir certain au sein de la communauté littéraire.

L'autorité, cependant, reste une notion que l'on rencontre, littéralement, à de nombreuses reprises tout au long du recueil. À l'image d'une pensée en mouvement et en construction, le concept semble prendre forme au fil des nouvelles et des différentes acceptions envisagées. Même si, en matière de récurrence, le terme d'autorité reste bien loin de celui d'amour ou encore de celui de Dieu ou d'esprit, il n'en est pas moins présent, s'employant à signifier son existence par touches successives. On le retrouve ainsi aux nouvelles 8, 12, 15, 22, 24, 40, 42, 43, 48, 53, 57 et 70 sous la graphie «Auctorité» et aux nouvelles 12 et 15 sous celle que nous connaissons aujourd'hui, à savoir «Autorité». Il ne s'agit pas ici d'effectuer un simple relevé des occurrences du terme d'autorité au sein des différentes nouvelles, mais plutôt de les considérer dans leurs contextes, comme évocatrices d'une conscience, chez l'auteur, de l'importance et de la grande diversité d'une telle notion, s'appliquant si bien dans le récit que dans le dialogue. Considérant l'ensemble des emplois du terme au sein de

l'Heptaméron, il apparaît incontestablement que la notion d'autorité reste attachée au pouvoir, et plus précisément au pouvoir de l'un sur l'autre. En cela, l'auteur se montre assez traditionnelle voire conformiste, dans la mesure où les carcans régissant alors les relations sociales restent bien en place. Cependant, s'il y a bien pouvoir sur autrui, les manifestations de ce pouvoir et les conséquences en résultant sur la personne dite en position de force, ne sont pourtant pas identiques. En effet, alors que la nouvelle 42 témoigne d'un pouvoir identifiable à la force physique, à une composition favorable: «Le gentil homme, voiant ceste rudesse, pensa qu'il la falloit avoir par cruauté; et vint à la menasser de l'auctorité et puissance de son maistre» la nouvelle 48, bien que touchant également à l'aspect du corps, au demeurant, est augmentée d'une certaine nuance, d'une subtilité venant déplacer la dimension physique au seul domaine de la prestance et de l'esprit: « Mais le principal des deux, qui avoit plus d'auctorité et de malice pensa [...] qu'il leur joueroit un tour de son mestier.» Le pouvoir sur autrui n'est pas non plus exempt, ici, des considérations sociales régissant les relations entre individus car l'on retrouve, par deux fois, dans la nouvelle 12, l'expression première de l'autorité comme preuve de hiérarchie, au sein d'une simple maison tout d'abord: «Entre autres, le fut [amoureux] d'une fort belle, saige et honneste dame, laquelle estoit seur d'un gentil homme que le duc aymoît comme luy-mesme, et auquel il donnoit tant d'auctorité en sa maison, que sa parolle estoit obeye et craincte comme celle du duc», puis dans un cadre plus noble où le terme d'autorité est employé au sein d'une périphrase venant désigner les princes et les Grands: «Et doibvent bien craindre les princes et ceulx qui sont en auctorité, de faire desplaisir à moindres que eulx». Cependant, dans ce dernier cas, si grand soit le pouvoir de l'homme, il ne semble pouvoir rivaliser avec l'autorité supérieure venant annihiler son ascendant sur autrui «car il n'y a nul qui ne puisse nuyre, quand Dieu se veult venger du pecheur, ne si grand qui sceust mal faire à celuy qui est en sa garde». Le concept d'autorité, en outre, n'est pas confiné à la seule sphère masculine. Il est en effet possible de voir ce même terme appliqué, à plusieurs reprises, à des figures féminines de grande influence. Ainsi, retrouve-t-on dans la nouvelle 43, par exemple, le terme d'autorité accompagné d'un adjectif à valeur d'intensif, dans les premières lignes de la nouvelle venant décrire le caractère et la personne en présence: «En ung chasteau, demoroit une grande princesse et de grande auctorité; et avoit en sa compaignye une damoiselle[...]. Cette classe à part de la société, que constituent les femmes de pouvoir ou d'influence, est à nouveau mise en valeur dans la suite du texte: «En touchant ses habillemens, trouva qu'ilz estoient de velouz, qui en ce temps-là ne se portoit à tous les jours, sinon par les femmes de grande maison et d'auctorité» soulignant également qu'un tel pouvoir serait la conséquence directe d'une bonne naissance et donc d'une certaine richesse. Cependant, la nouvelle 8 met au jour un fait important, en opposant, à la recherche de pouvoir sur autrui, le plaisir personnel et donc la tranquillité d'un état exempt de toute responsabilité: «Mais sa femme, qui avoit renoncé à l'auctorité de commander, pour le plaisir de servir, s'estoit mise en la place

de sa chambrière[...]». En effet, il apparaît dans cette nouvelle que le seul terme d'autorité ne suffise pas à reconnaître, en la personne désignée, un quelconque pouvoir sur autrui. Par l'esprit et la malice, la dame possède un pouvoir bien plus grand sur son mari que ce dernier sur sa maison. Le «plaisir de servir», duquel on peut rapprocher la volonté de se soumettre, incarne une certaine forme de pouvoir, plus subtil, discret et efficace que l'expression pure et primaire de la domination. Enfin, la nouvelle 57, issue de la «sixième journée», donne également à voir l'un des usages du terme d'autorité, mais cette fois, lors d'un emploi direct au sein d'une conversation:«Il semble, dist Parlamente, que vous ayez oy la plainte de quelque sot deçu par une folle, car vostre propos est de si petite auctorité, qu'il a besoing d'estre fortifié d'exemple.» La parole, en ce sens, revêt un caractère éminemment important, dans la mesure où l'auteur lui adjoint ici un terme d'ordinaire réservé à l'expression humaine du pouvoir sur autrui. En outre, à l'inverse des autres occurrences présentes dans les nouvelles, la notion d'autorité apparaît, dans sa dimension dialogique, délivrée de tout autre terme venant en préciser le sens. Alors que l'auteur ressent, dans le récit, le besoin de préciser le domaine d'action auquel s'applique le concept d'autorité, redoublé dans la nouvelle 24 du terme de «privaulté», dans la nouvelle 42 de celui de «puissance», dans la nouvelle 48 encore, de celui de «malice» et dans la nouvelle 8 du verbe «commander», elle n'hésite pas à l'employer seul lorsqu'il s'agit de désigner le pouvoir que peuvent avoir ou non les mots sur l'entourage direct d'un narrateur. Il semblerait alors, que l'autorité inhérente au langage soit d'une force et fasse, à vrai dire, si grande autorité dans le monde, qu'il ne soit alors pas nécessaire d'en préciser davantage le sens. En d'autres termes, il apparaît que la reine de Navarre, par le traitement qu'elle propose de la notion d'autorité, place son œuvre sous le signe du pouvoir inaliénable des devis, soit de l'échange verbal et de la communication qui, seuls, ont le pouvoir d'augmenter le monde. Le caractère transitif de l'autorité se retrouve dans l'alternance du récit et des commentaires. En effet, nulle énonciation ne saurait ici exister pleinement sans les débats venant la mettre en doute, tandis que nul commentaire n'est pertinent si l'illustration des devis échappe aux lecteurs. Le nécessaire besoin d'un écho énonciatif et dialogique au concept d'autorité donne au texte un double mouvement dont le point de rencontre se retrouve dans la parole et la force du mot adressé. Par sa plume, l'auteur engage l'expression fédératrice de l'art qui unit, autour de la personne de la reine, l'art et l'autorité. Enfin, il est important de rappeler le véritable pouvoir littéraire, la force que représentent les devisants au sein de la création artistique. Cette seule entité parvient, en effet, à rassembler passé et présent, créant une interaction à l'intérieur même du recueil, une interaction comparable aux nombreuses réactions sur les textes de leurs pairs, que les poètes inscrivent dans leurs recueils, tels Du Bellay ou encore Magny. Cet Esprit de Communauté, de cercle littéraire, détient, en lui-même, une certaine autorité, identifiable par le pouvoir de la parole et des mots sur le monde.

C) Des multiples dimensions de l'Heptaméron et de la force unanime de l'Œuvre littéraire.

L'*Heptaméron* peut donc s'envisager au travers de multiples dimensions dont la tension commune reste largement orientée vers le concept d'autorité. Chaque aspect du recueil, en effet, semble s'approprier et se développer autour d'une vision du pouvoir, et, mises en perspective les unes des autres, ces multiples dimensions confèrent à l'œuvre littéraire un potentiel d'adhésion certain. En premier lieu, rappelons que le recueil peut se reconnaître le plus aisément dans le titre d'«Heptaméron des Nouvelles», dans la mesure où il se revendique, sans honte ni faux semblants, comme directement issu de l'œuvre de Boccace. Les variations sur la forme, que choisit cependant d'opérer l'auteur quant au modèle initial, avec, notamment, l'introduction du dialogue par les commentaires, ont tendance à révéler une autre facette du texte, alors plus enclin à se reconnaître sous la dénomination d'«Heptaméron des devis». Cette sphère particulière entourant l'étymologie du terme devis, offre au recueil une légèreté et une bonne humeur qu'il est agréable de retrouver transposée au cœur des différentes discussions. Le plaisir, bien qu'il s'incarne parfois dans l'acte de réfuter les thèses du narrateur, est un élément essentiel sans lequel l'humour et la veine comique seraient totalement balayés au profit d'un sérieux et d'un moralisme alors pesant. Les devis soulignent également la prédominance du groupe sur le seul individu, et donc, la plus grande considération de la parole dans son acception d'échange plutôt que dans la voix d'un seul comme faisant autorité. Pour Marguerite de Navarre, le concept d'autorité ne semble pouvoir s'appréhender hors des liens sacrés de la communication et de la tension, voire de la communion avec autrui. Cependant, cela n'ôte en rien le pouvoir propre de l'écrivain qui ne fait, alors, que rechercher dans cet autre, le moyen le plus certain de laisser librement s'exprimer son cœur et ses convictions. L'une des figures majeures de l'autorité que reconnaît d'ailleurs la reine dans son recueil, apparaît clairement en l'image de Dieu ou encore des textes sacrés que sont les Évangiles.

Considérant alors le climat de tensions régnant à cette époque, en France, au sujet de la religion et plus particulièrement quant à la reconnaissance de l'Évangélisme, force est de constater que les convictions et croyances de l'auteur poussent parfois son texte à ne se reconnaître véritablement que dans le seul titre d'«Heptaméron des débats». Les sujets, mis à jour au travers des narrations et discussions des devisants, peuvent parfois être sujet à débats si l'on considère la prudence qu'il conviendrait d'adopter quant à «l'hypocrisie et méchanceté des religieux¹» par exemple, ou encore face aux «plus grandes et plus véritables folies²» même si ceux-ci n'ont valeur d'exemple que par la

1 *Heptaméron*, sujet et thème de la *troisième* journée, page 299.

2 *Heptaméron*, sujet et thème en partie de la *huitième* journée, page 685.

figure des personnages héroïques résistant au péché et aux comportements amoraux, comme par exemple, la jeune «seur Marie Heroet» qui tient tête, dans la «vingt deuxiesme nouvelle», à «cest ypocrite» de prieur «qui desprisoit tant la virginité»³. L'affrontement d'idées est donc fondateur dans l'œuvre de la reine, et participe, avant tout, d'une attitude largement liée au doute, à savoir le soupçon. Si le soupçon se retrouve très souvent au cœur et à l'origine même des débats, il ne s'impose pas, ici, comme un simple schéma narratif, dans la mesure où il constitue parfois le motif de la narration dont on discute. Le thème du doute, salvateur pour l'auteur en terme de comportement moral, tend à dévoiler le mal ou la «vilainerie» se cachant derrière le masque de l'authenticité. La nouvelle 47 est, en cela, des plus intéressante, car elle oppose non seulement les devisants dans un débat animé autour de la remise en question du soupçon, mais dévoile également dans le récit liminaire, les risques, les dangers et les douloureuses conséquences qui peuvent résulter de l'application aveugle d'une telle attitude. En effet, si l'on considère, avant toute chose, la définition du paradigme proposée par le *Trésor de la langue française*, force est de constater le caractère négatif et dépréciatif qui s'en dégage au demeurant. Le soupçon, apparaît comme une «opinion défavorable, fondée sur des indices discutables, souvent par apriorisme ou suggestion affective, par laquelle, à tort ou à raison, on attribue à quelqu'un des actes répréhensibles ou des mauvaises pensées». La nouvelle 47⁴ semble directement illustrer la présente définition, mettant en scène «deux gentilz hommes» qui «vivoient non seulement comme deux freres, mais comme ung homme tout seul», avant que l'un ne se marie et ne succombe à la «malladie» de «jalousie», qui n'est autre qu'«une passion aussi importable comme l'amour», le conduisant à «rentr[er] en soupçon plus que jamais» et à ne retirer finalement de sa «parfaicte amityé» que «l'inimitié[...] la plus mortelle». Le point de rupture à «la felicité de ce monde», à cette vie à trois «qui estoit trop heureuse, se retrouve facilement dans la conjonction de coordination «mais», signalant la naissance du soupçon. À compter de cet instant la jalousie de l'homme marié, soupçonnant sa femme d'adultère et son frère de trahison, ne trouvera plus aucune limite, le condamnant à jurer en vain «par tous les grands serments» de croire en l'honneur de son ami. Par peur de la tromperie, l'homme remet non seulement en question une amitié fraternelle, mais devient également étranger à lui même, comme contaminé par ce que l'auteur nomme «mutabilité⁵» du monde. Le soupçon est en ce sens odieux qu'il accuse tout d'abord à tort et sans fondement, mais également en ce qu'il aveugle et pousse sa victime au mensonge et à la dissimulation car «non seulement vous estes bien fort jaloux de vostre femme et de moy, mais le voulez couvrir, afin que vostre maladie dure si longuement qu'elle tourne du tout en hayne». L'ironie apportée ici dans le jugement d'une telle attitude, condamnée par l'auteur, tient en ce que le soupçon, par définition infondé au départ, voit, par sa mise en application, la

3 *Heptaméron, Troisième journée, Vingt deuxiesme nouvelle*, pages 328 et 332.

4 La dite nouvelle se trouve relatée des pages 524 à 529 de notre édition.

5 Synonyme d'inconstance, de changement.

situation tant redoutée se réaliser. En effet, l'homme, accusé à tort, ne fera dès lors que s'employer à rendre «son compagnon coqu». En outre, si l'on se souvient du caractère performatif de l'œuvre, il est possible d'en retrouver certains traits dans cet usage du soupçon qui en vient à rendre réel ce qui pourtant ne l'était pas au départ. Remarquons, tout de même, qu'il s'agit ici d'un emploi quelque peu malsain et détourné de la notion de performativité, dans la mesure où, s'il y a effectivement action sur le monde et modification d'une situation, la réalité n'en demeure pas moins travestie et malmenée, le soupçon poussant alors à matérialiser les tribulations d'une âme malade. Donner corps à la crainte, au demeurant sans fondements, tend cependant à mettre en exergue l'importance que l'on se doit d'accorder à la confiance et donc par extension à la foi.

Cette nouvelle, qui nous parvient par la voix de Dagoussin ayant succédé à Oisille, s'inscrit dans le cadre de la cinquième journée, elle même placée sous le thème de la «vertu des filles et femmes» étant ou non observée. Cependant, sur l'ensemble des récits composant cette journée, il est intéressant de souligner que nul autre, si ce n'est peut être le précédent, ne suscite un tel débat entre les devisants. Le groupe vient alors se scinder entre partisans et adversaires du soupçon, qu'il serait préférable de qualifier de doute, étant donné le sens péjoratif du premier. L'importance du débat peut, en outre, se mesurer à la récurrence du terme «soupçon» que l'on retrouve par six fois en l'espace d'une seule page. S'il est véritablement question, au début de la conversation, du soupçon en lui-même et des leçons qu'il convient de tirer d'une telle exemplarisation: «Et qui dict que le soupçon est amour, je luy nye¹/ qu'il soit un plus grand desplaisir à homme ou à femme que d'estre soupsonné du contraire de la vérité²», l'intervention de Oisille tend à jeter le doute sur les normes morales de la narration et de la dite «héroïne-victime» en déclarant que ce n'est pas «excuse raisonnable» pour une femme que «de soy venger du soupçon de son mary à la honte d'elles-mesmes». L'attitude de la femme semble, en effet, susciter quelques réserves chez les narrataires qui, à l'image d'Ennasuite et de Longarine, n'approuvent pas nécessairement la vengeance ou la leçon par l'adultère sinon par l'apaisement et la conciliation. Tandis que les hommes voient, en cet acte, le sort bien mérité qui attend «ceux qui à tort soupçonnent mal de leurs femmes», les femmes préfèrent croire aux vertus de «la patience [qui] rend enfin la femme victorieuse et la chasteté louable». Cependant, s'il est ici question des hommes, responsables à part entière de la trahison de leur femme «les fai[sant] telles qu'ilz les soupsonnent», ou encore de la femme, qui ferait mieux de garder le silence afin de «monstrer à son mary le tort qu'il avoit de la soupçonner» plutôt que d'en référer au tiers mis en accusation, il n'est pourtant jamais directement fait allusion, dans le débat, à cet autre venant celer l'adultère. Le seul moment, en effet, où

1 Dagoussin.

2 Hircan

il serait possible d'entrevoir la présence de l'homme soupçonné de tromperie, reste dans la transition qu'opère l'auteur au récit suivant par l'affirmation, plus qu'intrigante, d'Ennasuite: «une femme peut bien être chaste sans péché[...] Quant elle en prend un autre pour son mari.» Ce peu de considération qu'il est fait pour le troisième actant, au sein du débat, pourtant essentiel dans le développement du récit, renvoie au motif même de la «cinquième journée» qui attire l'attention sur le comportement exclusif des femmes, même si celui-ci induit nécessairement la présence de l'homme, et souvent «la commune malice» de celui-ci.

Si l'expérience du doute ne mène pas les devisants à s'accorder sur une vision unique, elle offre cependant au recueil un débat des plus dynamiques, dont la notion d'autorité n'est pas exempte. En effet, passé le clivage traditionnel assez simpliste entre hommes et femmes, il est effectivement question de pouvoir et d'ascendant, derrière les notions de soupçon ou encore de patience. En cela, les devisants semblent donc partager le même point de vue, accordant à l'autorité un rôle capital dans les relations humaines et au niveau des préceptes moraux. Reste enfin à envisager un aspect important et partie intégrante de l'«Heptaméron des débats», à savoir celui de la religion. En effet, il apparaît, le plus souvent, que l'auteur tente, par l'humour et la légèreté, de dissimuler son opposition, pourtant conséquente, à l'attitude actuelle de l'Église. Ne pouvant cependant pas exprimer ouvertement des convictions l'ayant déjà conduite à l'éloignement du pouvoir royal, l'auteur n'en perd pas, pour autant, son autorité naturelle et se propose de l'allier, avec souplesse et subtilité, à l'art qu'elle choisit de cultiver. En ce sens, elle use de stratégies littéraires efficaces et prend également le parti de transférer l'autorité inhérente à son rang en sa seule plume. Si la nouvelle 22, par exemple, donne à voir les dérives que peut entraîner la religion, dans son application de l'époque, par le trop grand pouvoir et la trop grande confiance accordés aux prieurs, tendant à souligner le besoin vital pour cette dernière de se recentrer autour des textes sacrés plutôt que de cultiver un désir de puissance dont l'excès détourne, non seulement de la foi originelle, mais conduit aussi au péché. Le contre-exemple, ou encore l'humour visible dans des phrases telles que «sœur Marie, craignant faillir par désobéissance, le regarda au visage; elle le trouva si laid, qu'elle pensa faire plus de pénitence que de péché à le regarder.», offrent à l'auteur un moyen sûr de se préserver, tout en poussant le lecteur à s'interroger sur de tels comportements et à prendre part aux débats des devisants. Si chacun reste libre d'interpréter et de juger aussi bien les récits que les commentaires, le fait reste entier: tous se sont placés sous autorité littéraire, suivant le schéma narratif induit par l'auteur, et se sont donc interrogés. En ce sens, rien ne semble être laissé au jeu du hasard, les différentes dimensions du recueil ne menant, finalement, qu'à l'expression d'une seule voix guidant le lecteur sur le chemin littéraire; la voix de l'auteur, dont l'autorité s'impose alors par la force unanime reconnue à son œuvre et tenant au destinataire qu'elle se

propose de considérer, en premier lieu, à savoir Dieu. En ce sens, si le roi François Ier et sa sœur bénéficient d'une même éducation, placée sous la devise «libris et liberis», et d'une autorité qu'il est possible de rapprocher étant donné l'influence qu'a Marguerite de Navarre sur son frère, leurs visions du pouvoir, elles, semblent largement diverger. Alors que le Roi incarne inéluctablement Dieu en sa personne et en son pouvoir, Marguerite de Navarre s'applique à l'incarner dans la littérature, son recueil véhiculant une image très pure et personnelle de la religion. Dans la sphère royale, l'autorité du souverain fait écho au divin, un écho qui devient reflet sous la plume de la reine, dans la mesure où elle reconnaît, en matière de création littéraire, la nécessaire incarnation de Dieu dans l'œuvre, alors garant suprême de l'autorité artistique.

3) «Vocat illa vocantem»

Ovide, III, 383.

A) L'Heptaméron : l'œuvre «d'une croyante qui introduit les leçons de sa foi dans des récits profanes/.../»

Considérant la citation «Vocat illa vocantem²», extraite du livre trois des *Métamorphoses* d'Ovide, mettant au jour l'amour et la fascination d'Écho pour Narcisse, il convient de souligner l'aspect aporétique, en un sens, de l'entreprise de la jeune nymphe, qui ne reçoit, pour seule preuve de son amour, que le propre son de sa voix. Cependant, cette entreprise qui ici apparaît sans issue heureuse possible, se retrouve dotée d'un tout autre sens si l'on vient l'appliquer à la création littéraire. En effet, au travers de cette voix qui «renvoie un appel à son appel», il est possible de mettre en lumière la notion primordiale de retour sur soi. Cette circularité de la parole et des mots, que l'on identifie grâce à Écho, tend à offrir un jour nouveau à la problématique du nécessaire écho en matière d'autorité, qu'elle soit littéraire ou étatique. Si ces deux déclinaisons semblent se rejoindre autour de la figure divine, cette relation n'est elle-même pas exempte de l'aspect cyclique venant régir les liens entre Dieu et le pouvoir. L'autorité, en son acception transitive, ne peut négliger le besoin qu'elle éprouve, pour être effective ou réelle, d'une résonance divine. En ce sens, le caractère que l'on attribue souvent à l'œuvre de la reine de Navarre, qui voit se conjuguer, en son sein, le profane³ et le sacré, pourrait relever d'une pure expression artistique du pouvoir inhérent à l'auteur. La nature de l'autorité de l'écrivain, ainsi transposée au domaine littéraire par sa relation à Dieu, invite le lecteur à rechercher comment Marguerite de Navarre parvient, en son texte, à concilier sa religion et son art de conteuse.

1 Lucien Febvre.

2 «elle renvoie un appel à son appel»

3 Le profane désigne, en effet, la réalité ordinaire, commune par opposition au domaine du sacré.

Si Dieu se trouve donc, à l'origine même de l'autorité dont se revendique le roi et qu'il incarne par son titre, son trône et sa personne, il convient de souligner qu'il n'est pas non plus étranger au domaine littéraire qui voit, en la religion, avec le recueil de Marguerite de Navarre, une incarnation suprême du pouvoir en matière de création artistique. Dieu représente donc une figure pouvant faire autorité au sein des Lettres, mais une figure qu'il convient de détailler et d'apprécier à sa juste valeur, dans la mesure où le «flou religieux» semble s'abattre sur la France des années 1550, ne laissant d'autre mission aux lettres que de dissiper ce voile pour espérer voir renaître la lumière. *L'Heptaméron* n'impose pourtant pas au lecteur une leçon pesante et autoritaire sur les attitudes et principes nécessaires au salut de son âme. Même s'il est important d'envisager le groupe des devisants comme un tout, dans la mesure où nul n'est physiquement détaillé et qu'ils n'ont aucune épaisseur existentielle, nous avons signifié leur importance par la parole qu'ils véhiculaient et les dialogues ou débats qu'ils instauraient. Cette parole, si essentielle soit-elle, n'est certainement pas univoque, chaque personnage s'en appropriant un fragment dont il use pour exprimer son caractère propre. Seul outil de particularisation, la parole révèle ici, une fois de plus, son caractère fondamental au sein du recueil. En matière de religion, c'est principalement le personnage de Oisille qui semble se détacher du groupe et véritablement incarner l'expression de la foi. À l'origine de nombreux moments de dévotion, présidant toujours aux récits et débats, elle reflète la conscience religieuse du cercle et s'oppose, par son attitude et ses principes, aux nombreux prieurs mis en scène dans les narrations du fait de leurs erreurs. Si les contes et les débats reviennent sans cesse sur les exigences propres à la véritable foi pour signifier, principalement aux mondains, la voie qui mène à la Vérité ainsi que les illusions dont il est nécessaire de se défaire, ils témoignent cependant davantage d'une inquiétude religieuse que d'une moralité absolue. Les récits, même les plus affligeants, ne donnent pas à voir d'accident originel suivi d'une remise en ordre où les méchants seraient punis, les bons récompensés et un lieu commun de la morale illustré. Il s'agit davantage de considérer l'homme aux prises avec de violentes passions, écrasé sous le poids d'un pouvoir ou d'une gloire illusoire et qui ne peut, ni ne veut s'éloigner du mal, car incapable de faire le bien. Qu'il se trouve à l'origine, ou soit victime de grands troubles que seul Dieu semble pouvoir faire disparaître, l'homme se doit donc de porter la plus grande attention à la question du Salut et de la résurrection mystique de l'âme. Cependant, les récits touchant aux mauvais moines, qui sont d'ailleurs pour la plupart des cordeliers¹, ne sont pourtant pas exempt de toute intention auctoriale. En effet, leur rôle peut parfois s'apparenter à celui des exempla, invitant celui qui écoute à tirer un enseignement de la narration. Les exempla, il est vrai, rejoignent sur certains points le caractère

¹ Les Cordeliers appartiennent à l'Ordre, catholique, des Frères mineurs, également connus sous le nom de Franciscain, apparut en Italie en 1210 sous l'impulsion de François d'Assise.

authentique, ouvertement reconnu, des narrations, qui ne doivent mettre en scène «nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire²», chacun des devisants devant raconter «quelque histoire qu'il aura veue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy.³», dans la mesure où l'exemplum est avant tout un récit présenté comme véridique que l'on insère dans un discours afin d'en établir la valeur salutaire. Dans le christianisme, ils sont généralement utilisés lors des sermons, pour lutter contre l'hérésie et ainsi promouvoir l'évangélisation. Ainsi, pour n'évoquer que la question du Salut, l'erreur de le faire passer uniquement par des pieurs hypocrites, à l'image de celui de Saint-Martin des Champs, dans la nouvelle 22, revient à accorder plus de crédit en une créature qu'en le Créateur lui-même. Mais la leçon, visant à avertir le lecteur, souligne également les abus de ces religieux, qui devraient avoir pour unique mission de favoriser l'élan vers Dieu ainsi que l'envol de l'âme vers la liberté instaurée par les chemins de la dévotion, au lieu de profiter du petit pouvoir accordé par leur habit.

En ce sens, la «dix neufviesme nouvelle» apparaît des plus révélatrices. Située à la fin de la «deuxiesme journée», placée sous le motif de l'absence de thème prédéfini et donc de la libre expression, Ennasuite, prenant alors la place de Hircan, propose une nouvelle, tout aussi intéressante par son contenu que par le débat qu'elle va susciter. En effet, ce n'est pas simplement le récit qui va éclairer le lecteur sur le platonisme christianisé de l'auteur, mais également le débat, qui, par la voix de Parlamente, se voit le lieu d'une définition des amants parfaits, profondément liée à l'élévation vers Dieu par le sentiment d'amour. Car c'est effectivement de l'amour dont il question dans ce récit, mais d'un amour dont «la grandeur [...] faisoit esmerveiller tout le monde» et qui, pourtant, ne serait à jamais nourri que d'une vaine «esperance». Un gentil homme, serviteur du marquis de Mantoue, s'était épris de «Poline», jeune demoiselle attachée «en la maison de la duchesse», femme du marquis. Leurs maîtres respectifs ne consentant pas à les voir mariés, par peur de «la pauvreté où il leur faudroit tous deux vivre», ne peuvent dès lors, dans l'esprit du gentil homme, que se vanter d'avoir «en une parole [...] bléssé deux cueurs» ignorant «que la vraye richesse gist au contentement». Il décide donc de se placer au service de Dieu, invitant son amour à le rejoindre, par une chanson, ce qu'elle ne manque pas de faire lorsqu'elle «cogneut que le changement de l'habit ne luy pouvoit changer le cueur» et qu'il n'existait d'autre moyen pour parfaire leur amour que «de rendre la fin de leur amityé semblable en habit, estat et forme de vivre». En outre, bien que la marquise, «esbahye» face à la décision de Poline qui toujours, par «prudence», avait tenu à «dissimuler» ses sentiments, la pria de rentrer, nul ne parvint à la «separer de Celluy qui estoit immortel et invisible» ni même de son fidèle et aimant serviteur. S'il est bien question dans cette nouvelle, comme le souligne Oisille «d'aymer honnestement [...] et puis

2 *Prologue de l'Heptaméron*, page 90, Parlamente.

3 *Prologue de l'Heptaméron*, page 91, Parlamente.

de convertir cest amour du tout à Dieu», il convient de souligner que, bien avant le débat, les amours contrariées des jeunes gens mettent véritablement en lumière les influences évangélistes et platoniciennes de l'auteur. En effet, il est à plusieurs reprises question de la «Bonté divine» et de la grâce que l'homme peut espérer obtenir: «j'espere, aura pitié des faultes de ma jeunesse, et changera mon cueur, pour aymer autant les choses spirituelles qu'il a faict les temporelles. Et si Dieu me faict la grace de pouvoir gaingner la sienne ...». Le schéma de la nouvelle adopte clairement celui d'une commune élévation vers Dieu, mais l'amour divin, dont le premier degré ou la première manifestation se retrouve dans l'amour humain «honneste et raisonnable», ne peut pas, cependant, s'envisager hors de l'expérience fondamentale qu'est la douleur. C'est précisément en éprouvant une peine qui vient s'exprimer «avecq une si grande vehemence», que les jeunes gens décident, tour à tour, de se «mectre en religion». En outre, si l'attitude de Poline peut se résumer, au début de la nouvelle, par le seul fait de «dissimuler», l'intervention du «regret» vient abattre sa «prudence» naturelle, et elle consent à prendre le voile dans un élan amour certain, déclarant: «car par tel chemyn que vous irez en paradis, je vous veulx suivre: estant asseurée que Celluy qui est vray, parfaict et digne d'estre nommé Amour, par une amityé honneste et raisonnable, laquelle il convertira, par son saint Esperit, du tout en luy[...] pour recevoir et revestir celluy de nostre espoux Jesus-Christ.» La déclaration de Poline, ne constitue pas la preuve unique de son amour envers le gentil homme, mais atteste la foi véritable qu'elle porte en Dieu comme garant de cet amour qu'il peut sublimer. Les interdits sociaux, ou encore, les considérations matérielles, n'ont plus leur place au sein d'un amour qui se voit passer de l'humain au divin, les jeunes gens étant alors assurés de vivre «en ung estat d'un amour, d'un cueur et d'un esperit tirez et conduictz de la bonté de Dieu, lequel il supplioit les tenir en sa main, en laquelle nul ne peut perir.». Ce changement d'état souligne, somme toute, un point des plus importants, sachant qu'il implique que, dès lors, le jeune homme ne peut attendre de Poline «au monde autre chose que la parolle». La parole apparaît une nouvelle fois comme l'aboutissement émergent d'une situation au demeurant inextricable et malheureuse. Elle apparaît, ici, comme le souverain bien venant réunir les deux jeunes gens, alors comblés de sa présence qu'ils croyaient à jamais perdue. Si la conscience religieuse demeure, certes, essentielle dans ce récit, la parole tient également une place de choix dans l'expression et la conversion de cet amour. Soulignant encore la circularité que l'on peut imputer à l'œuvre, le pouvoir de la parole, ici récompense, s'en trouve renforcé du fait de son acception divine. L'amour humain dès lors confié à Dieu, ne reste que la parole, qui non seulement s'offre tel un trésor, mais se trouve être le lieu idéal de l'expression de la foy.

Enfin, si la partie narrative de la nouvelle tend à poser les premières pierres du rapport à Dieu que se propose de dévoiler l'auteur, c'est principalement la partie dialoguée qui va en exposer

distinctement tous les enjeux, rassemblant les devisants autour d'une simple question, à savoir qu'est-ce que l'amour parfait? Alors que la conversation s'ouvre par la voix d'Enassuite, venant clore sa narration sur la force de l'amour témoigné par le jeune homme, et la réciprocité parfaite de l'expression de ce si grand sentiment, Hircan tend à jeter le trouble en mettant l'accent sur le fait qu'une telle conversion ne résulte que de l'impuissance des jeunes gens à voir se réaliser leur amour. Pour lui, l'intention tenant davantage de la «melencolie» et du desespoir», les sentiments, ici présentés comme purs et parfaits, ne sont pourtant pas «dignes d'être louez». Mais Geburon, ne semblant pas se conformer à cette idée, souligne les multiples chemins pouvant mener au seigneur, prêtant alors davantage attention au résultat qu'aux moyens l'ayant engendré. Par l'intervention de Parlamente, le dialogue, qui donnait lieu jusqu'à présent à une succession de commentaires de la part des devisants, tend à se doubler d'une dimension argumentative. C'est par la thèse que va largement défendre Parlamente, que va apparaître le véritable talent de l'auteur pour allier à son art de conteuse les convictions religieuses marquant son existence. Cette nouvelle, de proportion raisonnable, au demeurant, se voit gonflée par un contexte si bien littéraire que philosophique ou religieux. L'introduction de la thèse, que va soutenir Parlamente, témoigne en elle même des vertus et de l'attitude chrétiennes de cette dernière, qui, ne voulant pas asséner de vérités de manière abrupte, choisit la courtoisie, la politesse et l'humilité afin d'entrer en matière: «Encores ay-je une opinion». En outre, l'introduction de la thèse, qu'elle prend la peine de rappeler avec soin: «jamais homme n'aymera parfaitement Dieu, qu'il n'ait parfaitement aimé quelque creature en ce monde», passée son aspect premier de sentence biblique, tend à annoncer la véritable question, relative à l'amour parfait, grâce à la mise en valeur, par la répétition et la construction en chiasme, de l'adverbe «parfaitement». S'il est davantage question, ici, de néoplatonisme, du fait de l'impulsion donnée à cette philosophie, par Marsile Ficin ayant traduit *Le Banquet* de Platon, il n'en demeure pas moins essentiel la conception pure et parfaite des sentiments qui se doivent d'être grands entre tous. Si Saffredent se montre assez cynique, voire provocateur, face à une telle vision du «parfaitement aimer», il en propose cependant une définition amusante, réduisant à néant l'image de l'amant viril et sûr de lui, dont Parlamente prend aisément le contrepied afin d'affirmer avec assurance:

«J'appelle parfaictz amans[...]ceux qui cherchent, en ce qu'ilz aiment, quelque perfection, soit beaulté, bonté ou bonne grace; toujours tendans à la vertu, et qui ont le cueur si hault et si honneste, qu'ilz ne veullent, pour mourir, mectre leur fin aux choses basses que l'honneur et la conscience repreuve; car l'ame, qui n'est créée que pour retourner à son souverain bien, ne faict, tant qu'elle est dedans ce corps, que desirer d'y parvenir.»

En réponse à l'ironie de Saffredent, Parlamente reprend les propos de sa question et les place en tête de la longue période qu'elle entreprend. La maîtrise parfaite du discours, ajoutée à la mesure de la pensée, tendent à valoriser les idées exprimées et à incarner, par le style, le motif même de perfection. La fragmentation de la perfection qu'elle opère, cependant, se veut révélatrice d'une vision assez mondaine de la notion, alors répartie en «beauté» soulignant l'aspect physique, en «bonté» soulignant l'aspect moral et enfin en «bonne grace» pour ce qui concerne la dimension sociale. En outre, les amants, que l'on envisage par leur seule quête de perfection, se voient confrontés à la dualité existant entre le bien et le mal, inhérente au monde, et représentée ici sous la forme d'une opposition entre le cœur «si hault» et les «choses basses». Cependant, ils ne peuvent visiblement s'égarer, ni même suivre le mauvais chemin, tant leur amour les guide vers la vertu, une vertu au goût d'absolu, qu'ils sont prêts à payer du sacrifice de leur vie. Enfin, si l'image, héritée de Platon, du corps comme prison demeure assez topique, l'âme qui en est la prisonnière et qui ne songe, vraisemblablement, qu'à s'envoler vers le ciel et le monde des Idées, où se trouve le «souverain bien», demeure l'un des fondements de la pensée de l'auteur. L'utilisation de la conjonction «Mais» introduit un fait important, à savoir les différents obstacles pouvant entraver un tel désir d'élévation, tels que les «sens» ou encore l'illusion que peuvent engendrer les sensations. Le terme «cuydans», relatif au verbe cuidier et signifiant l'action de croire à tort, renvoie non seulement au péché d'orgueil que l'auteur tente, par dessus tout, d'éradiquer, mais également à la nécessaire intervention divine au cœur de la quête, car il n'est de conversion possible sans l'aide de Dieu: «Toutefois, si Dieu ne luy ouvre l'oeil de foy, seroit en danger de devenir, d'un ignorant, ung infidele philosophe». Il convient, également, de souligner la présence du mythe fondateur de la philosophie platonicienne, à savoir le mythe de la caverne, que l'on peut identifier tant au niveau des illusions venant tromper l'âme telles les ombres de la caverne, que dans la comparaison de l'âme avec l'enfant, où, dans un souci didactique, l'auteur transforme l'aveuglement des résidents de la caverne en innocence enfantine. Enfin, par «l'oeil de la foy» qui ouvre la grâce, Parlamente met en évidence que le salut peut seul être assuré par la grâce. En ce sens, si l'auteur apparaît effectivement favorable aux idées néoplatoniciennes, insistant sur le fait que seul le beau mène au bien, puis au Bien présent dans le monde des Idées, témoignant elle-même d'une logique similaire face à l'amour, elle souligne, cependant, la nécessaire intervention de Dieu dans le processus d'élévation de l'homme. Cette condition, inhérente ici à la religion, n'est pas sans rappeler le lien qui unit l'auteur à Dieu face à la notion d'autorité. En effet, il est tout aussi impossible à l'homme de monter vers Dieu si celui-ci ne consent à descendre vers lui, soit à lui accorder sa grâce, qu'à l'auteur d'obtenir quelque autorité en matière littéraire par ses nouvelles, si elle ne considère avec soin, la dimension sacrée qu'elle tend à y insérer.

L'histoire de Poline et de son serviteur, conduisant à la définition des parfaits amants, puis à un mysticisme chrétien, apparaissant sous la forme d'une quête de longue haleine au cours de laquelle l'âme est soumise à de nombreuses expériences dans le seul but de toucher au souverain bien et d'obtenir, par la grâce divine, le salut de l'homme, tend, également, à souligner l'importance du pouvoir spirituel par rapport au simple pouvoir temporel, et donc, fait non seulement office de leçon pour les mondains, par ses qualités didactiques certaines, mais témoigne aussi, qu'en préférant incarner Dieu en son art plutôt qu'en sa personne, l'auteur bénéficie d'une autorité n'ayant pour seule limite que sa propre plume. En effet, tandis que Dieu semble limiter l'expression du pouvoir royal se devant toujours de lui obéir, il offre au recueil de la reine une dimension et une matière qui ne semblent souffrir aucune répression. Le droit divin, qui concerne la justification d'un pouvoir non démocratique par le choix de Dieu, contraint le monarque, en ce sens, à lui obéir sous peine de perdre sa légitimité. Dans le domaine étatique il semblerait, en outre, que ce soit la justice qui laisse paraître au mieux l'autorité de droit divin inhérente au Roi, une justice que l'on rend au nom du Roi, et dont le trône est lui même placé sous l'autorité de Dieu.

B) De la sombre image de la Justice: excès des juristes et absence de Justice sous la plume de Des Périers.

Si l'œuvre de la reine de Navarre témoigne d'une veine éminemment évangéliste ainsi que d'une mise en situation récurrente des représentants de la religion, préjudiciables pour la plupart, les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*¹, de Bonaventure Des Périers, ne font, en réalité, que peu de cas de la religion ou même des Évangiles. Sur les 90 nouvelles composant le recueil, seules trois² font en effet référence aux textes sacrés, et, dans deux de ces cas, l'auteur n'en use qu'à des fins purement parodiques. En effet, dans la nouvelle 4, il est fait référence, en latin, à la parabole de la multiplication des talents: «Domine, quinque talenta tradidisti mihi, ecce alia quinque superlucratus sum³», Matthieu, XXV, 20, dans le seul but de venir au secours d'un «prebtre qui avoit engrossé cinq nonnains» et qui se voit pardonné par cette simple citation, venant, si ce n'est légitimer, du moins excuser, une attitude dénigrant pourtant la religion. En outre, si un grand nombre de nouvelles mettent en scène, il est vrai, la religion et ses serviteurs, qu'ils soient prêtre, abbé, moine, religieuse, curé, aumônier ou même Pape dans la septième nouvelle, on remarque qu'il s'agit davantage du petit personnel clérical que du haut clergé, étant alors plus propice à la caricature et à la satire. On remarque, également, que si la critique

1 Œuvre que nous identifierons dans notre étude par ses initiales *NRJD*.

2 Il s'agit ici des nouvelles 4, 35 et 45.

3 «Seigneur, dit-il, tu m'as remis cinq talents: voici cinq autres talents que j'ai gagné.»

peut sembler cruelle ou virulente envers les moines, qui sont le plus souvent ivrognes, gloutons et cupides, elle ne déroge pourtant pas à la norme de l'époque et tend même à s'identifier aux attitudes dépeintes dans *l'Heptaméron*. Sous la plume de Des Périers, la parodie, la moquerie et le rire semblent largement présider aux réflexions sur la religion, envers laquelle il s'efforce, en outre, d'observer une certaine distance de jugement. Cependant, cela ne signifie pas qu'il n'existe, hors de Dieu, des notions qui ne méritent un certain intérêt de la part de l'auteur et donc du lecteur. Les *NRJD* tendent, par exemple, à réhabiliter le Plaisir, et ce, précisément par le rire. Le but premier de l'auteur ne se retrouvant pas dans l'enseignement, il oriente son talent vers l'expression, parfois crue, du plaisir, qui est pour lui «indispensable à l'homme» tant il «réveille l'esprit¹». Le plaisir charnel, érotique, est également présent et reconnu, notamment dans les nouvelles 5 et 64 qui, respectivement, ne punissent pas le peu de vertu des trois sœurs s'offrant à leurs amants et condamnent, à l'inverse, la malice et l'esprit de celle qui se refuse. Il ne s'agit pas cependant, ici, d'une apologie des sens débridés. La mesure, reste pour l'auteur, un point essentiel dans l'esprit de celui vivant selon ce même principe de plaisir. La veine profondément épicuriste, dont fait état Des Périers par la condamnation unanime de toute forme d'excès, s'exprime également dans l'attention qu'il porte à la patience, à savoir, au fait de savoir apprécier les aléas du temps qui s'étire, si bien que l'instant présent, laissant plus libre cours à la spontanéité. Enfin, si l'auteur s'applique à réhabiliter la notion de plaisir dans son œuvre par l'utilisation soignée, variée et mesurée du rire, il apparaît plus évident de comprendre l'absence de toute question relative à la religion. Cependant, s'il ne semble reconnaître aucun pouvoir au monde clérical, il insiste largement et critique ouvertement l'organe défaillant, partial et incertain qu'est la Justice.

En effet, tant dans son organisation que par ses représentants, la justice n'incarne en rien l'image d'une autorité droite, équitable et secourable censée, pourtant, s'exercer au nom du Roi. À l'origine, le Roi rendait lui même la justice, un pouvoir, hérité de Dieu, qui lui était conféré lors de son sacre par l'Archevêque de Reims, lui remettant la «main de justice», symbole d'équité, et le glaive. Très tôt, cependant, le Roi s'acquitte de cette tâche, préférant la déléguer à des instances subalternes que sont les juges, agissant en son nom et sur son commandement. À la tête de ce pouvoir délégué, nous retrouvons les parlements, qui sont les cours souveraines de chaque province, tandis qu'en dessous, on se retrouve confronté à la multitude de juridictions, royales, seigneuriales ou ecclésiastiques, enchevêtrées les unes dans les autres. Cette démultiplication de l'autorité royale tend à augmenter les recours possibles en matière de justice, étirant parfois des procès sur plusieurs

1 Nouvelle 38: *Du docteur qui blasmoit les danses: et de la dame qui les soustenoit, et des raisons alleguées d'une part et d'autre.*

générations, la dotant, alors, d'une efficacité plus qu'incertaine. En outre, si les gens de justice se retrouvent souvent mis en scène dans le recueil, c'est avant tout grâce à sa vocation profondément comique. En effet, si l'on considère la littérature comique de l'époque ou encore celle des Fabliaux par exemple, il est possible de constater, que lesdits serviteurs de la justice représentent une source inépuisable d'inspiration. Mais derrière le rire de l'auteur on ne repère pas, en matière de justice, que le simple ton de la moquerie. La critique, virulente et justifiée, est également décelable, bien que soigneusement abritée sous l'apparente légèreté et le ton badin dominant le recueil. C'est, en effet, une image sombre qui nous parvient du tableau de la justice peint par Des Périers. Les juges, soit incompetents soit trop pédants, apparaissent comme totalement dénués d'humanité, ne reflétant qu'une justice arbitraire et expéditive, au sein de laquelle, la pire atrocité peut se voir atténuée et diminuée. Les procès, et surtout les sentences, tendent davantage à mettre en scène le pouvoir absolu de la justice, et à satisfaire les plus vils instincts de la foule, qu'à punir le crime ou le délit. Les exécutions en sont l'exemple le plus probant, dans la mesure où elles ne semblent avoir d'autre fin que celle «d'assurer le spectacle» et de fédérer, ainsi, le peuple autour de l'organe de répression car «en tel cas chacun y court comme au feu», tant pour «cognoistre cest homme» que pour «veoir le façon¹». Le mépris affiché des juristes, nobles et bourgeois, à l'encontre des classes les plus populaires, vient définir la justice du siècle par l'absence même de justice, dans la mesure où elle ne semble préjudiciable, et avec démesure, qu'aux pauvres et aux faibles.

Sur les 90 nouvelles constituant le recueil de Des Périers, douze mettent le lecteur en présence de ces gens de justices. Si la proportion ne peut, à elle seule, en faire un élément essentiel pour caractériser l'œuvre, la force de la critique déployée reste, somme toute, remarquable. En effet, il est possible d'identifier deux mouvements bien distincts parmi ces douze nouvelles. La critique de la Justice, qu'elles se proposent d'établir en passant par ses propres représentants, s'effectue en deux temps. En premier lieu, les nouvelles 8, 10, 14, 17, 28, 42, 66 et 76 présentent l'homme de loi coupé de son environnement judiciaire, existant alors uniquement de par sa sphère privée et témoignant d'une crédulité et d'une naïveté parfois comparables à la bêtise. En effet, les personnages de Justice tendent à dénigrer leur fonction par leur caractère propre, mais également par leur attitude, soit condamnable, soit risible, et surtout par leur style de vie. La huitième nouvelle, par exemple, met en scène un Procureur, qui «ne se pouvoit passer de féminin genre», cherchant à se remarier, et qui, par sa grande naïveté, se voit trompé par son clerc. Après la mort prématurée de son épouse et un grand nombre de conquêtes, le Procureur porte son choix sur Gillette, «une jeune garse de l'age de seze à dixsept ans/ ainsi neufve/ simple et niaise». Prenant le parti de ne point la brusquer et d'attendre qu'elle se soit un

1 Nouvelle 80: *Des mesmes coupeurs de bourses, et du Prevost La Voulte.*

peu «deniais[é]», le Procureur ne s'aperçoit pas que son clerc nourrit un tout autre dessein, et parvient même à convaincre la jeune femme de lui accorder ses faveurs avant son époux, car, selon lui, «quand une jeune fille vient à la ville chez un Procureur, elle doit se laisser faire au clerc tout ce qu'il voudra». Cette nouvelle, qui voit un homme de loi cocufié par son propre clerc, tend à souligner la crédulité et l'assurance excessive du Procureur, demeurant aveugle au jeu se tramant sous son toit. La nouvelle 14, met également en exergue le caractère pédant d'un avocat, qui «parloit demy latin à son valet: et à sa chambrière aussi» et ne s'attire, finalement, que les rires et moqueries de ses amis et pairs. Se voulant savant auprès de sa servante, qu'il insulte et abaisse lorsqu'elle n'entend pas ce qu'il lui demande, l'avocat devient un véritable objet de dérision par ce latin même qu'il croit servir son intelligence. On retrouve une bêtise comparable dans la nouvelle 28, qui, au demeurant, s'emploie pourtant à faire le portrait élogieux d'un Prévôt, présentant ce Coquillaire comme un «bon justicier». Il s'avère, cependant, que ces grandes qualités n'aient d'autre égale que sa grande stupidité, dans la mesure où, étant devenu aveugle, il assure pourtant de sa bonne santé affirmant: «Le medecin m'ha dit que je voy.» Les propos acerbes du narrateur venant clore la nouvelle témoignent du caractère brutal des hommes de justice, plus enclins à croire ce qui touche à leur propre condition qu'à celle d'autrui: «Pensez que c'estoit un fin homme, de se rapporter au medecin s'il voyoit ou non. Mais il ne se rapportoit pas si volentiers au dire des prisonniers pour leur fait propre, comme il faisoit au medecin pour le sien.» La demi-mesure, que l'on voit s'appliquer ici, met en évidence la partialité de la justice qui semble se rendre au bon vouloir du juge et n'approche en rien la notion d'égalité. Mais la bêtise atteint véritablement son paroxysme dans la nouvelle 66 lorsqu'un juge, en proie à un débat somme toute assez ridicule sur le déluge, prend la Genèse, que cite son compagnon, pour un homme. Témoignage de son ignorance abyssale, cette confusion met en lumière le peu de considération qu'attache l'auteur aux représentants de la justice qui n'apparaissent, dès lors, que comme un petit cercle d'hommes n'ayant d'autre qualification que leur propre stupidité. Enfin, il convient de souligner, que la nouvelle 42 traite également de l'ignorance langagière, mais dans le seul but, une fois encore, de «condamner la Justice». En effet, une «bonne vefve», totalement étrangère aux différents rouages de l'appareil judiciaire, cherche à remettre sa requête à l'un de ces «messieurs de parlement» et en vient à rechercher, pour cela, un «conseillier laid» à la place d'un «conseillier lay¹». La nouvelle, reproduisant parfaitement les usages du Palais, fait état d'un manque cruel d'accessibilité à ceux qu'il prétend pourtant servir. La confusion de la femme, si elle amuse beaucoup les dits conseillers, souligne le caractère privé, fermé et enclin à l'élitisme du système judiciaire. Si l'homme de loi apparaîtrait, hors du cadre de sa fonction, plus digne de moquerie que d'estime, il apparaîtrait d'autant plus cruel et vil lorsqu'il tente de rendre la justice.

1 Par opposition aux conseillers ecclésiastiques, les conseillers lay peuvent assister aux jugements criminels.

En effet, dans un second temps, avec les nouvelles 61, 80, 81 et 82, l'auteur s'attache à considérer l'homme dans l'exercice même de la justice, mettant alors à jour la part la plus vive de sa critique. L'exercice de la justice apparaît, en effet, aux antipodes des valeurs qu'elle défend, se montrant cruelle, arbitraire prompte à la torture et aux châtiments, et sans la moindre considération pour l'être humain se présentant devant elle. Si les nouvelles 80 et 81 mettent en scène le personnage de le Prévôt La Voulte, faisant, littéralement, frémir par sa cruauté tant il prend plaisir à faire souffrir autrui, se vengeant «par dépit» en pendant un grand nombre d'hommes, et tant il incarne un «dangereux fol» au service de la justice, les nouvelles 61 et 82 méritent, cependant, un intérêt particulier, tant l'ampleur de la brutalité, de l'injustice et de l'insouciance ne trouve d'autre égale que l'atrocité. La nouvelle 61, tout d'abord, donne à voir la pendaison d'un jeune garçon n'ayant pour autre motif qu'une erreur de formulation ou d'interprétation dans le «dicton». En effet, Jehan Trubert, connu «au pays de Bretagne» pour commettre de nombreux «larrecins», décide d'«apprendre le train à un filz qu'il avoit de l'age de quinze à seize ans». Ainsi, tous deux «desroberent une jument» et, se voyant très vite confondus par un grand nombre de témoignages, tombent «entre les mains du Prevost des mareschaux». Le verdict ne se fait pas attendre condamnant «Jehan Trubert pour avoir prins robé, un grand jument [a estre] pendu et estranglé, le petit *ovecques* luy». De l'erreur du greffier, «qui n'estoit pas des plus scientifiques du monde», va découler l'exécution du petit, exécution allant jusqu'à surprendre le «bourreau» qui demande confirmation, avant de devoir pendre et étrangler le jeune garçon. Se rendant compte du mal entendu, «Par lesquelz motz «*ovecques* luy», le Prevost vouloit dire que Jehan Trubert seroit pendu, et que son filz seroit present pour veoir faire l'execution», l'homme de loi ne fait pas face à son erreur, mais se contente de minimiser la mort du garçon, dédramatisant la situation tout en s'empressant de fuir ses responsabilités et de faire «despendre» le «povre petit», «de peur qu'il en fust nouvelles» et que la monstrueuse incompetence de la justice ne devienne publique. Le caractère incertain et expéditif de la justice, qui semble bien trop prompte à condamner et à exécuter, sans prendre le temps si ce n'est de contester, du moins de vérifier les décisions rendues, apparaît ici sur fond de tragédie. La critique, naît du décalage qu'instaure l'auteur entre l'horreur et la sombre ironie de la mort d'un enfant et l'attitude désinvolte, presque insouciance, du magistrat. Le seul souci que procure réellement le Prévôt se voit dirigé envers sa propre personne, craignant que son erreur ne fasse naître la rumeur. Ne cherchant, au demeurant, qu'à faire tirer une leçon de ses erreurs au jeune homme en le confrontant à la mort de son père, l'homme de justice se voit dans l'incapacité d'appliquer son propre principe, préférant subtiliser les preuves de ses méfaits que d'en assumer les conséquences. Par son attitude, le Prévôt matérialise le caractère partial et abstrait de l'exercice de la justice, rendue, dès lors, par des hommes dénués de tout principe, de toute moral et totalement

étrangers aux valeurs qu'ils défendent. Le narrateur ne cache pas ici le mépris qu'il éprouve face à une telle attitude. En soulignant l'insouciance de leurs propos et en ponctuant d'ironie la conclusion de l'affaire, il met clairement en évidence le caractère répréhensible, condamnable de ces actes. Enfin, la nouvelle 82 suscite l'intérêt en ce qu'elle met tout d'abord en scène «la Court de Parlement» pour le moins magnanime, mais aussi en ce qu'elle rappelle que la justice s'exerce au nom du Roi et se montre donc plus indulgente pour qui a «faict service au Roy». En effet, un ancien et «hardy Capitaine» de l'armée royale, commandant aux «gens de pied», se retrouve, une fois les guerres achevées, rendu à la vie civile. N'ayant plus ni argent, ni pouvoir ni même considération, il commet «plusieurs crimes et delictz, dont le moindre estoit assez grand pour perdre la vie». Une fois devant la justice, cependant, «la Court n'usa pas de sa severité accoustumée» et témoigna même au prévenu un «certain respect», en ne le condamnant qu'à «perdre la teste» alors que ce dernier mériterait, en réalité, «une bien rigoureuse punition». Mais, face au manque de gratitude de Cambaire, ainsi qu'à son arrogance envers les gens de justice dont il ironise le caractère généreux du «dicton», la Court revient sur sa décision et le condamne «à estre mis en quatre quartiers». La haute estime que semble avoir ici la justice d'elle-même, n'admet aucunement la défiance, et, si elle se présente, au départ, comme relativement conciliante, elle n'hésite pourtant pas à faire torturer Cambaire. Cette nouvelle, nous rappelle donc l'omniprésence de la torture et du châtement corporel dans la justice du XVI^e siècle ainsi que les abus qu'ils peuvent entraîner, étant donné le pouvoir relatif, de vie ou de mort, qu'ils accordent aux représentants de la loi. En somme, si l'auteur critique ouvertement et violemment la bêtise, l'ignorance et la naïveté des gens de justice, il incrimine d'autant plus le système judiciaire, leur accordant un pouvoir trop important sur autrui qui les conduit à une cruauté et à une insouciance certaines de la vie humaine. En ce sens, il semblerait, assez paradoxalement, que l'auteur ne reconnaisse d'autorité à la justice qu'en l'absence même de justice qu'elle propose. Le recueil de Des Périers met donc l'accent sur un point très important relatif au pouvoir royal, à l'origine du pouvoir délégué à la justice.

En effet, si l'on envisage successivement l'œuvre de Marguerite de Navarre, puis le recueil de Des Périers, il convient de considérer l'opposition existant entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel du roi. Le droit, ainsi que le pouvoir de Dieu sur le trône sont incontestable, et tandis que la reine choisit d'incarner l'autorité divine par son art, Des Périers, lui, tend davantage à en critiquer les déviations et donc le pouvoir royal. En d'autres termes, si l'autorité royale ne rencontre d'autre écho à son affirmation sur le monde que le mépris, la peur et la violence, force est de reconsidérer l'attention qu'elle peut porter au domaine artistique. Par la figure de Dieu, si prompt à servir les Lettres, le pouvoir royal ne perçoit que son caractère temporel, une temporalité que le roi cherche absolument à vaincre, et ce, par le seul moyen dès lors en sa possession: l'art. Considérant cela, l'influence de la littérature apparaît, alors, supérieure au pouvoir inhérent au roi de par sa naissance et donc, plus

proche du divin.

En outre, par ce que nous avons choisi de nommer caractère «transitif» de l'autorité, c'est avant tout l'importance d'un écho au pouvoir qui s'en est trouvé soulignée. En effet, l'écho, qui est la répétition ou le renvoi d'un son lorsque celui-ci rencontre un obstacle, met en exergue le caractère vain d'un pouvoir ne rencontrant aucune résonance. Qu'il soit étatique, ou encore littéraire, il a nécessairement besoin de se répercuter pour exister, auquel cas, il n'est qu'un son épars voué au néant. Hors du contexte social, communautaire l'autorité, à l'égal du droit, ne peut se manifester et ne ressent pas même le besoin d'être exprimée. Cependant, confrontée à autrui, elle devient nécessaire et va structurer les rapports et les liens existant entre les deux parties. Ainsi, les principes de hiérarchie, de règles, de droit ou encore d'autorité sont consubstantiels à l'existence même de toute société, qu'elle soit d'ordre nationale ou, à moindre échelle, d'ordre artistique, et elles s'inscrivent, d'ailleurs dans un mouvement similaire. L'idée du retour sur soi, par le travestissement, en quelque sorte, du nécessaire besoin de l'autre pour affirmer son propre pouvoir, passe, dans le domaine littéraire par la considération du lecteur alors qu'il s'incarne par la justice et l'art au niveau étatique. L'autorité du lecteur qui ne souligne finalement que le génie de l'auteur et enfin le pouvoir même de l'œuvre littéraire, des mots et de la communication sur le monde n'est pas sans rappeler le pouvoir délégué qu'accorde le roi à la justice, aux représentants de la foi ou encore au poète. Dans les deux cas, cependant, le caractère transitif de l'autorité ne s'appréhende, et n'est légitimé par les deux parties, qu'en ce qu'il est avant tout profondément lié à l'ouoboros¹, soit à la valorisation finale du pouvoir de celui qui au demeurant en accorde à autrui. Cette circularité, inhérente au domaine littéraire pour ce qui est de la notion d'autorité, tend à mettre en exergue, finalement, qu'il n'existe d'autre écho au pouvoir de la littérature que sa propre voie, ou voix, poétique. Le pouvoir royal, ne pouvant raisonnablement pas soumettre un art dont il a fondamentalement besoin pour assurer la qualité et la survie de son image, reconnaît donc, de manière indirecte, l'autorité des Lettres, et ne peut, dès lors, prétendre à un quelconque ascendant véritable sur l'art si ce n'est une certaine forme de contrôle ou de répression, que les poètes assimilent et transforment en une véritable force menant à une nouvelle forme d'expression guidée par un véritable élan de liberté. Alors, ne reconnaissant pas tant le pouvoir royal que le pouvoir de l'œuvre littéraire, les Lettres ne semblent finalement souffrir d'autre forme d'autorité que celle inhérente à son art et dont les différentes incarnations se détachent des modèles jusque là concentrés en les seules personnes, physiques ou abstraites. Poussée par un sentiment

1 On désigne, sous le terme Ouroboros, l'image d'un serpent ou encore d'un dragon qui se mord la queue. Dans le christianisme il pourrait représenter l'alliance de deux principes opposés, au demeurant, du ciel et de la terre par exemple, dans la mesure où l'on sait le serpent représentatif du mal et du péché, et le cercle lui plus proche de symboliser le monde céleste.

d'indépendance et d'autonomie, la littérature affirme son ascendant en reconnaissant et en suivant ses propres modèles, donnant un visage nouveau aux figures faisant autorité. Détaché de l'autorité royale, qui se veut pourtant pleine et entière, l'auteur n'admet comme seule limite à sa création que l'autorité même de l'art s'incarnant dans les Muses, d'une part, puis dans les sentiments, d'autre part; des sentiments personnels et propres à chacun, au demeurant, tendant cependant à être sublimé pour n'incarner finalement que Le Sentiment, pur, Un et témoin de son temps.



III) Sur les chemins de l'élevation: les différents visages faisant autorité en matière

littéraire.

1) «Et si quelque Furie en mes vers je rencontre, Hardi j'opposerai mes Muses à l'encontre...»

Ronsard, *Les Amours*, livre second, *Élégie à son livre*.

*A) «Par les Muses seulement
L'homme est exempt de la Parque¹ :
Et ce qui porte leur marque
Demeure éternellement.»*

Malherbe, Ode au Roi Henri Le Grand, Sur l'heureux succès du voyage de Sedan, 1607.

Si l'importance de la Muse dans le domaine poétique n'est plus à démontrer, il convient cependant de l'envisager, ici, non pas seulement comme la figure présidant à l'inspiration et à la création littéraire, mais également comme l'incarnation première de l'autorité, à laquelle se soumet le poète. Dans le vœu sincère, qui est le sien, de toucher un jour aux cieux, et donc, à l'immortalité artistique, le poète ne saurait obéir à une autre voix que celle de la Muse car, si l'on en croit Ronsard, «Ce sont les seuls interprètes des vrais dieux que les poètes²». Il semble donc s'instaurer, entre le poète et le domaine céleste, un lien que seule la Muse est capable d'assurer, lui conférant, de fait, un pouvoir et un ascendant certain sur la communauté poétique. Représentative de l'art en lui-même, l'image de la Muse, que l'on revendique et que l'on appelle avec force, n'est pas sans rappeler le caractère autotélique de la création poétique, qui ne reconnaît et n'admet d'autres limites que l'autorité même inhérente à son art. En d'autres termes, n'ayant pas à souffrir fondamentalement d'une quelconque emprise extérieure, tel le pouvoir d'un roi ou d'un lecteur venant contraindre sa plume, l'auteur est libre de se soumettre à la seule autorité ayant raison sur son cœur et sur ses vers, à savoir l'autorité de la poésie, de l'art, dont le visage le plus probant reste celui de la Muse. Cela ne signifie pas pour autant que la littérature demeure insensible aux pressions étatiques qu'elle peut subir, ni même aux désaccords fréquents venant gonfler ses propres rangs, mais simplement que l'auteur, conscient de sa vocation première consistant à augmenter le monde, ainsi que de la possibilité d'une gloire personnelle, trouve en la restriction¹ une nouvelle expression de sa liberté créatrice, le conduisant à se tourner vers

1 Les trois Parques, ou Moires dans la mythologie grecque, ont chacune un rôle bien précis au sein de leur grand dessein qui est de filer la destinée de chacun. Clotho, «la Fileuse», file à proprement parler la destinée, tandis que Lachésis, «le Sort», déroule l'écheveau et qu'enfin Atropos, «l'Immuable», coupe le fil. C'est précisément cette dernière dont parle le poète.

2 Ronsard, *A son luth*, 1550.

1 Restriction et contrôle que l'on remarque notamment par la censure étatique utilisant principalement la Sorbonne en matière de bienséance ou encore la loi et le contrôle juridique en matière de publication.

de nouveaux visages, de nouveaux modèles d'autorité allant jusqu'à dépasser les seules personnes humaines ou incarnations physiques. Cependant, si la Muse est source de création et d'inspiration, il convient de souligner un fait important. On remarque, en effet, qu'à l'inverse de l'Antiquité, qui considérait davantage les neuf sœurs de manière générale, le poète a tendance, lui, à ne reconnaître que la Muse comme garant de son talent et guide de sa gloire éternelle. Si le singulier pourrait se légitimer par un souci poétique d'individualisation ou d'appropriation personnelle de l'exception, il convient de mettre en valeur que le singulier poétique concentre, somme toute, et garde en mémoire, le pluriel antique, dans la mesure où le visage de la Muse n'est pas un et entier mais se décline en une large palette d'émotions agissant avec force sur l'âme et la plume du poète. Ainsi, la notion d'autorité ne semble pas non plus s'incarner d'un seul trait dans le domaine poétique, mais, plutôt, s'offrir au regard sous la forme de multiples référents, tels l'amour, la gloire ou encore le génie, choisis et reconnus par les arts pour guider le poète sur le chemin de l'élévation, dont la Muse assure finalement l'accès.

En ce sens, la Muse apparaît, dans la communauté poétique, telle la «Sacrée, Sainte, & céleste figure²» ayant seule le pouvoir d'élever l'homme au rang de poète, et le poète au rang des dieux «pour ce qu'ell est d'éternelle durée³». En outre, le pouvoir que lui accorde le poète semble dépasser le sens commun du terme autorité, dans la mesure où elle préside non seulement à la création poétique, mais également à la naissance de l'homme en tant que poète. Même si le choix de travailler à se faire poète, et donc à se rendre immortel, appartient à l'homme, qui seul peut décider de ses modèles et de ses guides, les Muses demeurent à l'origine du processus de création «inspirant dedans l'ame un don de Poésie» qui fait du poète un véritable «prophète», marquant alors du sceau de l'exception le moindre de ses pas. Ronsard, dans son *Hymne de l'Automne*, paru en 1555, dévoile non seulement

H Y M N E
DE L'AVTONNE.

A Monsieur de l'Aubespine.

LE jour que ie fu né, le Daimon
preside
Aux Muses, me seruit en ce monde
de guide,
M'anima d'un esprit gaillard
vigoureux,

Et me fit de science & d'honneur amoureux.
En lieu des grâds thresors & de richesses vain
Qui aveuglent les yeux des personnes humaines,
Me donna pour partage vne fureur d'esprit,
Et l'art de bien coucher ma verue par escrit.
Il me haussa le cœur, haussa la fantasia,
M'inspirant dedans l'ame un don de Poésie,
Que Dieu n'a concédé qu'à l'esprit agité
Des poignans aiguillons de sa divinité.

Quand l'homme en est touché, il deuient un prophete
Il predict toute chose auant qu'elle soit faite,
Il connoist la nature, & les secrets des cicux,
Et d'un esprit bouillant s'estleue entre les Dieux,
Il connoist la vertu des herbes & des pierres,
Il enferme les vents, il charme les tonnerres:
Sciences que le peuple admire, & ne sçait pas
Que Dieu les va donnant aux hommes d'icy bas.

and ils ont de l'humain les ames separées,
qu'à telle fureur elles sont preparées
oraison, par ieune, & penitence aussi,
et auioird' huy le monde a bien peu de souci.
car Dieu ne cōmunique aux hommes ses mysteres
ne sont vertueux, deuots & solitaires,
ingnez des tyrans, & des pleuples qui ont
malice en la main, & l'impudence au front,
plez d'ambition, & tourmente d'enuie,
leur sert de bourreau tout le temps de leur vie.
n'auois pas quinze ans que les mōts & les bois,
es caux me plaisoyent plus que la court des Rois,
es noires forests en sueillage voutées,
un bec des oyseaux les roches picotées:
valée, vn antre en horreur obscurci,
estert effroyable estoit tout mon saucy:
et fin de voir au soir les Nymphes & les Fées
sfer desoubs la Lune en cote par les préés,
astique d'esprit: & de voir les Syluains
e boucs par les pieds, & hommes par les mains,
porter sur le front des cornes en la sorte
un petit aiglelet de quatre mors les porte.
allois apres la danse, & craintif ie pressois
pas dedans le trac des Nymphes, & puisois
pour mettre mon pied en leur trace poudreuse
ros incontinent l'ame plus genereuse,
usi que l'Ascrean qui graueement somma
nd l'vne des neuf Sœurs du laurier luy donna.
oit no fu trompé de ma douce entreprise,

Car la gentille Euterpe ayant ma dextre prise,
 Pour m'oter le mortel par neuf fois me lava
 De l'eau d'une fontaine où peu de monde va,
 Me charma par neuf fois, puis d'une bouche en
 (Ayant dessus mon chef son haleine souflée)
 Me herissa le poil de crainte & de fureur,
 Et me remplist le cœur d'ingenieuse erreur.

En me disant ainsi: puis que tu veux nous faire
 Heureux apres la mort nous te ferons reuire,
 Par longue renommée, & ton loz, annobli
 Acablé du tombeau n'gra point en oubli.

Tu seras du vulgaire apelle frenetique,
 Insensé, furieux, farouche, fantastique,
 Mau ssade, mal plaisant: car le peuple medit
 De celuy qui de maurs aux siennes contredit.

Mais courage Ronsard, les plus doctes poëtes,
 Les Sibylles, Devins, Augures & Prophetes,
 Huez, siflez, moquez des peuples ont esté:
 Et toutes fois Ronsard, ils disoyent verité.

N'espere d'amasser de grands biens en ce monde
 Vne forest, vn pré, vne montaigne, vne onde
 Sera ton heritage, & sera plus heureux
 Que ceux qui vant cachant tant de thresors
 eux:

Tu n'auras point de peur qu'un Roy de satrapie
 Te vienne en moins d'un jour écarbouiller la vie
 Ou confisquer tes biens: mais tout paisible & content
 Tu vivras dans les bois pour la Muse & pour m

Le rôle fondateur des Muses nous parvient, sous la plume de Ronsard, par l'intermédiaire de l'image du «Daimon», ayant autorité entre tous en matière artistique, à savoir Apollon. En effet, le substantif n'est en rien péjoratif, ne faisant que désigner l'action du dieu prenant possession du poète afin de l'élever, de le guider hors du commun des mortels. Le choix, qu'opère le poète quant à son «guide/ en ce monde», marque le point de départ d'une transformation touchant à l'«esprit», au «cœur» et à «l'ame» de celui qui peut, dès lors, «coucher [sa] verve par escrit». Les «Muses» apparaissent alors comme le lien le plus certain reliant le poète, homme d'exception détaché «des grâds thresors & de richesses vaines/ Qui aveuglent les yeux des personnes humaines», aux «secrets des cieux» conférant l'immortalité et attestant le pouvoir auquel peut prétendre l'auteur au sein de la communauté littéraire, ainsi que sur le monde. Les douze premiers vers du poème tendent à souligner un trait important lié à

l'essence même du poète, qui se veut élu entre tous. En effet, bien que le poème s'ouvre par l'affirmation d'un «ie», il n'est présent, en réalité, qu'en ce qu'il dirige et oriente les actions de celui «qui preside/ Aux Muses» vers la personne du poète, qui, dès lors, se place en simple objet ou réceptacle des dons accordés par la divinité: «M'anima/ me fit/ Me donna/ me haussa/ m'inspirant». Mais une fois l'«esprit gaillard & vigoureux» animé par la «fureur» poétique, l'homme, qui «deuiët un prophete», redevient également sujet, et cherche, lui aussi, à influencer et à agir sur le monde: «il predict/ il connoist/ il enferme/ il charme». En outre, passée la contextualisation bucolique que l'on note à partir du vers 31, venant annoncer la rencontre avec la Muse, la personnification de celle-ci, se faisant prédicatrice de la destinée du jeune poète, donne à voir le labeur et le tourment attendant celui qui se propose de suivre les chemins de l'immortalité, mais aussi le repos, la paix et la gloire éternelle en résultant. En effet, après avoir affirmé son propre pouvoir d'action sur le monde et mis en lumière sa prédestination à la grandeur par la recherche constante de la compagnie des Nymphes:«& pensois/ Pour mettre mon pied en leur trace poudreuse/ J'aurois incontinent l'ame plus genereuse», le poète se place sous l'autorité de la Muse qui semble lui offrir le choix de mesurer sa destinée, lui révélant, par avance, ce à quoi il s'expose en sollicitant la faveur des neuf sœurs. Il est important de souligner, ici, la veine homérique qu'exploite Ronsard, rapprochant l'intervention de la Muse du discours prophétique que tient Thétis à Achille lui assurant, que s'il se rend à Ilium, il bénéficiera d'une gloire éternelle accompagnée toutefois d'une mort prématurée, alors que s'il renonce, il ne sera jamais le héros qu'il tend à devenir mais se verra accorder une vie longue et paisible. Le poète se voit ici confronté au même choix de grandeur, nourrissant les mêmes rêves de gloire que le guerrier légendaire. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, le choix n'en est pas vraiment un et semble purement rhétorique, dans la mesure où le désir de gloire est consubstantiel à l'être d'exception dont le destin est avant tout de marquer l'histoire, par la plume ou par l'épée. En cela, le discours de la Muse, s'il ne doit pas pour autant être assimilé à un simple appareil, tend davantage à souligner le caractère exceptionnel et essentiel de l'art, ainsi que l'être à part venant le servir par sa plume, qu'à ménager un quelconque mystère autour de la décision d'un jeune poète se voyant averti du sort qui l'attend. En effet, Ronsard cherche indirectement à faire valoir sa propre personne en mettant le lecteur en présence d'un poète presque héroïque, assumant, sans crainte et sans hésitation, le destin qui est le sien et qui se révèle sous la forme d'une sentence sans appel: «Tu seras du vulgaire appelé frenetique/ Insensé, furieux, farouche,fantastique/ Maussade, mal plaisant». En outre, si le peuple se veut médisant et cruel, condamnant le poète à vivre en incompris, l'autorité, que ce dernier reconnaît en l'image de la Muse, se trouve justifiée par la contrepartie existant à tant de maux et de manque de considération ou de reconnaissance. En effet, si les auteurs sont, d'une part «Huez, siflez, moquez des peuples», ils se voient assurer, d'autre part, une paix et une tranquillité que même un «Roy» ne saurait «écarbouiller»

de son autorité. La nouvelle hiérarchie, que propose ici Ronsard en matière d'autorité, tend clairement à placer la Muse, la voix poétique, au dessus de toute autre forme de pouvoir, qu'il s'agisse de celui du peuple ou de celui du roi. La seule forme d'autorité que semble reconnaître le poète et qu'il cherche à transmettre, à léguer tel un véritable «heritage», demeure celle inhérente à son art et dont les Muses se font la plus pure et totale incarnation, promettant: «apres la mort nous te ferons revivre/ Par longue renommée, & ton loz annobli/ Acablé du tombeau n'yra point en oubli [...] Tu vivras dans les bois pour la Muse et pour toy». Enfin, notons que le dernier vers met en exergue un point important, en soulignant les deux entités devant présider à la création littéraire, à savoir la Muse et le poète.

Ce «toy» ne désigne pas l'homme en sa qualité de poète, mais davantage l'individu au sein duquel se meuvent grand nombre de sentiments qu'il est capable de sublimer et de rendre universel par sa plume et son génie. En ce sens, si les Muses tiennent un rôle déterminant dans la création littéraire, les mouvements animant l'âme du poète ne doivent pas être négligés, tant ils participent à la perception et à la reconnaissance même des sœurs par le poète, qui, sans elles, se retrouve plongé dans un état de dérégulation accablant jusqu'à sa plume. Le sonnet 6, des *Regrets* de Du Bellay, témoigne de cet état d'ennui, de lassitude et de morosité accablant le cœur du poète dont les sentiments lui interdisent progressivement tout accès aux «doux plaisirs» ainsi qu'à l'«honneste desir de l'immortalité».

*L*as, ou est maintenant ce mespris de Fortune ?
*O*u est ce cœur vainqueur de toute aduersité,
*C*est honneste desir de l'immortalité,
*E*t ceste honneste flamme au peuple non commune ?
*O*u sont ces doux plaisirs, qu'au soir sous la nuit brune
*L*es Muses me donnoient, alors qu'en liberté
*D*essus le uerd tapy d'un riuage escarté,
*I*e les menoies danser aux rayons de la Lune ?
*M*aintenant la Fortune est maistresse de moy,
*E*t mon cœur qui souloit estre maistre de soy,
*E*st serf de mille maulx & regrets qui m'ennuyent.
*D*e la posterité ie n'ay plus de soucy,
*C*este diuine ardeur, ie ne l'ay plus aussi,
*E*t les Muses de moy, comme estranges, s'enfuyent.
B ij

Si le sonnet se veut ici des plus mélancoliques, témoignant de la douleur d'une âme soumise au «mespris de Fortune», il participe, néanmoins, du même élan que le poème de Ronsard, accordant aux Muses un pouvoir incontesté et inaliénable en matière de création poétique. En effet, le dégoût et l'ennui, conduisant le poète à la perte progressive de tous les repères venant jaloner l'expression de son talent, le marquent également d'une cécité lui refusant la contemplation et le chant des Muses qui «comme estranges, s'enfuyent». En outre, le sonnet oppose clairement, dans sa construction, le temps heureux, dans les quatrains, durant lequel le poète «menai[t] danser aux rayons de la lune» les Muses

lui accordant liberté, plaisirs, et exception par «ceste honneste flamme au peuple non commune», à la cruelle réalité actuelle, présente dans les tercets et introduite par le paradigme «Maintenant», qui voit le poète asservi à «mille maux & regrets qui [l']ennuyent». N'ayant plus le contrôle de son «cœur», le poète perd, non seulement son désir ardent d'immortalité, car «de la posterité [il n'a] plus de soucy», mais également la flamme présidant à son art et animant sa plume, «Cette divine ardeur» manifestant la présence divine, le souffle de la Muse, dans le corps du poète. En ce sens, le pouvoir des sentiments et des mouvements venant agiter l'âme du poète, demeure un facteur essentiel dans la relation qu'il entretient avec le divin, d'une part, mais aussi avec la poésie. Si la Muse préside à toute création poétique, le cœur de l'auteur fait également autorité sur ses vers et se doit d'être considéré avec intérêt. La douleur et la mélancolie, que l'on retrouve chez Du Bellay, font, cependant, état d'une poétique nouvelle marquant le tournant du siècle, et offrent, de ce fait à l'autorité du sentiment, un visage jusque là peu représenté bien que tout aussi remarquable. L'amour, ou encore la gloire, demeurent les sentiments, qui, à l'inverse de modèles purement humains, font pleinement autorité au sein de la communauté poétique et se placent, somme toute, sous le regard de la Muse. Cette dichotomie inhérente à l'incarnation de la notion d'autorité, dans le domaine poétique, voyant s'allier les deux visages du poète, tout d'abord vecteur et digne représentant du souffle divin matérialisé par l'inspiration poétique, mais également être particulier défini par les mouvements d'une âme en proie à divers sentiments, tend à souligner le pouvoir fédérateur de l'art, réunissant, en son sein, le sentiment personnel et la sublimation de ce dernier pour toucher au divin.

*B) «Je suy l'amour, & le suy' à la trace
[...]Ainsi me blesse, & ne me veult guerir
Ce vieil enfant, aveugle archer, & nu.»*

Du Bellay, L'Olive, sonnet 26.

Le sentiment d'amour, premier entre tous dans le domaine poétique, semble, lui aussi, doté d'un pouvoir certain sur le poète qui le place au cœur de sa création artistique. Bien plus qu'un simple phénomène de mode suivant le modèle de Pétrarque, l'amour, qui vient unir le poète à sa dame, est à la fois révélateur d'une véritable poétique et outil même de celle-ci, n'ayant pour but ultime que d'inscrire à jamais les vers du poète dans la mémoire collective. Profondément attaché à la gloire, le sentiment amoureux s'incarne largement dans la poésie du XVI^e siècle, et, notamment, par Ronsard qui réunit sous sa seule autorité un grand nombre de ses compositions. Qu'il s'agisse des *Amours de Cassandre*, de *Marie* ou encore d'*Hélène*, le poète n'a de cesse de reconnaître et de proclamer le pouvoir inconditionnel du jeune archer ayant pouvoir sur tous les cœurs. Ainsi, que l'amour apparaisse lié au

tourment, à la douleur, à la mort et aux soupirs, ou encore à la beauté, à l'espoir et au feu divin, il n'en demeure pas moins fondamental pour qui prétend faire «œuvre à part».

Cette autorité, qu'accorde volontiers le poète au petit dieu, nous parvient clairement dans le sonnet CCXVII du *premier livre des Amours*, tendant à souligner la soumission nécessaire et inévitable de la plume au sentiment régnant en maître sur l'âme de l'homme:

CCXVII

L'arc qui commande aux plus braves gendarmes
Qui n'a souci de plastron ni d'écu,
D'un si doux trait mon courage a vaincu,
Que sus le champ je lui rendis les armes.
Comme inconstant je n'ai point fait d'alarmes
Depuis que serf sous Amour j'ai vécu,
Ni n'eusse pu, car pris je n'ai oncq eu
Pour tout secours, que l'aide de mes larmes.
Et toutefois il me fâche beaucoup
D'être défait, même du premier coup,
Sans résister plus longtemps à la guerre;
Mais ma défaite est digne de grand prix,
Puisque le Roi, ains le Dieu, qui m'a pris,
Combat le Ciel, les Enfers, et la Terre.

Si le sonnet témoigne, il est vrai, de la condition du poète vaincu et soumis à la seule volonté de l'amour, il donne également à voir le visage prestigieux de cette autorité supérieure dont se revendique l'auteur. En effet, si le poète proclame, presque avec honneur et bonheur, que «serf sous Amour» il vit, c'est avant tout parce qu'il connaît le visage glorieux du Dieu et, qu'en ce sens, sa «défaite est digne de grand prix». En outre, ledit combat, opposant «le Dieu» au sujet lyrique, participe d'un double mouvement consistant, tout d'abord, à affirmer le caractère suprême de l'autorité d'«Amour/ qui commande aux plus braves gendarmes» et «Combat le Ciel, les Enfers, et la Terre», puis, dans un second temps, à reconnaître, dans la personne du poète, le digne sujet et représentant, sur terre, du pouvoir divin. En effet, l'antithèse «doux trait» du vers 3, tend à souligner le peu de volonté dont fait preuve le poète pour échapper à l'emprise de l'archer, qui, «sus le champ» son «courage a vaincu». Cependant, le champ lexical relatif au pouvoir royal, qu'il est possible de percevoir par les termes «gendarmes/ armes/ guerre/ Roi», demeure ici des plus importants, dans la mesure où il est, lui aussi, placé sous la domination du dieu n'ayant «soui de plastron ni d'écu». L'autorité royale, ainsi déléguée au pouvoir suprême du sentiment animant l'âme et la plume du poète, participe donc d'une hiérarchie dont elle n'occupe plus le sommet et n'est donc plus l'image de référence. En ce sens, la

gloire qu'espère atteindre le poète, reconnaissant en Amour la digne incarnation de l'autorité liée à son art, se voit définitivement détachée de toute considération monarchique pour ne se laisser guider, «Sans résister plus longtemps», que par le seul Dieu présidant à ses vers. Le caractère universel du sentiment, en outre, se retrouve dans le concetto du sonnet, venant souligner le large pouvoir d'action sur le monde que peut espérer obtenir le sujet lyrique en confrontant son âme à sa plume.

L'image du «poète amoureux¹», voué au sacrifice de sa personne, à la mort, « *Pour aimer trop les beaux yeux de sa dame*²», est intimement liée au rêve de gloire éternelle et de reconnaissance que nourrit ce dernier. En effet, si le sentiment amoureux, s'incarnant physiquement au travers de la femme louée et tant prisée, apparaît comme une source intarissable d'inspiration poétique, il met également en exergue le fait que «la poésie est un feu consumant par grande ardeur l'esprit de son amant³». Ainsi, Amour, s'il se voit doté d'un pouvoir certain dans le domaine de la création poétique, affirmant son autorité par son omniprésence, ne peut prétendre, cependant, se suffire à lui même. En effet, toute incarnation du petit Dieu, tend à mettre en lumière le propre pouvoir d'un poète, libre de se soumettre et d'atteindre à une gloire personnelle par le recours au sentiment. Le sonnet LXXII, du *premier livre des Amours*, de Ronsard, substitue à l'autorité de «la grâce/ Divine», le véritable pouvoir créateur d'un poète qui expose, il est vrai, tout d'abord, la grandeur du sentiment régnant sur son âme, sur ses vers et sur le monde, mais qui reconnaît, surtout, l'autorité inhérente à son art, à sa «rime».

LXXII

Amour, que n'ai-je en écrivant la grâce
Divine autant que j'ai la volonté?
Par mes écrits tu serais surmonté,
Vieil enchanteur des vieux rochers de Trace.
Plus haut encor que Pindare et qu'Horace,
J'appenderais à ta divinité
Un livre fait de telle gravité,
Que du Bellay lui quitterait la place.
Si vive encor Laure par l'Univers
Ne fuit volant dessus les Thusques vers,
Que notre siècle heureusement estime,
Comme ton nom, honneur des vers françois,
Victorieux des peuples et des Rois,
S'envolerait sus l'aile de ma rime.

Si la présence de la Muse n'est pas explicite, en ce sonnet, il est somme toute possible de ressentir sa présence par la «grâce Divine» présidant à l'entreprise poétique. On remarque, en outre,

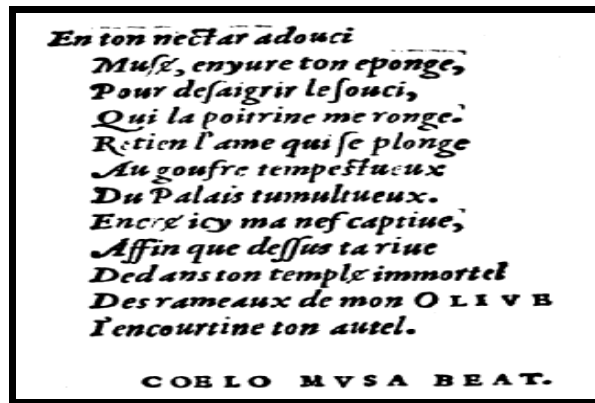
1 Ronsard, livre premier des Amours, à Marie, sonnet LXII, V.9.

2 Ronsard, livre premier des Amours, à Marie, sonnet LXII, V.14.

3 Ronsard, à son *Lut*, 1550.

qu'Amour ne représente pas, ici, le seul visage de l'autorité estimé par le poète, mais vient se confondre véritablement à la forme littéraire soulignant le pouvoir intrinsèque de la poésie. En effet, bien qu'il représente le véritable «honneur des vers françois» et impose l'art comme «Victorieux des peuples et des Rois», «Amour» n'en demeure pas moins l'instrument du créateur qui, grâce à lui, tente d'augmenter le monde et de toucher à l'immortalité, allant «Plus haut encore que Pindare et qu'Horace». À l'inverse du sonnet précédant, le poète n'est nullement soumis à l'autorité d'un sentiment lui octroyant, pourtant, une certaine élévation artistique, mais retrouve véritablement sa position de sujet, «J'appenderais», et d'être d'exception, dont les «écrits» vont hisser le petit archer au dessus du «Vieil enchanteur des vieux rochers de Trace», à savoir Orphée. En ce sens, l'écriture, l'impulsion donnée par le poète à sa plume, apparaît tout autant comme l'instrument pouvant mener aux cieux, que comme l'aboutissement d'une poétique n'ayant d'autre fin que la mise en scène du pouvoir véritable des mots. Si Amour, dont le «nom» s'envole «sus l'aile de [la] rime du poète, est instrument de poésie, sa victoire sur l'incarnation même de l'art et de la création poétique, Orphée, tend à souligner, qu'à la fureur liée à l'inspiration, président également le talent, le don et le labeur d'un poète qui ajoute à son génie intrinsèque le travail de sa plume. En ce sens, la poétique, la conscience de l'objet poésie par le souci premier du langage, semble avoir autant de pouvoir et d'autorité que le sentiment venant nourrir les vers du poète, ou encore, que la Muse présidant à la création.

En cela, la Muse peut apparaître non pas seulement comme l'autorité assurant une résonance divine et immortelle à l'œuvre de celui qu'elle juge digne d'estime, mais également comme l'instrument de la voix poétique, par qui transparait les combats animant si bien les poètes que la communauté littéraire. *La Musagnoeomachie*, écrite par Du Bellay suivant le modèle ronsardien, vient s'ajouter à la seconde édition de *Olive*, mettant alors le lecteur en présence d'un véritable combat opposant les Muses à l'ignorance et à l'obscurantisme que l'on attribuait alors au Moyen Âge. L'ode tend à nier non seulement l'esprit d'un siècle passé, mais également l'autorité et le bon sens de ceux se présentant en défenseur d'une telle folie. Si le poète en profite pour s'élever contre l'orgueil, la vanité, l'oisiveté et l'envie, la dénonciation de tels vices, venant corrompre la Cour et pourrir l'effort de renouveau poétique lumineux, n'a d'autre égale que la force d'affirmation de la gloire poétique personnelle. Profondément attachée à la notion de gloire, la Muse représente donc le véritable dépositaire du talent et du génie poétique. La fin de l'Ode de Du Bellay témoigne du pouvoir salvateur de la Muse, colorant alors la création poétique de l'éclat de l'exception et du détachement du vulgaire, «tempestueux [et] tumultueux».



La fin de l'ode bellayenne retient notre attention en ce qu'elle donne à voir le lien puissant unissant le sentiment d'amour, la Muse et la création poétique. En effet, «OLIVE» peut désigner à la fois la personne de la Dame, réceptacle du sentiment amoureux défini par le poète, et l'œuvre littéraire dans son ensemble. Si l'image de la «nef captive» est très représentative, ici, des mouvements venant agiter l'âme d'un poète demandant le secours de sa Muse, il n'en demeure pas moins que ces douze derniers vers font état d'un phénomène interne touchant le poète. L'inspiration salvatrice, que la Muse accorde par son souffle divin, vient nourrir la plume du poète qui, dès lors, reconnaît en sa «poitrine» le lieu sacré de la création poétique. Touché par la Muse et son «nectar» venant «desaignir le souci», le poète reconnaît en cette image, l'autorité pouvant guider son œuvre jusqu'aux portes de l'immortalité. La devise de l'auteur, paraphant l'ode, témoigne, non seulement du pouvoir des Muses, mais également du caractère sacré de la poésie que le sujet lyrique célèbre par son chant, en sacrifiant ses vers sur l'«autel» de son «temple immortel». En ce sens, si le poète reconnaît incontestablement le pouvoir d'Amour et des sentiments agissant sur son être, il n'ignore pas pour autant le visage présidant à toute mise en mots du sensible, à savoir la Muse. Si l'inspiration poétique doit nécessairement trouver un écho en l'être d'exception tendant à la matérialiser, il convient de s'attacher plus particulièrement à ce qui fait du poète un homme à part. Guidé par l'essence du génie, le souffle de la Muse vient augmenter et confirmer un caractère inhérent, voire inné, chez le poète; caractère auquel il donne corps par son œuvre.

C) De l'autorité des «livres immortels».

Ronsard, Amours de Marie, sonnet I.

La notion de génie demeure des plus fondamentales, dans le monde poétique, en ce qu'elle semble présider à la vocation de chaque poète. Bénéficiant d'une double affinité avec le «furor» et l'èthos, le génie désigne tout autant l'inclination naturelle de l'âme, le caractère de l'homme, que le

transport élevant l'esprit au dessus de lui-même le conduisant, alors, à accomplir des faits extraordinaires. Du Bellay, dans sa *DILF*, reconnaît que les poètes possèdent «cest energie, et ne scay quel esprit en leurs escriz, que les Latins appelloient genius¹». Il est alors plus aisé de comprendre que l'écrivain, en tant que poète inspiré, se pense comme un être d'exception, échappant au commun des hommes et des auteurs auxquels n'a pas été consentie la grâce de la «fureur poétique». L'identité du poète passe donc par l'incarnation du génie dans son éminence et le conduit, dans un second temps, à concrétiser sa spécificité en tant qu'individu dans ses écrits. Le Génie, identifiant au mieux l'Idée de Poète, est toutefois indissociable de l'œuvre littéraire, de l'écrit venant matérialiser le «moi» spécifique de l'auteur. Ce double mouvement, alliant au monde sensible, le monde des Idées et Idéaux, n'est pas sans rappeler le modèle platonicien. Appliqué au domaine littéraire et à sa hiérarchie des pouvoirs, il est possible de repérer une logique similaire entre la philosophie platonicienne et la poésie. En effet, si d'une part, la beauté tend à représenter le Beau pour mieux identifier le Bien et ainsi toucher au monde des Idées, d'autre part, le génie, allié au sentiment d'amour et au besoin de gloire, conduit à la recherche des Muses, puis à la louange de la Muse menant à l'immortalité. Le chemin de l'élévation, qui procède toujours du modèle platonicien, se voit augmenté et modifié au profit d'une fin et d'un but purement poétiques. Reprenant alors à son compte le cheminement platonicien délivrant des illusions et accordant les lumières de la Vérité, le poète se place au cœur d'un parcours dont le labeur et les souffrances n'ont d'autre récompense que la concrétisation de son génie par l'immortalité accordée à ses vers. En outre, cette volonté d'assimilation et de modernisation des théories reconnues de Platon, et plus précisément de l'Allégorie de la caverne¹, procède d'un souci commun à l'ensemble de la communauté littéraire, consistant à éclairer d'un jour nouveau la pensée de l'antiquité. En effet, si le poète ajoute, à la vision platonicienne, le caractère naturel et plus que nécessaire du génie, Marguerite de Navarre y ajoute, quant à elle, la nécessaire intervention de Dieu, de la Grâce divine pour obtenir non pas l'immortalité dans son acception poétique, mais davantage dans sa dénomination religieuse, à savoir le Salut.

Suivant les différents jalons apposés sur le chemin de l'élévation, de l'immortalité, dont l'aboutissement concret n'est autre que la reconnaissance de l'œuvre littéraire, des «livres immortels», il convient d'observer, plus particulièrement, le véritable canevas que constitue la notion d'autorité au sein de la création poétique. En effet, s'il est possible de reconnaître et d'incarner certains visages faisant foi dans le domaine littéraire, tel celui de la Muse, de la gloire ou encore celui d'Amour, il semblerait que le livre, l'écrit, concentre en son sein l'ensemble de ces différentes incarnations, leur

1 *DILF*, I, 6.

1 Allégorie que l'on peut retrouver dans le *livre VII de la République* de Platon.

donnant corps et les assimilant pour, finalement, apparaître comme l'ultime représentant de l'autorité en matière de littérature. Ainsi, la mise en mots de la gloire, du génie, de l'amour et du souffle divin par la plume du poète, matérialise non seulement le lien spécial unissant le poète à son œuvre, mais témoigne, également, du respect et du pouvoir que ce dernier lui confère, lui reconnaît et jette aux yeux du monde. En cela, le poème venant ouvrir le second livre des *Amours* de Ronsard, dédié à Marie, se veut des plus dignes d'intérêt, dans la mesure où il présente un dialogue entre le poète et son livre; un dialogue fictif, certes, mais révélateur d'un véritable sentiment et d'une profonde conscience poétique, propre à l'auteur, mais aussi à l'époque dans laquelle il s'inscrit. Véritable arc-en-ciel² littéraire, témoignant de la promesse inviolable faite par le poète à son art, l'Élégie dévoile non seulement une orientation poétique nouvelle, mais donne surtout à voir l'alliance des différents acteurs de l'autorité en matière poétique dans le but ultime que représente la naissance et la diffusion de l'œuvre.

ELEGIE A SON LIVRE¹

Mon fils, si tu savais ce qu'on dira de toi,
Tu ne voudrais jamais déloger de chez moi,
Enclos en mon étude, et ne voudrais te faire
Salir ni feuilleter aux mains du populaire.
Quand tu seras parti, sans jamais retourner,
Etranger loin de moi te faudra séjourner,
Car ainsi que le vent sans retourner s'envole,
Sans espoir de retour s'échappe la parole.
Or tu es ma parole, à qui de nuit et jour
J'ai conté les propos que me contait Amour,
Pour les mettre en ces vers qu'en lumière tu portes,
Crochetant malgré moi de ma chambre les portes,
Pauvret! Qui ne sais pas que nos citoyens sont
Plus subtils par le nez que le Rhinoceront.
Donc avant que tenter la mer et le naufrage,
Vois du port la tempête, et demeure au rivage:
Tard est le repentir de tôt s'être embarqué.
Tu seras tous les jours des médisants moqué
D'yeux, et de hausse-becs, et d'un branler de teste.
Sage est celui qui croit à qui bien l'admoneste.
Tu sais (mon cher enfant) que je ne te voudrais
Tromper: contre nature impudent je foudrais,
Et serais un Serpent de farouche nature

2 Dans la bible il est dit que Dieu créa l'arc-en-ciel à la suite du Déluge en témoignage de la promesse qu'il fait à l'Homme de ne plus jamais exprimer ainsi sa colère sur la terre.

1 *Le second livre des Amours, première partie, Amours de Marie, 1556.*

Si je voulais trahir ma propre géniture,
Car tout tel que tu es, naguère je te fis,
Et je ne t'aime moins qu'un père aime son fils.
Quoi? Tu veux donc partir, et tant plus je te cuide
Retenir au logis, plus tu hausses la bride.

[...]

Mais ores que d'Amour les passions je pousse,
Humble, je veux user d'une Muse plus douce.
Je ne veux que ce vers d'ornement indigent
Entre dans une école, ou qu'un brave régent
Me lise pour parade: il suffit si m'amie
Le touche de la main dont elle tient ma vie.
Car je suis satisfait, si elle prend à gré
Ce labeur que je voue à ses pieds consacré.

À l'image de la Muse venant prévenir le poète contre les médisants cherchant à dénigrer son talent, l'auteur feint ici d'avertir son «fils», le fruit de ses entrailles, à savoir son livre, de la cruauté le guettant hors du foyer familial, «loin de moi». Reconduisant ainsi les avertissements de la Muse, le poète se protège également de la mauvaise réception dont pourrait bénéficier son œuvre, au vue des «mains du populaire» beaucoup trop promptes à le «faire Salir». En outre, le lien fort qu'il fait apparaître, de manière assez convenue, entre l'œuvre et son créateur, par le biais des liens du sang et de la filiation, tend à souligner un cycle de vie, passant par la naissance, la croissance, l'enrichissement, la correction et l'épanouissement, conduisant nécessairement au départ de l'enfant, qui «ainsi que le vent sans retourner s'envole». La réitération, aux vers 5 et 7, de la notion d'impossible retour, souligne également le jugement inéluctable attendant tout livre offert aux regards d'autrui. Si les vers 3 et 4 mettent en évidence l'objet d'exception que représente le livre, ainsi que le désir latent de chaque auteur de le garder jalousement en son «étude», pour en préserver intacte la beauté, il convient de remarquer, qu'une fois «parti, sans jamais retourner», le livre, que le poète reconnaît comme étant sa propre «parole», tend à lui devenir totalement «Etranger». Cela ne signifie pas, cependant, que l'auteur va renier ou encore «trahir [s]a propre géniture», mais que celle-ci, à être «délog[é] de chez [elle]» se voit dotée d'une force, d'une liberté et d'une autonomie échappant jusqu'au contrôle de son propre créateur. En effet, le poète reconnaît ouvertement la paternité de son livre: «tout tel que tu es, naguère je te fis», mais introduit également une nuance dans le temps, entre la création et le moment présent: «naguère», laissant à penser qu'il existe un espace, entre l'action initiale de la plume et l'objet livre prêt à s'offrir au public, au sein duquel l'œuvre tend à se détacher du «logis», à «hauss[er] la bride» pour exprimer une certaine part d'action autonome, identifiée, alors, dans le pouvoir intrinsèque des mots. Détenteur et garant de la «parole» poétique, le livre matérialise si bien une pensée en mouvement, qu'un cœur à l'épreuve des sentiments ou une âme ébouriffée par le souffle divin. Cependant, le

pouvoir intrinsèque du langage, reconnu dans la part interprétative colorant chaque œuvre, se retrouve également dans l'action du poète, consistant à rendre public le fruit de sa plume. Présenter son œuvre à autrui, au monde, revient donc à accepter que «Sans espoir de retour s'échappe la parole». Cela tend également à rappeler le caractère profondément définitif de la chose écrite. Une fois arrêtée sur le papier et mise à l'épreuve d'une autre conscience, la pensée se détache de son enveloppe de pure abstraction pour incarner l'image même du contrat, impliquant un devoir de respect et d'exécution. À l'égal d'une loi, ou d'un commandement, le texte poétique, porté «en lumière» par le livre, va également bénéficier d'une autorité certaine, qui, si elle ne relève pas du droit étatique ou du droit canon, peut prétendre appartenir à un «droit littéraire», rassemblant la totalité des règles venant organiser les relations entre le poète et son art, ainsi que les liens pouvant unir les différentes œuvres littéraires. Si la Bible fait autorité en matière de comportement religieux tout comme le code civil va régir, de nos jours, les rapports entre les particuliers, il est possible de retrouver un pouvoir similaire, pouvoir de l'acte écrit, dans les arts poétiques fleurissant au XVI^e siècle. Si l'on poursuit la comparaison, la compétence particulière de notre juge, ayant le pouvoir de créer une règle de droit par l'acte jurisprudentiel, peut se rapprocher du pouvoir créateur du poète qui peut, à partir des règles générales formulées dans le domaine poétique (avec la *DILF* par exemple), créer lui-même de nouvelles règles pouvant s'appliquer à son propre texte et faire autorité, par la suite, auprès des autres poètes. Le visage de l'autorité n'a donc pas un caractère purement coercitif ou lié à la soumission, si douce soit elle. En effet, reconnaître et exercer un pouvoir ne consiste pas uniquement à appliquer les règles du donné immédiat, mais cela consiste également à augmenter le monde par le caractère exceptionnel que confère l'autorité.

Chez Ronsard, la parole, concrétisée par la plume puis par le livre, s'inscrit dans un ensemble bien plus vaste que la simple communication entre deux parties. En effet, il est possible de retracer, au sein du poème, le parcours que va emprunter le génie créateur pour tenter de toucher aux cieux. Cependant, le poète choisit ici de présenter le cheminement de son entreprise artistique à rebours, partant alors de l'œuvre achevée pour remonter, progressivement et par étapes, aux origines de la création. Au commencement se trouve donc le livre, assoiffé de liberté et pourtant voué à être «tous les jours des médisants moqué». La figure de prétérition, qu'utilise le poète afin de préserver sa plume et passant par le refus de voir son œuvre jetée en lumière, témoigne, cependant, de l'importance du lien unissant le créateur à son livre, alors gardien de sa parole: «tu es ma parole, à qui de nuit et jour/ J'ai conté les propos que me contait Amour,/ Pour les mettre en ces vers qu'en lumière tu portes,/ Crochetant maugré moi de ma chambre les portes». La parole, précédant l'ultime jalon qu'est le livre, se voit dotée d'une double acception, et donc redoublée, en ce qu'elle est soit reçue soit donnée. En

effet, Amour offre une certaine matière au poète, que lui-même va venir transmettre à son œuvre. Cette chaîne de la communication, représentative de la création poétique et de l'alliance du génie, de la fureur et de l'èthos, est mise en évidence par la répétition du verbe «conter», ainsi que par le champ lexical de la parole, étonnant par sa profusion en l'espace de si peu de vers, que l'on identifie par les termes «parole/ conté/ propos/ contait/ vers». Qu'elle soit directe ou rapportée, la parole ne semble souffrir aucune limite, s'appliquant si bien à l'œuvre qu'au poète, si bien aux vers qu'au sentiment d'amour. Il est donc important de souligner le caractère fédérateur de la parole qui vient unir les différentes incarnations de l'autorité, jusque là envisagées au sein de création poétique. La voix poétique, venant célébrer la voix de la poésie par son incarnation matérielle, s'impose donc comme le véritable point de convergence d'un pouvoir et d'une autorité qu'elle tend, somme toute, à s'approprier et à ne reconnaître qu'en sa propre personne. La fin du poème est, en ce point, intéressante. Elle donne en effet à voir l'expression d'une volonté poétique, d'un «moi» affirmant son propre pouvoir sur l'art, «je veux user d'une Muse plus douce», laissant alors émerger l'idée selon laquelle le poète ne reconnaîtrait finalement d'autre modèle d'autorité que sa propre personne et qualité de poète. Tandis que le début du poème souligne l'autonomie de l'œuvre littéraire, agissant indépendamment de la volonté de son auteur: «maugré moi», la fin de l'épigramme tend à restituer le poète en son rôle d'actant, de créateur: «je pousse/ je veux user/ Je ne veux/ je suis satisfait/ je voue». Le dernier vers, s'il peut effectivement témoigner du respect, stratégique et codifié, dont doit faire preuve le sujet lyrique envers celle qui «tient [sa] vie», n'en demeure pas moins sous l'autorité du poète, qui, par un hypallage, met finalement plus en avant le caractère sacré de son art et de sa création, que celui de sa dame, objet de poésie: «Ce labeur que je voue à ses pieds consacré». En effet, si la structure syntaxique peut prêter à confusion, le terme «consacré» s'accorde avec le substantif «labeur» et ne vient donc pas qualifier les «pieds» de la dame. Ce maniement subtil de la langue peu permettre au lecteur, dans une certaine mesure, de percevoir le sourire et la légèreté du poète sous l'œil bienveillant, certes, de l'érudition. En effet, il serait erroné de n'envisager la notion d'autorité que du seul point de vue poétique, d'une part, et dans la seule perspective du sérieux, du labeur et de la grandeur liée aux Muses ou à la gloire, d'autre part. Le sentiment d'amour se retrouve, en effet, de manière plus générale dans la littérature et particulièrement dans la prose. Il n'apparaît cependant pas sous sa forme stricte, mais s'envisage davantage suivant les deux mouvements principaux qu'il peut susciter en l'âme humaine, et que l'on retrouve en outre parfaitement exposés dans la poésie, à savoir le bonheur et la douleur.

2) Le pouvoir de la littérature, entre mélancolie et facétie: «Plus le visage est sérieux, plus le sourire est beau»

A) « Le rire est essentiellement contradictoire, c'est à dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie / . . . / C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. »
Baudelaire, De l'essence du rire.

Partagé entre doute et espoir, inquiétude et joie, pouvoir et soumission, le poète du XVI^e siècle ne semble, dès lors, pouvoir nier le caractère ambivalent, presque lunatique, s'immisçant peu à peu en son cœur. En effet, il est possible de remarquer, au centre du siècle, que le rire ne participe pas tant de cet élan d'enthousiasme sans limite, mais observe plutôt une certaine modération, perceptible dans la dichotomie inhérente à sa mise en scène. En effet, là où le comique semble prendre possession des lieux, à part entière, il est toujours possible d'identifier, dans sa finalité ou dans sa mise en contexte, les traits subtils et discrets de l'ombre venant assombrir l'expression simple et gratuite du rire. En outre, suivant les principes humanistes empruntés à Aristote, ou encore à Cicéron, le rire suppose nécessairement l'application de la «moderatio», soit du respect et de la mesure en toute chose. En ce sens, la plaisanterie, entraînant le rire, n'échappe pas à un certain nombre de normes que l'on peut retrouver rassemblées sous un seul principe, majeur, parfaitement défini par Cicéron dans son *De Oratore*:

«Ainsi l'orateur trouvera de quoi s'égayer avec les vices de l'humanité, pourvu qu'il ne s'attaque ni à des individus que leur infortune rend sympathiques, ni à des scélérats qu'il faudrait traîner au supplice; et ces vices agréablement raillés ne manqueront pas de faire rire. Les difformités et les défauts corporels offrent, eux aussi, une assez belle matière à raillerie; cependant, là comme en toutes choses, nous devons savoir garder la mesure. Non seulement il ne faut rien dire d'insipide; mais si l'occasion de plaisanter s'offre à l'orateur, il lui faut encore éviter deux écueils: que sa plaisanterie ne relève ni du bouffon, ni du mime.¹»

S'il est indéniable que le XVI^e siècle se souvient du principe de modération énoncé par l'auteur, il convient, cependant, de souligner que les sujets ou personnes raillés par l'écrivain humaniste, le sont tout de même fréquemment de par leur naïveté et leur innocence, ou à l'inverse, de par leur caractère malsain ou leurs intentions perverses et répréhensibles au plus haut point. Cependant, pour contrebalancer un rire pouvant s'inscrire hors des limites dressées par l'autorité des Anciens, le poète

1 De Oratore, II, 59.

du XVI^e siècle tend à le placer en compagnie de registres beaucoup plus sérieux. À l'image de l'œuvre de la reine de Navarre, le rire peut se voir côtoyer, au sein d'une même nouvelle, une dimension plus tragique ou encore morale. La nouvelle cinq, par exemple, oscille entre le conte et la farce. Elle est, en effet, assez courte et plus sensiblement destinée à un public populaire, offrant, un souvenir encore vif des fabliaux:

Première journée, Cinquiesme nouvelle.

«Deux cordeliers de Nyort, passans la riviere au port de Coullon, voulurent prendre par force la bateliere qui les passait. Mais elle, sage et fine, les endormit si bien de paroles, que, leur accordant ce qu'ilz demandoyent, les trompa et mit entre les mains de la justice, qui les rendit à leur gardien pour en faire telle punition qu'ilz meritoient.»

Distinctement orientée vers le rire, la nouvelle se veut donc des plus simples à approcher. On y retrouve peu de personnages, un lieu unique, une histoire, somme toute, assez brève et un événement unique et succinct pour toute composante de l'aventure. En outre, il convient de noter que si le récit se prétend véridique, comme il en est convenu par les devisants, ce caractère de vérité semble, ici, accroître l'intention comique, dans la mesure où il fait appel à l'imagination de l'assistance et du lecteur, ne pouvant s'empêcher de se représenter mentalement le ridicule et la honte que l'on retire d'une telle situation. On constate, cependant, à partir de l'élément même de comique, que deux mouvements peuvent clairement se détacher. En premier lieu, la narration relate l'histoire d'une batelière échappant à la convoitise de deux «ypocrittes» et méchants cordeliers, grâce à son esprit et à son bon usage du langage. Le schéma narratif est, par ailleurs, assez traditionnel, avec une scène d'exposition classique, un élément déclencheur, identifiable par la demande des cordeliers à la jeune femme, qui, «pour la garder d'ennuyer» durant le passage de la rivière, «ung des plus longs qui soit en France», «vindrent à la prier d'amours», une succession d'événements où chacun cherche à atteindre son but, un dénouement, symbolisé par le «coup de pied contre l'arbre» qui voit la batelière s'éloigner du rivage sur son bateau, et enfin une situation finale qui place chacun des actants en un lieu différent, les deux hommes étant piégés sur leur «petite isle» respective. L'ultime mot que la jeune femme, «aussy sage et fine qu'ilz estoient folz et malicieux», lance aux deux «pauvres religieux» pris au piège avant de courir les dénoncer, souligne la dominante comique de la nouvelle: «Actendez, messieurs, que l'ange de Dieu vous vienne consoler, car moy n'aurez aujourd'huy chose qui vous puisse plaire». Reprenant à son compte et détournant, de manière facétieuse, un passage de l'Évangile selon Saint Luc

1 22.39 Après être sorti, il alla, selon sa coutume, à la montagne des Oliviers. Ses disciples le suivirent. 22.40 Lorsqu'il

, la batelière met en évidence le rôle essentiel du rire dans la nouvelle. On retrouve, en effet, signifié, par ce détournement comique, le renversement final des situations, à savoir quand le trompeur devient trompé. Il est donc déjà possible d'entrevoir une certaine moralité émanant directement du sourire, que cherche à faire naître l'auteur aux lèvres de son lecteur. Car derrière l'humour indéniable de la conteuse, la finalité de la nouvelle est éminemment pédagogique, dans la mesure où c'est bien un enseignement qu'il convient de retirer du rire. Longarine, au sein du débat, se fait la porte parole de cette alliance du sourire et de l'opinion, lorsqu'elle déclare, non sans un trait d'humour quelque peu grinçant: «Il me semble, Geburon, que ce n'est pas grand vertu de refuser ung Cordelier, mais que plus tost seroit chose impossible de les aymer.»

Ainsi, il semblerait que l'auteur, non seulement reconnaisse, mais use du pouvoir du rire afin d'atténuer et d'adoucir un discours, à dominante morale, parfois pesant. L'autorité du sourire en matière littéraire reste, somme toute, assez complexe, au sens où il ne semble pas naître de manière spontanée mais davantage comme poussé par la bienveillance de la morale. Il ne s'agit donc pas, ici, d'un sourire purement pernicieux ou moqueur, mais plutôt d'une expression reflétant le contraste et l'ambiguïté que peuvent susciter certaines situations sociales. La douzième nouvelle de l'*Heptaméron* tend à concentrer cette dualité inhérente au sourire qui, paradoxalement, semble ne s'épanouir pleinement qu'au contact de ce que le monde a de plus grave et de plus sérieux. La structure de la nouvelle douze, et plus particulièrement de la mise à mort rapportée du duc de Florence, s'ordonne autour du principe d'antithèse: figure de l'opposition. En effet, chaque disposition prise par l'auteur trouve, au sein de la nouvelle, l'expression de son strict contraire: l'aspect chronologique parfait se voit rompu par la prolepse, l'expression de l'amour se voit noyée dans le sanglant, et le tragique de la situation laisse transparaître le visage du burlesque.

Deuxiesme journée, Douziesme nouvelle.

«Le duc de Florence, n'ayant jamais peu faire entendre à une dame l'affection qu'il luy portoit, se decouvrit à un gentil homme frere d'elle, et le pria l'en faire jouyr: ce qu'après plusieurs remontrances au contraire, luy accorda de bouche seulement; car il le tua dedans son lit, à l'heure qu'il esperoit avoir victoire de celle qu'il avoit estimée invincible. Et ainsi, delivrant sa patrie d'un tel tyran, sauva sa vie et l'honneur de sa maison.»

fut arrivé dans ce lieu, il leur dit: Priez, afin que vous ne tombiez pas en tentation. 22.41 Puis il s'éloigna d'eux à la distance d'environ un jet de pierre, et, s'étant mis à genoux, il pria, 22.42 disant: Père, si tu voulais éloigner de moi cette coupe! Toutefois, que ma volonté ne se fasse pas, mais la tienne. 22.43 Alors un ange lui apparut du ciel, pour le fortifier.

De prime abord, la nouvelle tend à se lier à la tragédie. Le duc, amoureux de la sœur de son fidèle serviteur et ami Lorenzo que «l'on pouvoit nommer le second luy-mesmes/ et auquel il donnoit tant d'autorité en sa maison, que sa parolle estoit obeye et craincte comme celle du duc», lui déclare, un jour, son secret, le priant, puis le menaçant, de lui organiser une nuit avec l'objet de ses désirs. La tragédie, que l'on identifie, de manière générale, par un lexique noble et solennel étroitement lié à l'idée de destin, par des personnages hors du commun dont la grandeur d'âme, le courage et la lucidité forcent l'admiration, ou encore par une situation sans issue reposant sur une obligation morale ou sur l'emprise d'une passion, se trouve donc ici incarnée, bien que quelque peu délayée. En effet, le frère, «qui aymoit sa seur et l'honneur de sa maison plus que le plaisir du duc» se retrouve confronté à une situation pour le moins complexe et proche du dilemme car «D'un costé, luy venoit au devant l'obligation qu'il devoit à son maistre, les biens et les honneurs qu'il avoit receuz de luy; de l'autre costé, l'honneur de sa maison, l'honnesteté et chasteté de sa seur». La grandeur des personnages, leur noblesse de rang, le rideau s'ouvrant au moment où le duc va être frappé à mort et se refermant à la fin du combat, ainsi que la mort violente et sanglante du duc, rapprochent la scène, et donc la nouvelle, de la tragédie et du théâtre tragique. Par ailleurs, la construction syntaxique elle-même tend à instaurer une tonalité et une dimension tragiques. On le note, tout d'abord, dans le rapprochement effectué entre les termes *vie* et *mort* lorsque le duc «en lieu de veoir celle dont il esperoit la conservation de sa vie, va veoir la precipitation de sa mort», puis dans la construction binaire «contrastive», «dénué d'armes et non de cuer», qui résonne, somme toute, à la manière du sublime que l'on retrouvera chez Corneille ou Racine. En outre, la menace, tributaire du non-dit, pèse sur les ultimes préparatifs du meurtre, dans la mesure où le lieu reste indéfini et flou et que le mystère plane également sur l'identité de l'«ennemy» à abattre, lorsque le jeune homme demande de l'aide à l'un de ses serviteurs: «Aurais-tu bien le cuer de me suyvre en ung lieu où je me veulx venger du plus grand ennemy que j'aye en ce monde?».

Cependant, si le décor tragique s'affirme dans la nouvelle, certains aspects majeurs tendent à le rendre bancal. En effet, peu à peu, il semble se creuser un écart entre l'horreur tragique immanente au meurtre et le rire qui va naître de sa réalisation. C'est précisément l'écart dont a besoin le burlesque pour s'engouffrer dans la nouvelle et substituer, ainsi, le sourire à la traditionnelle terreur ou pitié provoquées par le registre tragique. En effet, le burlesque est avant tout le mélange des tons, la discordance existant entre la noblesse du sujet annoncé et la familiarité, l'insouciance ou le vulgaire de son traitement. Il s'agit également, comme on peut en convenir ici, de caricaturer les situations ou encore de travestir les individus et leur caractère premier. Si le meurtre est effectivement encadré par le lever et le tomber de rideau, la scène s'offrant à nos yeux n'est pourtant pas celle d'une tragédie, dans la

mesure où le duc ne meurt pas au combat, ni même de manière très digne, mais par le concours d'une ruse et de la supériorité numérique de ses assaillants. L'ensemble de la situation et des objets venant lui donner vie, n'appartiennent pas non plus au monde de la tragédie: «le lit/ la ruelle», la tenue du duc «en chemise» et le combat se déroulant «dedans le lict» en position allongée, suscitent davantage le sourire que les larmes ou l'empathie. Si les armes possèdent, au demeurant, quelque noble caractère, qu'il s'agisse de l'«espée» ou du «poignard», leur inefficacité à venir à bout du duc, participe d'une situation presque comique, au sens où le duc, n'ayant «autres armes que les dentz et les ongles», en arrive à mordre son assaillant au pouce. L'argument, que met en avant le serviteur de Lorenzo pour le faire renoncer à tuer «cinq ou six de ceulx qui estoient les prochains du duc», est révélateur de l'ampleur du ridicule de la réalisation du meurtre du duc: «si nous demeurions autant à deffaire chascun d'eulx, que nous avons fait à deffaire le duc, le jour descouvriroit plustost nostre entreprinse, que ne l'aurions mise à fin, encores que nous trouvassions noz ennemys sans deffense». À la limite de l'humour noir, le présent constat révèle toute la subtilité et l'adresse de l'auteur, qui ne semble envisager l'écriture et la finalité de la littérature sans la présence, si ce n'est du rire, du moins, et pour l'essentiel, du sourire. Les nombreux jeux sur les connotations peuvent en témoigner. Alors que tout s'organise, avant le meurtre, comme de véritables préparatifs nuptiaux, tendant à consolider l'idée fautive du duc selon laquelle sa promise va venir le rejoindre, la tension dramatique est pourtant loin de s'installer, cédant sa place au double sens sexuel porteur de burlesque. On le note, principalement, par l'instrument du meurtre dont la qualification, «toute nue», aurait tout aussi bien pu s'appliquer à la jeune femme attendue par le duc, mais également, dans l'attitude du jeune homme qui «despouilla de sa robe de nuict» son maître. Enfin, le burlesque semble atteindre son paroxysme dans le déroulement même du combat entre les deux protagonistes, avant que le serviteur de Lorenzo n'entre pour le secourir, tendant à se confondre avec un véritable comique de situation, tant la scène se veut visuelle, confuse et hors de tout contrôle: «Le gentil homme, qui n'estoit trop assuré, appela son serviteur; lequel, trouvant le duc et son maistre si liez ensemble qu'il ne sçavoit lequel choisir, les tira tous deux par les piedz...» Il est donc possible d'approcher, par cette nouvelle, le travail considérable et le soin avec lesquels l'auteur lie le sérieux au sourire. Si le rire tend parfois à s'échapper face à des situations au fort pouvoir visuel, le sourire semble pourtant faire autorité dans l'œuvre de Marguerite de Navarre; tout d'abord parce qu'il permet d'adoucir les rapports que l'homme peut entretenir avec la morale ou avec les enseignements, mais aussi parce qu'il crée l'équilibre, l'harmonie, entre le talent de conteuse de la reine et l'expression libre de la plume de l'auteur. À la croisée des chemins, la recherche du rire s'inscrit dans un double mouvement, conduisant son bénéficiaire à l'appréciation de la grandeur du cœur de l'un, et de la noirceur de celui de l'autre. Éminemment révélateur du cœur et des vices de l'homme, le rire franc, ou le sourire érudit, que donne à voir l'auteur, n'effacent en rien l'horreur et le

dégout que peuvent et doivent susciter certaines actions humaines, mais participent au processus d'élévation de l'âme, par la prise de conscience, légère et naturelle, des écueils, passions et péchés auxquels on se doit de parer.

*B) «Noubliez le nom tant joyeux de Bonaventure»
Des Périers, Epigrammes, «À Monsieur le Chancelier d'Alençon»*

Le recueil de Des Périers, les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, se présente, déjà dans le choix de son titre, sous le signe de la joie et de la gaieté. L'intention de «récréer¹» le lecteur est très clairement affichée, dès le début de l'œuvre, au sens où l'auteur se propose de nous «donner moyen de tromper le temps¹», de nous «resjouir²» et de «rejecte[r] chagrin³». Le choix de l'adjectif «Joyeux» désigne à la fois une certaine gaieté, une bonne humeur, mais également ce qui peut mettre de bonne humeur par le biais du rire, de la parole ou de la situation comique. Ainsi, l'ambition de l'auteur ne s'arrête pas au seul fait de divertir, ou encore de faire passer le temps, mais elle se centre véritablement sur le rire. À l'inverse de Marguerite de Navarre, dont les devisants luttent contre l'oisiveté, à l'origine de la mélancolie, par la narration triste ou gaie, Des Périers oriente clairement ses nouvelles vers le rire auquel il adjoint le terme «récréations», désignant un ensemble varié d'activités divertissantes telles que le sport, la danse, la chasse ou encore la lecture de «plaisans comptes¹», constituant toutes «une merveilleuse récréation²». Cependant, si l'auteur considère que les contes doivent, avant tout, divertir l'esprit, le rire ne se limite pas à cette seule acception, dans la mesure où il a également un rôle salvateur pour l'auteur, dont il guérit l'âme. En effet, si l'on considère le sonnet liminaire de Des Périers, présent dans le *Privilege Du Roy*, il est non seulement possible de vérifier l'intention comique fondamentale de l'auteur qui déclare: «Icy n'y ha seulement que pour rire», mais également le caractère curatif et salvateur de ce rire: «J'ay oublié mes tristes passions», V. 9. En ce sens, l'écrivain semble véritablement trouver, en l'écriture, un remède venant le guérir, non pas d'une maladie, mais des passions et des tourments pouvant affecter son âme. Ainsi, par sa plume facétieuse, il va ici substituer le «plaisir» au «chagrin» et échapper aux jours «plein de melancholie». Si les procédés conduisant au rire sont nombreux dans le recueil de Des Périers, la nouvelle 89 est intéressante en ce qu'elle donne véritablement à voir le pouvoir de cette disposition naturelle sur l'esprit et l'âme de l'homme.

Nouvelle 89

-
- 1 *Première Nouvelle en forme de preambule*, page 16.
 - 1 *Première Nouvelle en forme de preambule*, page 13.
 - 2 *Première Nouvelle en forme de preambule*, page 14.
 - 3 *Sonnet de l'auteur, Aux Lecteurs*, page 313.
 - 1 *Première Nouvelle en forme de preambule*, page 14.
 - 2 *Nouvelle 38*, page 167.

Du Singe qui beut la medecine.

*Je ne sçay si ce fut point ce mesme Singe dont nous parlions tout maintenant: Mais c'est tout un, si ce ne fut luy: ce fut un aultre. Tant y ha que le maistre de ce singe devint malade d'une grosse fiebvre: Lequel fut appeler les medecins qui luy ordonnerent tout premierement le clistere et la saignée à la grand' mode accoustumee: Puis de syreps par quatre matins, et tandis une medecine: laquelle l'apothicaire luy apporte de ben matin, au jour nommè. Mais ayant treuvé son patient endormy, ne voulut pas reveiller, d'auttant mesme qu'il n'avoit reposé long temps avoit. Mais il laisse la medecine dedans le gobelet dessus la table, couvert d'un linge: et s'en alla, en attendant que le patient se reveillast, comme il fit au bout de quelque temps, et void sa medecine sus la table, Mais il n'y avoit personne pour la luy bailler. Car tout le monde estoit sorty, pour le laisser reposer: et par fortune avoyent laissé l'huys de la chambre ouvert, qui fut cause que le singe y entra pour venir veoir son maistre. La premiere chose qu'il fit fut de monter sus la table, ou il treuve ce gobelet d'argent auquel estoit la medecine. Il le descouvre, et commence à porter ce breuvage au nex, lequel il trouva d'un goust un petit facheux, qui luy faisoit faire des mines toutes nouvelles. A la fin il s'avanture d'y taster, car jamais ne s'en fust passé: Mais pour ceste amerlume sucree, Il retireit le museau, il demenoit les babines, il faisoit des grimasses les plus estranges du monde. Toutesfois par ce qu'elle estoit douccastre, il y retourna encores un feys, et puis une aultre. Semme, il fit tant, en tastant, et retastant qu'il vint à bout de ceste medecine, et la beut toute, encores s'en lescheit il ses barbes. Ce pendant le malade qui le regardoit, print si grand plaisir aux mines qu'il luy void faire qu'il en cultiva son mal, et **se print à rire si fort** et de si ben courage: qu'il guerit tout sain. Car au moyen de la soubdaine et inopinée joye, les esprits se revigerent, le sang se rectifia, les humeurs se remirent en leur place, tant que la fiebvre se perdit. Tantost le medecin arrive, qui demanda au gisant, comment il se trouvoit, et si la medecine avoit faict operation. Mais le gisant **ricoit si fort** qu'à grand' peine povoit il parler: dont le medecin print fort mauvaise opinion, pensant qu'il fust en resverie, et que ce fust faict de luy. Toutesfois à la fin il respondit au medecin.*

«Demandez, dit-il, au singe, quelle operation elle ha faicte.»

*Le medecin n'entendoit point ce langage, jusques à tant que luy ayant demouré quelque espace de temps, voicy ce singe qui commença à aller du derriere tout le long de la chambre, et sus les tapisseries: Il saultoit, il couroit, il faisoit un terrible mesnage. A quy le medecin congneut bien qu'il avoit esté le lieutenant du malade: Lequel à peine leur compta le cas comme il estoit advenu, tant **il ricoit fort**: dont ils furent tous resjouis, mais le malade encores plus. Car il se leva gentiment du lect, et fit bonne chere. Dieu merci et le singe.*

Le pouvoir de guérison, lié au rire, ne semble avoir d'autre source que la force, la spontanéité et la durée de celui-ci. En effet, si le comique de situation, issu des grimaces et de l'agitation du singe, contribue à la naissance du rire, sa manifestation, semble, elle, placer le sujet dans une sphère à part, totalement coupée de la réalité sensible. En effet, face à la puissance du rire, qualifié par trois fois de «si fort», l'homme ne parvient plus à s'exprimer et peu «à peine compt[er] le cas» de sa guérison. Le rire, semble donc, ici, se substituer à la parole, laissant alors celui qui n'y est pas sujet dans l'incompréhension la plus totale. Le médecin, confronté au «gisant/ guerit tout sain», en proie à une véritable crise de rire tant est si bien «qu'à grand' peine povoit il parler», ne comprend pas le comique de la situation et «n'entendoit point ce langage», jusqu'à ce qu'il aperçoive le singe. Jusqu'ici très privé, le rire tend à adopter un caractère communicatif, soulignant sa dimension phatique, les membres de l'assemblée étant «tous resjouis», et peu, dès lors, prétendre à contaminer tous ceux entrant à son contact. Si la situation se veut comique par essence, l'autorité du rire s'affirme pleinement dans cette nouvelle. Véritable «medecine» de l'esprit, il se propage et agit sur le corps «Car au moyen de la soubdaine et inopinée joye, les espritz se revigerent, le sang se rectifi[e], les humeurs se rem[ettent] en leur place, tant que la fiebvre se per[d]». La critique à l'encontre des médecins est pourtant présente

dans la mesure où celui-ci est bafoué et ridiculisé dans par son incompréhension même des mécanismes du rire thérapeutique. L'action salvatrice du rire, influant sur l'esprit, la conscience et la santé, ne se limite cependant pas au seul personnage du conte. En effet, le comique vient toucher jusqu'à la voix narrative, concluant son récit par un trait vif et subtil, à la manière de Rabelais, dont l'humour clôt le récit sur le sourire du lecteur: «Dieu merci et le singe». En détournant la louange au ciel, tendant à l'expression lexicalisée traditionnelle et populaire, l'auteur semble souligner, avec ironie, l'aspect miraculeux de la guérison spontanée qu'il met en scène. En effet, le rire salvateur reste peu représenté dans le recueil, il est, le plus souvent, présenté comme un moyen d'accompagner la patience, de calmer la colère, dans la mesure où il permet de calmer, par ses vertus, les tensions liées à une situation pouvant fâcher. Les personnages ridicules sont, pour la plupart, ceux qui ne parviennent pas à contrôler et à maîtriser leur colère, ou l'élan de leurs passions. En ce sens le rire ne perd pas, chez Des Périers, sa dimension régulatrice, et son caractère éminemment lié à la modération et à la tempérance, sans se départir, pour autant, de sa veine légère et parfois même triviale. En effet, dans la nouvelle 5, les trois jeunes mariées, se trouvant au soir de leurs noces, se voient dans l'obligation de justifier à leurs maris, ignorant, les traces laissées par leurs grosses, et ne parviennent à se sortir d'une telle situation que par un bon mot: «les oiseaux s'en sont allés – Tenez vous au nid/ la grange est pleine – Battez la porte/ Le chemin est battu – Vous ne vous en esgarerez pas si tost». Si le rire peut également apparaître comme salvateur dans la mesure où il aide à se sortir d'une mauvaise situation, sa vocation comique s'attache cependant à un domaine plus trivial et beaucoup plus répréhensible. Les trois frères, trompés par le père, le sont une nouvelle fois par leurs épouses qui répondent à la naïveté par l'efficacité du trait d'esprit et de la maîtrise de soi.

La finalité récréative de l'œuvre s'impose, donc, par la variété que tend à instaurer l'auteur, en démultipliant les sources de jaillissement du rire. Qu'il soit lié à l'ironie, au bon mot ou au secours de l'âme, le rire surgit sans cesse et de toute part. En effet, le comique poétique est tout aussi représenté que le rire, plus trivial et populaire, lié à l'accumulation de termes, comme par exemple dans la nouvelle 67. Très proche du style rabelaisien, la succession rapide et ininterrompue de compléments, tend à susciter le rire par la rupture qu'elle crée en accélérant le rythme de la narration: «Et de fait soudainement apres furent les hommes joyeux, contens, sains, gays, drus, hubiz, vioges, alaignes, esbaudiz, galans, galois, gaillardz, gentz, frisques, mignons, poupins, brusques.». Si le vocabulaire se veut quelque peu trivial et décousu, la virtuosité de l'écriture n'est cependant pas négligeable. Une certaine poésie peut se dégager du rythme que fait ici naître l'auteur. En effet, la poésie n'est pas étrangère au registre comique si l'on considère, tout d'abord, l'intrusion du chant et de l'«Épitaphe» au sein de la dix neuvième nouvelle, «en souvenance de la joyeuse vie» que Blondeau «avoit menée».

Enfin, la *Nouvelle 64* offre un véritable exemple de comique poétique, dans la mesure où, ici, la poésie ne côtoie pas uniquement l'univers et la situation comique, mais donne elle-même naissance au rire. En effet, l'alliance du rire et de la poésie, offre, au jeune «enfant de Paris», la possibilité de se venger de la cruelle dame «se voulant railler de luy». Détournant le tercet initial de la «vefve», visant à le moquer devant toute l'assistance: «Que diriez vous d'un verd vestu,/ Qui ha baisé sa dame au cu,/ En luy faisant hommage?», le jeune homme parvient à attirer la honte et le ridicule sur celle qui préméditait de lui faire grand tort: «Que diriez vous d'un verd vestu,/ Qui ha damé sur vostre cu,/ Disant: Ha ha fromage?». Le rire, naissant ici du burlesque et de la parodie, se révèle comme un véritable objet de pouvoir et de justice. La méchanceté et l'orgueil de la dame, prétextant un «jeu que chascun eust à dire quelque brief mot d'amour» afin de ridiculiser publiquement son jeune prétendant, se voient finalement punis par la vivacité d'esprit du jeune homme. Le renversement de la situation grâce au rire, est donc un élément fondateur dans la littérature, qui reconnaît, par là même, le pouvoir d'une telle disposition si elle est maîtrisée. Enfin, si l'œuvre de Des Périers se revendique, de prime abord, digne héritière de «la vertu et puissance de rire¹», le *Sonnet de l'auteur, Aux Lecteurs* ne néglige pas la part d'ombre inhérente à ce besoin essentiel de rire. En effet, le visage ultime du rire, que nous présente l'auteur, est celui d'un rire dont il convient de se gorger tant «les siecles malheureux/ Apporteront de tristesse entour eux». La nécessité, presque vitale, d'être pour l'heure «soulz de rire», annonce l'inévitable retour du «chagrin» et du «pire». Profiter de l'instant présent et «Donq au bon temps pren[dre] esjouyssance» ne relève en rien d'une invitation au Carpe Diem, mais tend davantage à faire planer la menace du «quand viendra malheur». En ce sens, le rire s'offre tant qu'il est alors possible de rire, d'écrire ce rire mais aussi de le ressentir. La part sombre du recueil lui donne cependant, assez paradoxalement, d'autant plus de valeur, dans la mesure où l'œuvre s'offre au lecteur comme la petite part de lumière qu'il convient de garder près de soi, en prévision de temps plus obscurs à venir. Ainsi, la contrainte initiale que met en avant l'auteur face à la rédaction des «[s]iens devis²»: «Je me suis bien contrainct pour les escrire.³», n'a d'autre pris que la survivance du rire à la noirceur à venir qu'il ressent.

C) «Poésie, Gloire et Beauté sont d'un vif éclat il est vrai,
Mais la Mort d'un plus vif encore — la Mort est de la
vie la haute récompense.⁴» *John Keats, Seul dans la Splendeur.*

Si, comme nous l'avons noté, la littérature s'efforce, au cœur du XVI^e siècle, de peindre et de

1 Laurent Joubert, *Le Traité du Ris*.

2 Sonnet liminaire, page 2, vers 2.

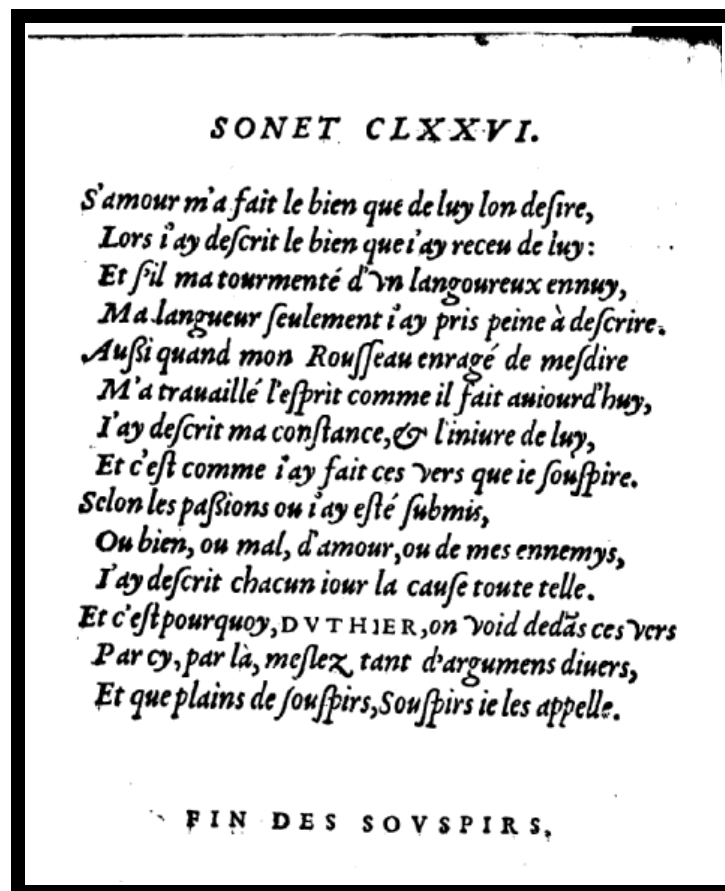
3 Sonnet liminaire, page 2, vers 8.

4 *Pourquoi ai-je ri ce soir?*, poème publié en 1848, «Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,/ But Death intenser – Death is Life's high meed.»

suivre ses propres visages du pouvoir, qu'il s'agisse des Muses, d'Amour ou du rire, il convient de remarquer que l'enthousiasme et l'expression de la liberté littéraire ne s'expriment pas au dépend de la réalité sociale et historique de l'époque. En effet, si l'écrivain tend à apparaître sous l'image d'un être de génie centré sur la conquête de son Moi, il n'est pas, pour autant, étranger au monde qu'il cherche à toucher pour obtenir reconnaissance et influence. Il est certain que, face à l'expression parfois abusive du pouvoir royal, et aux agressions répétées du monde extérieur, l'auteur ressent le besoin de créer, lui-même, les principes auxquels il doit se soumettre et asservir sa plume. Un Univers plus doux et rassurant, au sein duquel la souffrance se trouve immédiatement allégée du seul fait de sa mise en mots. Cependant, si nous mettons en avant l'autonomie et la liberté littéraire en matière d'incarnation de l'autorité, cela ne signifie pas pour autant que ces modèles, ou représentants, échappent à tout contact avec la réalité sensible. À l'instar de l'évolution sociale, politique, psychologique et émotionnelle du siècle, les écrivains tendent à renouveler les visages faisant autorité sur leur art, participant alors de ce même mouvement, de cette même évolution profonde, marquant la France au tournant du siècle.

Ainsi, les incarnations successives de la notion d'autorité, que nous avons jusqu'alors approchées en matière littéraire, ne relèvent pas de divergences touchant à la personne de l'auteur en tant qu'individu, ou encore d'une impossibilité poétique à se rassembler sous le même visage, mais elles témoignent davantage du lien fondamental qu'entretiennent l'art et l'écriture avec le monde. Au nécessaire besoin de reconnaissance, ou d'action sur le monde, président donc la transparence et un certain caractère mimétique, en matière littéraire. Il est donc plus aisé, en cela, de comprendre les différentes incarnations de l'autorité dans la littérature, si ce n'est de l'ensemble du siècle, du moins dans la décennie qui nous concerne, décennie offrant, somme toute, un grand nombre de représentations de la notion de pouvoir. Rattrapée par les guerres de religion, soumise au durcissement du pouvoir étatique et religieux, et fortement marquée par la misère rurale, la France voit, peu à peu, disparaître les vives lumières colorant le début du siècle de l'éclat de l'espérance. Il n'est alors pas surprenant de voir apparaître, au cœur de la production littéraire, un visage beaucoup moins doux que celui d'Amour, beaucoup moins souriant que celui du rire, et beaucoup moins serein que celui du poète en quête de gloire et de triomphe, à savoir celui de la mélancolie et de l'affliction profonde et croissante de l'âme. Si l'espoir ou le génie, transparaissant dans la création littéraire, ne s'effacent heureusement pas sous l'ombre grandissante venant épaissir l'horizon, l'écriture se retrouve pourtant marquée du sceau de la mélancolie, humeur noire et chagrine, tendant à substituer à la joie et à la gaité, le poids des larmes et de la solitude. Dès lors, le poète ne semble plus reconnaître d'autre forme d'autorité que cette affliction venant lui ronger le cœur et l'esprit, transformant la célébration qu'il fait

de la vie, par l'amour notamment, en un désir de mort, désormais seule issue possible à l'accomplissement de sa gloire. L'ultime sonnet des *Souspirs*, d'Olivier de Magny, est, en cela, très révélateur. En effet, il place, de manière simultanée, le lecteur et le poète face à un constat sans appel, à savoir la profonde et naturelle inclination mélancolique de la plume de l'auteur. À l'image d'un bilan poétique, le *sonnet CLXXVI* révèle un sentiment auquel nul ne semble pouvoir échapper. Cherchant, au demeurant, à exercer sa plume lyrique et à compter, en réponse à son ami Du Bellay, les soucis qu'il rencontre lors de son séjour en Italie, le poète prend conscience et donne à voir le véritable mal gagnant la fin du siècle: le soupir.



Le titre du recueil s'imposant *a posteriori* au poète confronté, dès lors, à l'évident pouvoir autonome de l'art, il est également possible de noter la douceur avec laquelle la mélancolie tend à faire autorité et à s'imposer sur le cœur du poète. Sensiblement différent de ses attentes initiales: «S'Amour m'a fait le bien que de luy l'on desire/ lors j'ay descrit le bien que j'ay receu de luy», le poète doit pourtant achever son chant en reconnaissant le ton véritable de ses vers : «Et que plains de souspirs, Souspirs je les appelle.» En outre, si l'on considère le caractère d'authenticité poétique que met en avant l'auteur, ainsi que la transparence et l'exhaustivité des sujets qu'il aborde, «Ou bien, ou mal,

d'amour, ou de mes ennemis, / J'ay décrit chacun iour la cause toute telle», il apparaît nettement que le pouvoir de la mélancolie n'a d'autre origine que sa discrétion, sa lente et puissante progression en l'âme et son incroyable variété. Peu à peu, «amour» devient «langoureux ennuy» puis «languueur seulement», tandis que la «constance» face à l'«iniure» devient «souspir». Le parcours poétique de l'ensemble de l'œuvre, que retrace ici le poète en quelques vers, matérialise l'action progressive de la mélancolie sur l'âme, qui en vient à influencer sur la plume même de l'auteur. L'autorité de la mélancolie est en cela puissante qu'elle tend véritablement à se confondre avec le poète, plutôt que de simplement le soumettre à l'évidence de son pouvoir et de son utilité en matière d'immortalité et de reconnaissance artistiques. De fait, s'il est alors possible, pour l'écrivain, de faire sien le pouvoir de l'amour, du rire, de la Muse ou encore de la foi, lors du processus de création littéraire, il ne semble avoir qu'une emprise réduite sur la mélancolie, dans la mesure où il ne la perçoit qu'en ce qu'elle inonde déjà ses vers.

Cependant, si l'ascendant d'une telle affliction sur la plume de l'auteur, tient essentiellement du constat *a posteriori* en raison, tout d'abord, de son caractère inattendu en un siècle tourné vers la lumière et l'enthousiasme, mais également, de par sa manifestation lente et discrète, il n'en demeure pas moins qu'elle reste, en sa qualité d'autorité, un moteur, certes nouveau et complexe, mais non un frein à la création littéraire. Si ambiguë et sournoise, peut être, qu'elle puisse paraître, la mélancolie n'est autre que le lien dont a besoin l'époque pour faire coïncider l'art et la réalité effective de la France. Cependant, face à cette montée en puissance de la mélancolie, une question tend à se poser. En effet, si le siècle se voit progressivement touché par la désillusion, et la communauté littéraire par la mélancolie, il convient de se demander si l'auteur fait véritablement œuvrer son sens de la mimésis, en retranscrivant, en ses vers, ce qu'il perçoit du monde, ou, à l'inverse, si sa poésie se fait elle-même instrument de vérité, révélant, si bien au lecteur qu'à l'auteur, un sentiment nouveau marquant le siècle. Montaigne semble lui aussi, reconnaître l'autorité de la mélancolie, un pouvoir et une influence sur l'âme qu'il place à l'origine même de son projet littéraire, projet dont on connaît aujourd'hui l'ampleur et la grandeur. En effet, au chapitre VIII du livre deux des *Essais*, connu sous le titre *De l'affection des pères aux enfants* et dédié à Louise de La Béraudière ou *Madame d'Estissac*, l'auteur souligne sa naissance à la littérature par le concours accidentel de la mélancolie:

«Madame, si l'étrangeté ne me sauve, et la nouveauté, qui ont accoutumé de donner prix aux choses, je ne sors jamais à mon honneur de cette sottise entreprise¹: mais elle est si fantastique, et a un **visage** si éloigné de l'usage commun, que cela lui pourra donner passage. C'est une humeur mélancolique, et une humeur par conséquent très ennemie de ma complexion naturelle, produite par le chagrin et la solitude, en laquelle il y a quelques années que je m'étais jeté, qui m'a mis premièrement en tête cette rêverie de

1 Il s'agit ici de la rédaction des *Essais*.

me mêler d'écrire. Et puis me trouvant entièrement dépourvu et vide de toute autre matière, je me suis présenté moi-même à moi pour argument et pour sujet.»

Si l'auteur met tout d'abord en avant, par le biais de la prétérition «sotte entreprise», le caractère exceptionnel de son œuvre et de l'idée de faire œuvre originale par le «visage si éloigné de l'usage commun» qu'elle peut avoir, il convient de souligner que le visage accordant le «passage» à la postérité des écrits, n'est autre que celui de la mélancolie. Cette humeur, présentée comme accidentelle, au sens où elle est contre nature, et donc au départ «ennemie de [la] complexion naturelle» de l'auteur, se retrouve pourtant à l'origine du processus artistique, placé sous le signe de la «rêverie», soit de la folie. Les propos de l'auteur semblent, cependant, procéder d'un double mouvement venant allier, au sein du discours, deux temporalités bien distinctes. Le narrateur, en effet, oriente tout d'abord son regard vers le passé, et confronte, ensuite, la genèse de son entreprise littéraire au résultat découlant de ces «quelques années», à savoir la matière littéraire inattendue en résultant: le «moi pour argument et pour sujet». En d'autres termes, «le chagrin et la solitude», instigateurs de mélancolie, poussent l'homme au repli sur soi, par lequel il tend à développer une conscience de son être venant annihiler toute autre forme et sujet d'intérêt. Il se trouve alors «entièrement dépourvu et vide de toute autre matière» que sa propre personne. Ajoutée à cela la persistance d'un fort sentiment de dérégulation, l'envie de se «mêler d'écriture» semble alors tenir davantage de la nécessité que de la folle entreprise. C'est plus la peur du péché d'orgueil que celle de la moquerie et de l'incompréhension, qui invite, ici, l'auteur à la prudence et au refuge protecteur que représente alors la mélancolie. En effet, c'est précisément parce qu'elle est source de concentration excessive sur sa propre personne, que l'auteur choisit de s'y réfugier, ou, selon ses propres mots de s'y «jet[er]». Enfin, si l'autorité de la mélancolie apparaît fondamentale, tant dans le rapport qu'entretient l'art avec le monde, que dans celui unissant l'auteur à sa création, il convient tout de même de noter que cette humeur, pourtant si étrangère à l'élan d'un siècle se revendiquant des lumières de la Renaissance et de l'enthousiasme, va finalement s'imposer, au tournant du siècle, et s'inscrire au cœur d'une entreprise plus vaste, d'un mouvement plus grand, annonçant la vague immense de désillusion emportant la fin du siècle.

3) De l'autorité du Moi par l'introspection écrite ou quand la littérature reconnaît le pouvoir de l'individu.

A) Entre critiques, prétérition et désillusion émerge l'image de l'individu comme matière littéraire, troublant les contours de l'œuvre et de son auteur.

S'il nous a été possible, jusqu'à présent, d'apprécier la relation intense unissant l'auteur à son œuvre (œuvre qu'il considère comme le fruit de ses entrailles, de son labeur, de sa pensée et qu'il envisage comme un autre lui-même) il convient de noter que Montaigne, avec sa «thérapie par la mélancolie», ne la considère plus comme cet autre moi, mais davantage comme le Moi véritable. En ce sens, l'auteur, qui reconnaît indéniablement le pouvoir de la littérature, prend conscience du lien réciproque l'unissant à son art et tend, alors, à faire émerger de l'écriture sa propre influence dans le domaine littéraire. En outre, si la publication des *Essais* n'atteint pas le succès escompté, se voyant l'objet de nombreuses et lourdes critiques face l'entreprise dite orgueilleuse de l'auteur, que Pascal entérinera par une sanction sans appel: «le Sot projet qu'il a eu de se peindre», il n'en demeure pas moins que l'entreprise de Montaigne semble, pourtant, répondre aux besoins d'un siècle touché par la désillusion. Si Pascal y voit une application du divertissement, consistant en toute activité détournant de Dieu, l'auteur, lui, y perçoit le juste moyen de reconquérir un pouvoir personnel vital, un ascendant sur sa propre existence, que même les institutions religieuses tendent parfois à annihiler. Par ailleurs, si Montaigne ne prétend pas délivrer une quelconque vérité affirmant: «Je n'ai point l'autorité d'être cru, ni le désire, me sentant trop mal instruit pour instruire autrui¹», il donne cependant à voir une démarche procédant de la recherche constante de celle-ci par le questionnement, le doute, et la remise en question. Là où il affirme l'absence de toute vocation exemplaire de son œuvre, il convient de souligner, somme toute, la prétérition liée à de tels propos, si l'on considère notamment l'étymologie du terme «essai» renvoyant aux notions de pesée et surtout de tentative.

En effet, lorsque Montaigne écrit, puis publie en 1580, ces *Essais*, il est pleinement conscient de lier son projet d'écriture à la tradition du genre délibératif, ouvrant alors son texte aux idées et aux débats divers. L'orientation argumentative et éventuellement polémique de l'essai, confère au discours, certes novateur, une véritable dimension persuasive, une visée tendant à influencer sur un auditoire et sur les actes que celui-ci pourrait être amené à accomplir par la suite. En cela, l'aspect communicationnel, que l'on pourrait avoir des difficultés à envisager au travers de l'œuvre, au demeurant autotélique de Montaigne, est en cela omniprésent qu'il s'incarne dans cette volonté d'implication de l'énonciateur au cœur de son texte, tendant à inviter le lecteur à partager et à vivre le débat ou le déroulement d'une pensée en mouvement perpétuel. Si l'auteur, cependant, tend à se placer au centre de l'acte d'écriture, il n'est pas pour autant question, ici, d'un quelconque orgueil ou pédantisme. Intimement liés à l'essence du genre ainsi qu'à l'essence de l'homme, les *Essais* de Montaigne usent de ce double mouvement afin d'allier à une démarche consistant à expérimenter, à proposer des hypothèses acceptant l'échec, à

1 *Les Essais, livre I, chapitre XXVI.*

effectuer des retours sur elle-même, à évaluer la pertinence de ses réflexions et à préférer la pratique du doute à celle de l'affirmation péremptoire, la personne même de l'auteur en tant que sujet, lui aussi soumis à l'examen et à la contradiction. Si la recherche de la vérité, du sens que peut alors avoir la vie ou le monde, est bien réelle dans l'essai, elle ne se pratique que sous le masque de la prudence, de la mesure et de la tentative, qu'il est toujours bon de réévaluer. La pensée de l'essayiste refuse l'esprit de système, préférant le dynamisme du développement naturel et spontané, que l'on retrouve notamment dans la fantaisie et l'extravagance caractérisant l'ordre d'apparition des différents thèmes traités par Montaigne. La discontinuité structurelle tend à mimer le fonctionnement de la pensée de l'auteur, procédant de perpétuels mouvements, sur lesquels, Montaigne s'interroge également dans son *livre I*: «Que sont-ce ici aussi, à la vérité que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite?¹». En outre, l'apparence parfois décousue de l'enchaînement des essais, faisant se succéder par exemple «Des lois somptuaires» aux questions «Du dormir» puis à «la bataille de Dreux²», ou de l'essai en lui même, participe à la promesse d'honnêteté intellectuelle de l'auteur, qui assure ne rien dissimuler de ses réflexions, reproduisant, par la forme et le style, leurs surgissement dans l'instant et les corrections multiples qu'elles peuvent engendrer. Enfin, il convient de souligner que si l'essai, par les thèmes non exhaustifs qu'il aborde, se veut en prise directe avec le monde, cette réalité extérieure est constamment soumise au prisme du moi de l'auteur, qui revendique, non sans une certaine audace, le pouvoir supérieur de son être sur le monde dans lequel il évolue: «J'ose non seulement parler de moi, mais parler seulement de moi³».

En ce sens, l'œuvre de Montaigne apparaît comme le point de convergence ultime du moi entre le monde extérieur et le prisme particulier de la conscience de l'auteur. L'affirmation de la suprématie de l'être pensant, dans l'écriture, sur toute autre matière, tend à s'imposer comme le résultat de symptômes déjà visibles au tournant du siècle, sous l'action nouvelle de la mélancolie. En effet, Du Bellay, déjà dans ses *Regrets*, fait état de cette morne saison, de cette morne affliction, s'emparant de la France et de son cœur. Le premier quatrain de son poème *A MONSIEUR D'AVANSON*, met en évidence le contexte peu favorable à l'écriture dans lequel évolue, dès lors, le poète, et les dispositions de son âme peu enclines à suivre le chemin des Muses.

1 *Livre premier*, chapitre 28.

2 *Livre premier*, chapitres 43, 44 et 45.

3 *Livre II*.



A MONSIEVR D'AVANSON CON-
SEILLER DV ROY EN SON
PRIVE CONSEIL.

S i ie n'ay plus la faueur de la Muse,
E t si mes uers se trouuent imparfaits,
L e lieu, le temps, l'aage ou ie les ay faits,
E t mes ennuis leur seruiront d'excuse.
I'estois à Rome au milieu de la guerre,
S ortant desia de l'aage plus dispos,
A mes trauaulx cherchant quelque repos,
N on pour louange ou pour faueur acquerre.
A insi uoit-on celuy qui sur la plaine
Picque le bœuf, ou trauaille au rampart,
S e refiouir, & d'un uers fait sans arr.
S'esuertuer au trauail de sa peine.
C eluy aussi qui dessus la galere
F ait escumer les flots à l'environ,
S es tristes chants accorde à l'auiron,
P our esprouuer la rame plus legere.
O n dit qu'Achille en remaschant son ire
D e tels plaisirs souloit s'entretenir,
P our addoucir le triste souuenir
D e sa maistresse, aux fredons de sa lyre.

A ij

Abandonné de sa Muse, par une succession de justificatifs ne rapportant qu'à un seul et même fait, à savoir la noirceur s'emparant progressivement de l'Europe érudite, le poète ne semble trouver de force que dans le seul recours au chant plaintif. «le lieu, le temps, [et] l'aage», à l'origine de ses «ennuis» ainsi que de son profond sentiment d'abandon, orientent le sujet lyrique vers la manifestation intrinsèque et inévitable de cette perte de «la faueur de la Muse» afin de garantir la survivance de son don par le retour sur soi. Ayant compris les tourments qui accablent son âme, le poète ne trouve alors d'autre moyen à la constance de sa plume et à l'expression de son art, que de «s'esuertuer au travail de sa peine». Si le poème ne prétend pas, en cela, donner le ton à l'ensemble du recueil, il offre cependant au regard les premiers traits du pouvoir grandissant du moi en tant que travail poétique et artistique. Il n'est cependant pas question, ici, d'un moi conçu comme une totalité figée, ou comme la simple expression, par le sujet lyrique, de sentiments au potentiel universel, mais bien des prémices de la quête d'un moi complexe, et parfois insaisissable, se construisant au fil des réflexions, et que l'on peut retrouver dans l'œuvre de Montaigne. La notion de quête de soi ne participe pas, alors, d'un élan

narcissique ou égoïste, mais vient se placer en réponse d'un siècle tendant à la désillusion et nécessitant le renouvellement des relations entre l'univers et le particulier. En effet, si le travail de l'auteur est fondamentalement orienté vers lui-même, il ne néglige en rien l'existence et l'importance de la réflexion de son destinataire. Si le moi cherche à faire autorité, il appelle, ici aussi nécessairement, la participation active du lecteur, qui peut poursuivre les débats inaugurés par l'essayiste en extrapolant et en s'appropriant les prémisses données par le texte.

La question donc, du rapport qu'entretient l'homme si bien avec autrui qu'avec lui-même, apparaît comme fondamentale au cœur du projet littéraire de l'auteur. Conscient de la vocation de l'essai à susciter la réaction de celui entrant à son contact, et donc, de sa dimension interactive, l'auteur ne renonce pourtant pas à souligner les bienfaits de la solitude, dans la mesure où celle-ci ne se confond pas avec l'oisiveté. Si la quête du moi de l'auteur ne peut raisonnablement pas et ne veut effacer jusqu'à l'existence d'autrui, le rapport, unissant l'homme à l'autre, s'envisage cependant nécessairement par le prisme de sa propre conscience. Le *chapitre XXXVIII* du *livre I des Essais*, intitulé *De la solitude*, apparaît, en cela, des plus intéressants, mettant en avant l'importance que représente le fait de se ménager un lieu privilégié au sein duquel l'homme apprendrait à vivre pour lui-même plutôt que pour autrui. La solitude, que recommande ici l'auteur, est celle qui «se jouit plus commodément à part», loin de la foule et de la vie publique des plus agitées. En outre, ce chapitre offre le début d'une plus large réflexion sur l'ambition et la recherche de gloire qui n'apparaissent ici, qu'en ce qu'elles semblent aller contre l'idée même de tout repos ou de toute retraite. Si la solitude n'implique nullement l'oisiveté ou l'oubli de soi, elle rejette également l'excès de travail, pouvant détourner de l'introspection nécessaire à la bonne connaissance de son être. L'auteur part du principe que l'ambition détourne la tendance de l'homme à s'affirmer au contact de la société, pervertissant ce dernier, qui en vient à «tirer du public son profit particulier» au lieu de développer son caractère éminemment social. En ce sens, alliée à la cupidité, l'ambition «elle-même» «donne goût de la solitude», poussant l'homme à ignorer tout respect inhérent à l'autre, tant son désir de liberté et de libre expression est sans mesure. La solitude apparaît donc comme une nécessité pour qui veut préserver son intégrité, dans la mesure où il est indéniable que «la contagion est très dangereuse en la presse» et que les différents visages qu'il est possible d'adopter face aux «vicieux» sont tout aussi «dangereux» et préjudiciables à l'homme cherchant à vivre en accord avec lui-même. Reprenant une idée de Saint Augustin, Montaigne tend à souligner les dommages qu'entraînent les hommes vivant en société à leur nature profonde. Affirmant qu'«il n'est rien si dissociable et sociable que l'homme», l'auteur met en exergue le paradoxe fondamental de la condition humaine, qui voit l'homme, cet être social, détourné de son essence, par les vices et trahisons inhérentes à la vie en société. C'est précisément là qu'apparaît

le mode de vie privilégié par l'auteur, à savoir, une vie ne dissociant pas le loisir de l'action, mais les considérant tous deux, les mêlant ou les enchainant. Cependant, face à la menace que représentent «L'ambition, l'avarice, l'irrésolution, la peur et les concupiscences», la solitude, si elle apparaît comme évidente, ne doit pas pour autant s'envisager comme un synonyme de fuite. La retraite, en effet, ne signifie pas l'isolement lointain et solitaire, rendant l'âme immédiatement hermétique à toute forme de vice. C'est le souvenir et les traces imprimées des vices en l'âme qu'il convient, en premier lieu, de fuir si l'on veut espérer savoir vivre un jour avec soi même. En effet, les vices «ne nous abandonnent point pour changer de contrée», ils «nous suivent souvent jusques dans les cloîtres», si bien que rien «ne nous en démêlent/ Si on ne se décharge premièrement et son âme, du faix qui la presse, le remuement la [faisant] fouler davantage». En d'autres termes, qui tente d'échapper aux tourments infligés à son âme par le contact public, par la fuite, se voit augmenter la douleur de celle-ci, s'il persiste à ne pas affronter les véritables causes de ce besoin de solitude. Ainsi, l'auteur tend à souligner, non seulement l'importance d'une démarche consciente et personnelle vers la retraite, mais également l'intention sincère qui doit y présider. En effet, nul ne peut espérer vivre en paix avec lui-même, s'il refuse, au départ, par peur ou par honte, de regarder son âme et les meurtrissures lui ayant été infligées par «la contagion». C'est exactement pour cela que «ce n'est pas assez de s'être écarté du peuple, ce n'est pas assez de changer de place, il se faut écarter des conditions populaires, qui sont en nous: il se faut séquestrer et ravoïr de soi». Cette période d'isolement, fondamentale pour se ressaisir et recouvrer la maîtrise et la connaissance de son être, est très similaire à la période de quarantaine que l'on ordonne en cas de maladies ou d'infections graves et contagieuses. Proche du virus, le vice tend à susciter la même réaction que celle prescrite en cas d'addiction dangereuse pour la santé. En effet, il ne suffit pas de fuir la source de l'infection pour en être guéri, mais prendre conscience, avant tout, que l'on est soi même atteint avant d'envisager toute rémission. Si la comparaison peu sembler quelque peu malheureuse, les mots de Montaigne résument parfaitement cette impossible liberté de l'être, vivant toujours dans le souvenir de sa vie passée, au travers d'une sentence héritée des Épîtres d'Horace et, somme toute, magnifique: «Notre mal nous tient en l'âme: or elle ne se peut échapper à elle-même». Passée la beauté certaine du style, le propos en lui-même se veut des plus moderne, au sens où il met en avant le poids de la conscience et, dans une certaine mesure, la souffrance psychologique que peut éprouver l'homme tout comme la torture pouvant en résulter.

Après avoir largement mis en avant le nécessaire besoin de solitude et de retour sur soi, l'auteur en vient à énoncer clairement ce qu'il considère, et donc recommande de manière implicite, comme étant la seule et véritable solitude.

«Ainsi il faut ramener et retirer en soi: C'est la vraie solitude, et qui se peut jouir au milieu des villes et

des cours des Rois; mais elle se jouit plus commodément à part. Or puisque nous entreprenons de vivre seuls, et de nous passer de compagnie, faisons que notre contentement dépende de nous: Déprenons-nous de toutes les liaisons qui nous attachent à autrui: Gagnons sur nous, de pouvoir à bon escient vivre seuls, et y vivre à notre aise.»

Renonçant à tous les avantages que peut offrir le monde extérieur, l'âme doit alors se replier entièrement sur elle-même pour prétendre accéder à la véritable solitude. Cependant, cette solitude ne doit pas se confondre avec une quelconque intention érémitique. En effet, si la solitude volontaire rapproche les deux comportements, l'isolement n'est pas une condition essentielle à celui qui souhaite se rapprocher de son âme. En ce sens, la solitude, dont fait ici état l'auteur, si elle a tendance à s'épanouir plus aisément «à part» n'est pas incompatible avec le contact des milieux sociaux tels que les «villes» ou les «cours» royales. Cela tend bien à démontrer qu'il s'agit, avant tout, d'une attitude de l'homme exprimant une volonté, et d'un processus ne concernant que le seul être qui en exprime le besoin. En outre, se «passer de compagnie» ou «vivre seuls» pousse les individus à rechercher en eux-mêmes le plaisir que l'on peut éprouver à discuter avec autrui. Discuter avec soi, à savoir, découvrir les moindres recoins de son être, participe, somme toute, d'une entreprise sérieuse, marquée par diverses étapes. En effet, le savoir vivre avec et pour soi-même, suppose un retrait premier de la société, si bien physique que psychologique, mais également un détachement d'autrui, suivi d'une nouvelle concentration sur sa personne. La compagnie, que chacun peut alors craindre de regretter, se retrouve en l'âme même de l'homme tendant à la redécouvrir car «Nous avons une âme contournable en soi-même; elle se peut faire compagnie/ ne craignons pas en cette solitude, nous croupir d'oisiveté ennuyeuse». Ainsi, les inquiétudes majeures pouvant émerger au contact de la solitude, à savoir l'ennui et donc le complaisance dans l'oisiveté, se voient préalablement dissipées par la nature même de l'âme possédant «de quoi assaillir et de quoi défendre, de quoi recevoir, et de quoi donner». Enfin, Montaigne ajoute au caractère de la solitude une temporalité qu'il est important de considérer avant toute retraite. En effet, l'auteur ne préconise pas une vie coupée de toute interaction avec autrui, mais davantage un repos bien mérité, hors des ennuis et soucis inhérents à la vie en société. Si le repli de l'âme est à envisager de manière générale, l'auteur appuie son argument en isolant une catégorie bien précise d'individus, ceux dont l'existence a été des plus actives: «La solitude me semble avoir plus d'apparence¹, et de raison, à ceux qui ont donné au monde leur âge plus actif et fleurissant [...] C'est assez vécu pour autrui, vivons pour nous au moins ce bout de vie: ramenons à nous, et à notre aise nos pensées et nos intentions.» Le «nous», venant se substituer au Je, pourtant objet du livre, démontre l'appartenance de l'auteur à cette catégorie purement active, au demeurant, de la population. Prenant

1 Vraisemblance.

conscience de sa propre temporalité, l'auteur reconnaît ici les vertus de la solitude, identifiée sous le terme «retraite», et tend à se détacher du monde pour, finalement, «n'épouser rien que soi» et vivre pleinement de sa liberté, sous le seul commandement de son âme, car «La plus grande chose du monde c'est de savoir être à soi». Il semble aisé, en effet, de se laisser aller au pouvoir et aux attraits des apparences, permettant de plaire à quiconque du moment que l'on peut adopter le visage qu'il attend. Se faire connaître d'autrui semble, assez paradoxalement, plus évident que de se connaître soi-même, dans la mesure où il est toujours plus facile de s'inventer à l'autre que de se révéler à soi-même. Ainsi, se contenter de soi, «et des biens qui naissent de [s]oi», ne procède pas du donné immédiat ou encore de l'inné, mais plus spécifiquement de l'apprentissage et de la quête perpétuelle de soi. Si l'auteur ne prétend pas délivrer un enseignement ou une vérité, ayant, selon ses dires, l'âme «commune», il ne peut cependant pas ignorer toute forme de jugement, au sens où le propos concerne avant tout sa propre personne. En ce sens, il convient de souligner qu'il n'est pas étranger à toute forme d'autorité, concluant fièrement sa réflexion par: «Ainsi faut-il faire». En effet, certaines considérations ne semblent accepter, dans leur enchaînement logique, d'autre issue que la simple affirmation exempte de doute. Présenté comme une conclusion logique, le jugement que porte l'auteur, s'il ne nie pas toute forme de débat à venir, n'en demeure pas moins assez péremptoire lorsqu'il déclare: «La plus contraire humeur à la retraite, c'est l'ambition: La gloire et le repos sont choses qui ne peuvent loger en même gîte». Enfin, si l'homme parvient à se couper de la société et des vices, ayant, au fil des ans, marqué son âme, s'il parvient à replier son âme sur elle même tout en ignorant les appels de l'ambition, et s'il accepte de ne vivre qu'en sa seule compagnie, il lui reste à entamer le long processus de quête de soi, processus que tente d'accomplir ici l'auteur par la mise en mots même de celui-ci. La mise en abîme de la quête se note dans la fin du chapitre, effectuant, lui aussi, un retour sur lui-même, lorsque l'auteur rappelle, une dernière fois, l'un des principes fondateurs de toute introspection, à savoir le contrôle et la connaissance de l'homme et de ses propres capacités: «Ce n'est plus ce qu'il vous faut chercher, que le monde parle de vous, mais comme il faut que vous parliez à vous-même: Retirez-vous en vous, mais préparez-vous premièrement de vous y recevoir: ce serait folie de vous fier à vous-même, si vous ne vous savez gouverner». La prudence, apparaît alors comme l'ultime jalon séparant l'homme de la conquête de son être. La mise en abîme, dont procède le présent chapitre, tend à souligner, en outre, la double finalité d'une réflexion sur la solitude. En effet, l'auteur, s'il semble légitimer tout d'abord l'étrange projet qu'il nourrit, faisant du contact même de la société l'élément déclencheur ayant motivé sa quête, ne peut s'empêcher, cependant, de mettre en pratique ou d'incarner le motif qu'il tend à développer, jetant, par là même, le flou sur les contours traditionnels délimitant l'œuvre et la figure de l'auteur. En choisissant d'incarner sa personne par l'écriture, l'œuvre tend véritablement à se confondre avec l'auteur, car, si elle est le lieu où se déroule progressivement la quête du moi de l'auteur, elle

participe, par essence, à cette quête, contribuant largement à éclairer la matière qui la compose, à savoir l'écrivain lui-même. Ce rapport complexe unissant, et parfois même confondant, le créateur et la création, met cependant à jour un fait important, à savoir que le pouvoir et l'autorité littéraire se voient ici intimement dépendants du pouvoir de la figure auctoriale et de l'individu présidant à son affirmation.

B) De la rhétorique du Moi.

La rhétorique, qui se traduit par la «technique» ou «l'art oratoire» et désignant, au sens propre, «l'art de bien parler», définit plus largement l'art ou la technique de persuader au moyen du langage. Elle est à la fois la science et l'art se rapportant à l'action du discours sur les esprits. Si elle s'appliquait, au départ, au seul discours politique oral, sa généralisation l'amène à envisager, peu à peu, tous les textes écrits et, plus particulièrement, les textes littéraires. Considérant cela, il semble intéressant de s'attacher, ici, à la définition, spécifique à la rhétorique, de la notion d'autorité. Il s'agit principalement, de l'une des qualités que se doit de posséder l'orateur. En effet, si l'on reconnaît, en la persuasion, la fin générale de l'éloquence, l'autorité de celui qui parle se place à l'origine de toute intention d'exercer cet art. L'autorité, si elle n'est pas uniquement le moyen, s'impose comme la condition première à toute entreprise de discours à but persuasif, car c'est d'abord par elle que sont influencés les juges ou, de manière plus générale, les auditeurs. Cette condition semble, cependant, jeter le doute quand à la valeur effective du discours, étant donné que l'auditoire semble disposé à l'entendre en fonction de ce qu'ils connaissent de celui qui va le prononcer. Il va donc s'établir, autours de la personne de l'orateur, une sorte d'horizon d'attente déterminant dans quel esprit les propos seront *a priori* reçus. Cette atmosphère, particulière, tend donc à souligner l'importance même de la personnalité de l'orateur, passant avant la considération des arguments développés ou des éléments factuels. En ce sens, l'autorité est donc, ici, relative à l'image que l'on a de l'orateur, un homme vertueux, honnête et désintéressé qui ne peut, dès lors, qu'avoir raison. Elle permet alors de susciter l'intérêt des auditeurs tout en bénéficiant spontanément de leur confiance. Rapportées à l'univers des *Essais*, les conclusions émanant d'une acception plus spéciale de la notion d'autorité, participent à approcher, plus aisément, l'importance que peut accorder l'auteur à son image, et à comprendre la nécessité de cette représentation du moi. Le très célèbre avis «Au lecteur», précédent le premier chapitre du *livre I* des *Essais*, vient clairement annoncer le contenu d'une œuvre dont le genre est encore quelque peu flou à cette époque. Ainsi, l'auteur ne se contente-t-il pas de réactualiser une forme littéraire passée, mais il va véritablement créer le genre des essais en affirmant la finalité désirée de l'acte d'écriture: «Je veux

qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention ni artifice».

«C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service, ni de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive la connaissance qu'ils ont eue de moi. Si c'eût été pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présenterais en une marche étudiée. **Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention ni artifice : car c'est moi que je peins.** Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu. **Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre** : ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc : de Montaigne, ce premier de mars mille cinq cent quatre-vingt.»

Essais, « Au lecteur ».

La «bonne foi» dont Montaigne qualifie, en premier lieu, son livre, tend à souligner la sincérité et l'honnêteté intellectuelle de son auteur, dans la mesure où celui-ci reconnaît clairement «c'est moi que je peins». S'il s'adresse ici au lecteur, l'auteur rappelle cependant le destinataire premier de son entreprise qui, après lui même, n'est autre que le cercle très privé au sein duquel il évolue composé de ses «parents et amis». N'ayant aucune prétention publique, au demeurant, l'œuvre est avant tout le témoignage d'une vie et, plus précisément, d'un être, par l'approche et la mise à nu de sa pensée. En effet, si Montaigne cherche à laisser une trace de lui après sa mort, pour que ses proches puissent se souvenir de sa personne, il propose, pour cela, de retrouver l'homme par l'évolution et les mouvements de sa pensée plutôt que par des détails physiques ou des actions et situations quelconques. Ainsi, la véritable «connaissance» que l'on a d'une personne est inhérente à la manière que l'on a d'approcher et de comprendre son entendement. Pour preuve de l'acte désintéressé que représente l'écriture des *Essais*, au sens où l'auteur ne prétend à aucune gloire ni «faveur du monde», Montaigne met en avant le caractère confus et désorganisé de l'œuvre, ainsi que la simplicité et la sincérité avec lesquelles il tend à se présenter, car, pour lui, qui recherche l'approbation d'autrui aurait veillé à «mieux [se] par[er]». Seul le souci des convenances et de la bienséance semble freiner quelque peu la véritable introspection qu'annonce ici l'auteur, déclarant: «je suis moi-même la matière de mon livre». Le projet littéraire est donc parfaitement défini avant que ne s'ouvre la réflexion pure. Le lecteur sait, dès lors, que le seul visage faisant autorité au sein de l'œuvre littéraire n'est autre que celui-la même qui se place à son origine. En ce sens, la création littéraire tend à se superposer à la découverte progressive du moi, soit, à la création de l'auteur comme matière littéraire.

L'étude, à laquelle l'auteur propose de s'appliquer, n'est finalement autre que celle de sa propre âme, travaillant, chaque jour et chaque page un peu plus, à se connaître. Cependant, si l'on peu admettre qu'il soit sensiblement question, ici, d'introspection et de quête de soi, il convient de souligner que cette entreprise est essentiellement liée à l'acte d'écriture, qui va, dès lors, jouer un rôle des plus importants dans la découverte et l'appréhension du Moi. Si le pouvoir créateur, que revendique l'auteur par la mise en perspective de sa personne et de son don, est incontestable, il n'en demeure pas moins qu'il nécessite la réunion de ces deux composantes pour être effectif, tendant alors à une introspection nécessairement écrite. Le lien unissant l'auteur à son livre est avant tout réciproque et il apparaît, en ce sens, difficile d'approcher l'un en ignorant l'autre.

«Et quand personne ne me lira, ai-je perdu mon temps de m'être entretenu tant d'heures oisives à pensements si utiles et agréables ? Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermi et aucunement formé soi-même. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières. **Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur**, d'une occupation propre, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous les autres livres.

Ai-je perdu mon temps de m'être rendu compte de moi si continuellement, si curieusement ? Car ceux qui se repassent par fantaisie seulement et par langue quelque heure, ne s'examinent pas si primement, ni ne se pénètrent, comme celui qui en fait son étude, son ouvrage et son métier, qui s'engage à un registre de durée, de toute sa foi, de toute sa force.

Les plus délicieux plaisirs, si **se digèrent-ils** au dedans, fuient à laisser trace de soi, et fuient la vue non seulement du peuple, mais d'un autre.»

Essais, Livre II, chapitre XVIII, « Du démentir »

Parce que le livre se nourrit de la vie de Montaigne, et qu'il enregistre non seulement ses pensées, mais aussi leur évolution dans le temps, il est «consubstantiel à son auteur». En cela, l'auteur proclame la profonde utilité de l'œuvre littéraire, qui existe par delà les seules frontières de la réception. En effet, même si elle ne trouve aucun lecteur extérieur venant attester sa réalité effective, elle n'en demeure pas moins bien réelle, au sens où elle est avant tout attachée à l'auteur qui la nourrit de ses «pensements». En outre, le livre apparaît comme véritablement révélateur de l'âme de son auteur, qui, par l'écriture, semble atteindre un niveau de connaissance de soi total: «je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières». Le Moi de l'auteur ne semble alors se révéler pleinement qu'au seul contact de l'écriture et de son action thérapeutique. En outre, si Montaigne revendique clairement le lien l'unissant à son livre, «Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait», c'est

avant tout dans une double perspective d'éloge indirect. À l'inverse de «tous les autres livres», le travail de l'auteur tend à faire œuvre à part, se détachant du commun et de la masse par le sujet même qui le compose. L'originalité du sujet confère un caractère d'exception à l'œuvre, caractère qui va rejaillir sur l'auteur. Le rapport consubstantiel est donc également stratégique, dans la mesure où il peut légitimer l'imperfection et attirer la compréhension du lecteur. L'écriture, haussée au rang de reflet de l'âme, se voit non seulement excuser ses écarts, mais aussi accepter les corrections et les superpositions visant à éclairer le sujet. L'entreprise de Montaigne, envisagée par le prisme de l'«occupation et fin tierce» dont procèdent les autres livres, révèle, certes, son exception, mais suscite également l'intérêt et la curiosité d'autrui face au mystère de l'examen si poussé de sa propre personne. La connaissance de soi, renvoyant à la notion de connaissance en général, s'acquiert, en effet, par la réflexion personnelle tendant à s'assimiler à une forme de «digestion». Seulement, à l'inverse des «plus délicieux plaisirs», la connaissance que l'on acquiert, ici, ne tend pas à fuir, mais à devenir une véritable preuve de sagesse. Cependant, la quête, en ce qu'elle «s'engage à un registre de durée», suppose une entreprise et une écriture interminable. À l'image de la vie, elle doit s'appréhender telle une véritable aventure dont l'auteur lui-même ne sait pas toujours où elle le mènera. Il semble plus aisé, en cela, de comprendre la force d'âme que déploie l'auteur pour accepter de considérer le doute comme une situation non accidentelle mais inhérente à la condition de l'homme. Si l'incertitude peut effrayer, au demeurant, elle participe pourtant pleinement de la nature humaine, et donc de la composition des *Essais*, évoquant avant tout une idée d'évaluation, de tentative et de pesée.

Enfin, l'écriture, qui tend ici à peindre si ce n'est un tableau, du moins une image de l'homme, se présente comme une expérience. Elle n'assène pas de vérités ni de certitudes, mais cherche à mettre, au contraire, les idées reçues à l'épreuve, au risque de devoir, par la suite, les nuancer, voire les abandonner. Si cela peut justifier le style de l'auteur, profondément orienté vers la correction, la reprise et la citation de nombreux exemples, cela permet également de mieux comprendre les différentes modifications et les nombreux ajouts dont Montaigne augmente son œuvre initiale au fil des publications. L'entreprise semble alors véritablement sans fin, si chaque relecture, soumise à l'épreuve du temps et donc à la connaissance toujours plus précise de soi, voit ajouter une nouvelle couche à la première réflexion. En ce sens, l'autorité, que l'on reconnaît ici en la personne de l'auteur, se voit également soumise à l'épreuve du temps qui peut, à chaque instant, en modifier la nature suivant les diverses contraintes ou influences.

«**Je ne peins pas l'être.** Je peins le passage : non un passage d'âge en autre, ou, comme dit le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourrai tantôt changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrôle de divers et muables accidents et d'imaginations irrésolues et, quand il y échoit, contraires ; soit que je sois autre moi-même, soit que je saisisse les sujets par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'aventure, mais la vérité, comme disait Demade, je ne la contredis point. Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais ; elle est toujours en apprentissage et en épreuve.

Je propose une vie basse et sans lustre, c'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée qu'à une vie de plus riche étoffe ; **chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.**

Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et étrangère ; moi, le premier, par mon être universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poète, ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense seulement pas à soi.

[...] **Ici, nous allons conformément et tout d'un train, mon livre et moi.** Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage à part de l'ouvrier ; ici, non : qui touche l'un, touche l'autre. Celui qui en jugera sans le connaître, se fera plus de tort qu'à moi ; celui qui l'aura connu, m'a du tout satisfait. Heureux outre mon mérite, si j'ai seulement cette part à l'approbation publique, que je fasse sentir aux gens d'entendement que j'étais capable de faire mon profit de la science, si j'en eusse eu, et que je méritais que la mémoire me secourût mieux.

Essais, Livre III, chapitre II, « Du repentir »

Si les circonstances font, très souvent, changer d'avis l'homme, tendant à éclairer son être des feux de l'inconstance, il semblerait alors qu'une part assez moindre soit finalement accordée à la volonté, face au poids des influences. Si Montaigne se dépeint et dépeint l'humanité par le prisme d'une volonté défaillante et d'un esprit inconstant, il ne manque pas de souligner, cependant, qu'à cela subsiste le sentiment immuable d'avoir raison, au sens où chaque pensée, chaque action et chaque réflexion, qu'elles soient amenées à se vérifier ou non, partent d'une intention juste, guidée par la raison. Affirmant qu'il décrit davantage le « passage » que « l'être » en particulier, l'auteur souligne le rôle majeur du temps, père de tous les changements. En effet, si la quête du moi s'inscrit dans la durée, à l'égal de tout processus d'apprentissage, l'écart qu'il peut exister entre l'appréhension initiale de soi et l'approfondissement méticuleux de son être, suppose un certain nombre de corrections inévitables. Si l'œuvre de Montaigne évite, cependant, tout écueil lié au perpétuel retour en arrière, c'est avant tout parce qu'elle est profondément tournée vers l'avenir. En reconnaissant ses propres erreurs, ses faiblesses, l'auteur tend à se peindre sans concession pour dévoiler, à travers lui même, la nature humaine. En ce sens, lorsque qu'il affirme que « chaque homme porte la forme entière de l'humaine

condition», il expose les fondements mêmes de son projet, supposant de partir de soi-même, matière que l'on connaît à la fois le mieux et le moins bien, pour finalement parvenir à scruter l'âme humaine. Il convient donc, avant d'espérer toucher à autrui, à l'Homme, de se connaître soi-même et d'accepter les propres imperfections de sa personne. Le projet de Montaigne révèle, en cela, une vision particulièrement intéressante de la notion d'autorité. En effet, l'autorité se voit ici dotée d'un caractère plus humble et moins strict, dans la mesure où elle émane directement de l'image de l'auteur, acceptant lui-même de se remettre en question en se soumettant à l'écriture. Apprendre à se connaître suppose toujours une certaine force de caractère, un certain courage et une vive détermination, mais apprendre à se connaître par l'écriture, dans une perspective plus générale, incluant aussi l'âme humaine, impose de bénéficier de certaines vertus, telles que l'humilité, l'autocritique, l'autodénigrement et surtout la patience et l'assurance. L'autorité semble donc perdre ici son caractère fondamentalement rigide, lié à sa dimension d'absolu, pour finalement prendre un visage plus humain, soumis aux commodités de l'existence. Donc, si l'œuvre et l'homme évoluent ensemble, poussés par un élan similaire et regardant strictement dans la même direction, «nous allons conformément et tout d'un train, mon livre et moi», il n'est aucunement possible d'envisager l'un sans l'autre, impossible de détacher l'influence de l'homme et le pouvoir de son art. Cela tend à souligner l'autorité naturelle de l'écrivain qui, finalement, ne semble avoir besoin de rien d'autre, pour augmenter le monde, que la seule pratique de son art. Premier entre tous, le pouvoir de l'auteur tient, ici, en ce qu'il s'implique et n'implique premièrement que lui dans son œuvre, avant d'en mesurer l'action qu'elle aura sur le monde. «consubstantiel à son auteur», le livre matérialise l'autorité du Moi artistique et ne peut, dès lors, accepter d'autre influence que celle émanant directement de la plume de l'auteur. L'image de l'auteur comme figure ultime de l'autorité dans le domaine littéraire, peut apparaître quelque peu commune si l'on considère la Liberté et l'influence immense accordées à la figure auctoriale par la modernité. Cependant, en un siècle qui découvre tout juste, à sa naissance, la possibilité d'une gloire artistique personnelle liée à la reconnaissance du nom de l'auteur, le chemin parcouru en l'espace de quelques décennies est considérable. En outre, si le XVI^e siècle passe, successivement, des lumières de la Renaissance, aux ombres de la désillusion, il est une image qui garde, quoiqu'il en coûte, sa constance dans l'affirmation de soi, et cette image n'est autre que celle de l'auteur. Ainsi, l'affirmation du Moi comme première à toute création, ne résulte pas tant d'un cri de désespoir lié au désenchantement, ou encore d'une brusque et folle envie de s'approprier un pouvoir sur autrui pour pallier la misère et la détresse de sa propre personne, mais s'impose, assurément, comme la conclusion logique d'un siècle plaçant l'individu au centre de toutes considérations. D'autre part, si l'on envisage le pouvoir croissant que tendent à s'octroyer les maisons d'édition, l'horizon d'attente de plus en plus exigeant qu'offre la modernité, ou encore, la forte concurrence littéraire actuelle, tendant à orienter la plume de

l'écrivain, la mise en valeur de l'autorité de l'auteur et du Moi artistique, n'apparaît plus comme totalement coupée de la réalité littéraire immédiate.

Conclusion

*«Le pouvoir s'il est amour de la domination, je le juge ambition stupide. Mais s'il est acte de créateur et exercice de la création
alors le pouvoir je le célèbre»*

Antoine de Saint-Exupéry, Citadelle, 1945.

Si la notion d'autorité ne s'envisage, ici, qu'en son seul lien avec la littérature, elle ne peut, cependant, échapper à la figure centrale que représente la Couronne en matière de pouvoir. En effet, il semble impossible, voire absurde, de considérer les différentes incarnations de l'Autorité dans la littérature du XVI^e siècle, tout en passant sous silence celle qui s'appréhende comme l'ultime incarnation d'un pouvoir hérité de Dieu. Cependant, si l'aspect étatique et mystique de l'autorité est incontestable, il n'est pas pour autant absolu. Au visage inflexible du Roi, il est possible d'opposer celui de l'auteur en formation, au sens où celui-ci découvre progressivement l'influence de son nom, et le potentiel d'une gloire personnelle liée à l'art. Par l'association progressive du texte littéraire à une voix poétique particulière, l'auteur se voit naturellement crédité d'une influence nouvelle sur le monde qui l'entoure et peut, dès lors, prétendre à une certaine estime personnelle, une reconnaissance pouvant lui ouvrir les portes de la Mémoire.

Les propos de Saint-Exupéry, ramenés à la décennie 1550-1560, tendent à confirmer l'écart qui existe naturellement entre le pouvoir royal et l'autorité naissante du poète. En effet, la figure royale, même si elle participe, dans une certaine mesure, à la reconnaissance de l'art, par son action de mécénat, par son concours à l'affirmation de la langue française, ou encore, par son soutien aux poètes, identifiable par l'institution de lieux tels que la Bibliothèque, n'en demeure pas moins intéressée dans sa démarche. Si l'on ne peut négliger l'affection et le goût dont témoigne, par exemple, François I^{er} à l'égard de la littérature, le potentiel de gloire personnelle qu'y reconnaît le pouvoir royal ne doit pas pour autant en être oublié. Si le roi tend à reconnaître, dans un premier temps, le pouvoir de l'art et son indéniable action sur le monde ainsi que sur la survivance de l'être dans la mémoire collective, il en arrive, finalement, à privilégier le caractère utile de la littérature et à l'appliquer à la diffusion de sa propre image. Une telle ambition suppose alors un contrôle strict de la production littéraire, une

mainmise assez conséquente sur la création, et tend, donc, à limiter, à dénaturer, voire à détourner l'autorité reconnue au monde littéraire. En d'autres termes, si le pouvoir royal n'est pas exactement «amour de la domination», il nourrit, cependant, l'«ambition» sincère d'imposer sa présence au sein de la littérature, tant à son origine, représentée par la création, qu'en sa matière ou son mode d'impression et de diffusion. En ce sens, reconnaître l'influence inhérente aux Lettres, relève davantage, pour le pouvoir royal, d'une stratégie visant à consolider sa propre image glorieuse, que d'une volonté de partager son ascendant sur l'ensemble de ses sujets. Si le roi ne peut alors nier à l'art toute action sur le monde, il tend cependant à l'encourager dans la mesure où il sert sa propre personne et ne s'aventure pas hors des limites fixées par l'état. Cependant, cette volonté de retour sur soi par l'écriture est une qualité que l'on retrouve également chez l'auteur. En effet, l'auteur semble parfois reproduire l'attitude royale envers son propre lecteur, lui reconnaissant et lui conférant un pouvoir qui ne sert, finalement, qu'à mesurer et à valoriser la véritable autorité de l'écrivain. L'ultime degré du retour sur soi, apparaît, à la fin du siècle, avec Montaigne qui fait de sa propre personne, la matière de son œuvre: «je suis moi-même la matière de mon livre». Cependant, s'il est vrai que des similitudes apparaissent dans le comportement littéraire du roi et de l'auteur, confrontés à la notion de pouvoir et d'application de celui-ci, il serait incorrecte, et somme toute assez déconcertant, de conclure ici par la mise en évidence d'une chaîne du mensonge et de l'illusion, au sein de laquelle chacun cherche à tromper celui ayant encore moins d'autorité que lui-même pour affirmer sa propre domination. L'entreprise poétique et artistique en générale ne procède effectivement pas d'un tel élan. La différence majeure qu'il existe, en effet, entre l'image royale et auctoriale quant au retour sur soi par l'écriture, consiste en la fin ultime de ce mouvement. Tandis que le Prince n'y voit d'autre finalité que l'incarnation de son image glorieuse, de son autorité personnelle et de son règne lumineux dans la Mémoire et l'Histoire, l'auteur, lui, cherche, par le retour sur sa personne, à toucher également à l'âme humaine dans son ensemble. Il serait cependant naïf de croire qu'il rejette, en cela, tout désir d'immortalité et de grandeur. Il ajoute à son vœu de reconnaissance, une conscience profonde et sincère de l'humaine condition, qu'il envisagé quoiqu'il en soit lors de son processus d'écriture, dans la mesure où celui-ci est intimement lié à un espoir d'action sur le monde.

Si l'auteur adopte diverses attitudes quant au pouvoir royal, afin de conserver, puis de développer et d'augmenter son autonomie en matière de création artistique, il oscille pourtant constamment entre allégeance, méfiance et défiance. En ce sens, l'autorité tend souvent à s'incarner dans la lutte, plus ou moins tacite, régissant les rapports entre l'État et la Littérature. Si tous deux nécessitent le recours à autrui pour attester la réalité effective de leur pouvoir, force est de constater que, tandis que l'art se réalise pleinement au travers du pouvoir grandissant qu'il confère à l'œuvre

littéraire et dans l'attention qu'il porte à son horizon d'attente, le pouvoir royal se retrouve mis à mal par le comportement tyrannique et cruel qu'adoptent les autorités déléguées à son service, telles que la Justice ou les «gensdarmes». Ainsi, penser et incarner l'autorité, se traduit, dans le domaine littéraire, par le passage progressif de la conscience accrue de l'autre au souci de plus en plus profond de soi-même. En effet, si le terme «autorité» connaît un large éventail de significations dont le point de convergence peut s'établir autour de l'action de l'un sur l'autre, les visages sous lesquels choisit de l'incarner le poète sont tout aussi nombreux. Cependant, si les modèles que reconnaît la littérature tendent à varier, il ne s'agit pas ici de l'expression d'une volonté indécise, mais bien d'une évolution tendant à mimer le mouvement même du siècle, dont le point de bascule n'est autre que notre décennie.

En effet, le «Beau XVIe», en ce qu'il est porteur de lumière et d'espoir, engage la figure de l'auteur au cœur de ce processus d'ouverture sur le monde. Tendait à élargir ses horizons, tant dans le domaine de la culture que de la création littéraire, l'auteur oriente et incarne le pouvoir vers autrui. Il considère donc le Roi, la Cour puis la France, mais également la communauté littéraire au sein de laquelle il évolue, et enfin le lecteur. Le pouvoir qu'il reconnaît à l'œuvre, peut, cependant, marquer le point de rupture d'une vision guidée par l'enthousiasme. En effet, après avoir placé sa plume sous l'autorité majeure de son art, l'auteur ne semble plus pouvoir se détacher du plaisir qu'il y découvre, dans la mesure où l'œuvre tend à révéler son auteur. S'attachant dès lors davantage à la désillusion s'emparant du siècle, l'auteur se voit matérialiser l'autorité à laquelle il est sujet de manière plus personnelle et plus proche de lui. Tendait à centraliser les consciences, l'ombre qui s'empare de la fin du siècle n'épargne pas l'auteur, sans pour autant lui ôter le génie inhérent à sa condition. Il emprunte alors un tout autre chemin, incarnant l'autorité suivant ses propres besoins et créant des visages allant à l'encontre de la contrainte imposée par le pouvoir royal en plein essor. Les Muses apparaissent en premier lieu guider la plume du poète, avant que ne s'affirme le pouvoir des sentiments. Si le sentiment n'est, tout d'abord, envisagé que par son potentiel d'absolu, à l'exemple de l'amour humain conduisant au divin, il devient progressivement plus personnel, pour, finalement, ne relever que de la seule intériorité de l'auteur, à l'image de la mélancolie. Si les référents au pouvoir se diversifient, en suivant, cependant, une logique intimée par le siècle, ils partagent tous une vocation à la création artistique. Qu'il s'agisse du pouvoir du rire ou de la souffrance liée aux excès de l'autorité d'autrui, l'auteur ne voit jamais s'éteindre la flamme de la création, et rien ne semble pouvoir alors faire obstacle à l'expression du génie. Si l'on peut, ici, reconnaître l'extraordinaire pouvoir de la littérature qui ne semble souffrir aucune limite, le sentiment artistique apparaît, somme toute, bien plus grand. En effet, quels que soient les accidents venant brider la plume de l'auteur, celui-ci trouve toujours matière à la création, comme guidé par la seule foi qu'il porte à son art et à son don. En ce sens, si les différentes incarnations de

l'autorité que l'on retrouve en littérature miment la naissance de la figure de l'auteur soumis aux mouvements du siècle, il n'est pas surprenant, en fin de compte, qu'elles finissent par se rassembler autour de l'image de l'auteur se superposant à la personne de l'individu. Cependant, si l'autorité du Moi occupe une place croissante dans la création artistique et dans le domaine littéraire, il ne faut pas négliger de souligner qu'aux mutations internes répondent inlassablement des décisions externes dès que l'on touche à la notion de pouvoir. Si l'auteur peut prétendre, ici, à une certaine liberté, du fait du caractère privé et particulier de la matière qu'il met en mots, l'autonomie de la littérature ne peut pourtant pas pleinement être affirmée. En effet, le pouvoir étatique ne relève pas non plus d'un système figé, et si la littérature suppose, par essence, de toucher au monde, elle doit en supporter les évolutions et se confronter, sans cesse, au durcissement de l'affirmation du pouvoir absolu de la Couronne, de l'État. Si l'on considère, par exemple, le règne de Louis XIV, le pouvoir royal semble atteindre son apogée, avec, en particulier, l'institution de la monarchie absolue de droit divin, tout en renforçant son contrôle sur l'Art. En effet, le Roi, bien plus qu'un simple mécène, devient le véritable «patron» des Arts, allouant des sommes immenses au monde artistique, et tendant, ainsi, à imposer son autorité. Il place, par exemple, l'Académie française sous son contrôle en devenant son «protecteur», réactualisant alors la question des différentes figures de l'autorité que peut prétendre reconnaître et incarner la littérature.

BIBLIOGRAPHIE:

1) Œuvres étudiées:

- DES PERIERS, Bonaventure. *Nouvelles récréations et joyeux devis*. Édition établie avec notes et introduction par Krystyna Kasprzyk. Société des Textes Français Modernes, éditions Klincksieck, Paris, 1997. 376 p.
- DU BELLAY, Joachim. *La Deffence, et illustration de la langue françoise & l'Olive*. Edition critique par Jean-Charles Monferran, texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini. Librairie Droz S.A, Genève, 2007. 390 p.
- DU BELLAY, Joachim. *L'OLIVE*, préfaces, *Au Lecteur*, 1549 et 1550. Texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini. Librairie Droz S.A, Genève, 1974. 175 p.
- MARGUERITE, de Navarre. *L'Heptaméron*. Introduction, choix de variantes et notes par Gisèle Mathieu-Castellani. Édition d'après le texte manuscrit de 1512, édité en 1558, et la transcription de Michel François éditée dans la collection Classiques Garnier ici modifiée. Librairie Générale Française, Paris, 1999. 756 p.
- MARGUERITE, de Navarre. *Nouvelles Lettres de la Reine de Navarre adressées au Roi François Ier, son frère*. Édition publiée d'après le Manuscrit de la Bibliothèque du Roi par F. Génin. Imprimerie de Crapelet, Paris, 1995. 303 p.

2) Autres œuvres:

- DU BELLAY, Joachim. *Les Antiquités de Rome, Les Regrets, La Défense et Illustration de la Langue française*. Préface de Jacques Borel et édition établie par S. De Sacy. Editions Gallimard, collection Poésie, Saint-Amand(Cher), 1991. 318 p.
- LA BOÉTIE. *Discours de la servitude volontaire*. Texte établi et annoté par André et Luc Tournon. AUDEGEAN, Philippe, DAGRON, Tristan, GERBIER, Laurent, LILLO, Florent, REMAUD, Olivier, TOURNON, Luc. *Les paradoxes de la Servitude Volontaire*. Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2002. 175 p.
- MAGNY, Olivier de. *Les Souspirs*. Librairie Droz, Genève, 1978. 189 p.
- MAROT, Clément. *L'Adolescence clémentine*. Édition établie et annotée par François Roudaut. Librairie Générale de France, collection classiques de poche, 2006. 509 p.
- MONTAIGNE, Michel sieur de. *Les Essais, livre premier*. Édition réalisée par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin. Librairie Générale Française, collection Le livre de poche classique, 2002. 607 p.
- MONTAIGNE, Michel sieur de. *Les Essais, livre second*. Édition réalisée par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin. Librairie Générale Française, collection Le livre de poche classique, 2002. 762 p.
- MONTAIGNE, Michel sieur de. *Les Essais, livre troisième*. Édition réalisée par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin. Librairie Générale Française, collection Le livre de poche classique, 2002. 671 p.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard. Éditions Flammarion, Paris, 1996. 504 p.
- RABELAIS, François. *Gargantua*. Modernisation du texte et dossier réalisés par Emmanuel Naya. Éditions Gallimard, collection folio plus classiques, 2004. 345 p.

- RONSARD, Pierre de. *Discours des misères de ce temps*. Texte publié par Malcolm Smith. Librairie Droz S.A, Genève, 1979. 287 p.
- RONSARD, Pierre de. *Les Amours, Amours de Cassandre, Amours de Marie, Sonnets pour Astrée, Sonnets pour Hélène, Amours diverses*. Texte établi par Albert-Marie Schmidt, préface et notes de Françoise Joukovsky. Éditions Gallimard, collection Poésie, 1964. 446 p.

3) Ouvrages critiques:

- ACTES DE COLLOQUE, Sorbonne, Paris IV. *La dignité de l'homme*. Éditions Champion Paris, Genève, Suisse, 1995. 254 p.
- BERTRAND, Dominique. *Lire L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*. Centre d'étude sur les Réformes, l'Humanisme et l'âge classique. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005. 222 p.
- BIDEAUX, Michel. *Marguerite de Navarre, "l'Heptaméron" de l'enquête au débat*. Editions InterUniversitaires, Mont de Marsan, 1992. 331 p.
- BOURCIEZ, Édouard. *Les moeurs polies et la littérature de Cour sous Henri II*. Éditions Slatkine Reprints, imprimerie Reda, Genève, 1967. 437 p.
- CAZAURAN, Nicole. *Variété Pour Marguerite de Navarre 1978-2004. Autour de l'Heptaméron*. Editions Honoré Champion, Paris, 2005. 564 p.
- CAZAURAN, Nicole. *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*. Seconde édition revue et corrigée, augmentée d'une bibliographie. Éditions Sedes, Paris, 1991. 316 p.
- DENIZOT, Véronique. *"Comme un souci aux rayons du soleil", Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*. Librairie Droz S.A, Genève, 2003. 352 p.

- JOUKOVSKY, Françoise. *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa D'Aubigné*. Librairie Droz, Genève, 1969. 637 p.
- LECOINTE, Jean. *L'idéal et la différence, la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Librairie Droz S.A, Genève, 1993. 758 p.
- MONTAGNE, Véronique. THOMINE-BICHARD, Marie-Claire. *Bonaventure Des Périers, Conteur facétieux, Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*. Presses Universitaires de France, Paris, 2008. 188 p.
- PANTIN, Isabelle. *La poésie du ciel en France, dans la seconde moitié du seizième siècle*. Librairie Droz S.A, Genève, 1995. 555 p.
- POT, Olivier. *L'inquiétante étrangeté, Montaigne: la pierre, le cannibale, la mélancolie*. Éditions Honoré Champion, Paris, 1993. 245 p.
- RIGOLOTT, François. *Poésie et Renaissance. Éditions du Seuil, collection points essais, série "Lettres"*, 2002. 406 p.
- SUPPLE, James. *Les Essais de Montaigne, Méthode et méthodologies*. Éditions Honoré Champion, Paris, 2000. 468 p.

4) Manuels et outils techniques:

- AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Librairie Générale Française, collection Le livre de poche, 1993. 344 p.
- BERGEZ, Daniel. GERAUD, Violaine. ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Édition Armand Colin, Paris, 2005. 233 p.

- BÉLY, Lucien. *La France moderne 1498-1789*. Éditions Quadrige/ PUF, Paris, 2006. 686 p.
- BRUNEL, Pierre. *Histoire de la littérature française*. Documentation iconographique par IMMEDIATE 2. Éditions Bordas, Paris, 1972. 767 p.
- DEMERSON, Guy. PROUST, Gilles. *Index de l'Heptameron de Marguerite de Navarre*. Edition Michel François, classiques Garnier. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005. 407 p.
- GENOUVRIER, DESIRAT, HORDE. *Dictionnaire des synonymes*. Éditions Larousse, collection de poche, Paris, 2004. 743 p.
- GIOCANTI, Stéphane. *Une histoire politique de la littérature*. Éditions Flammarion, imprimerie Floch, Mayenne, 2009. 332 p.
- LE NOUVEL OBSERVATEUR. *Il était une fois LA RENAISSANCE, Quand s'inventait le monde d'aujourd'hui*. N°2355-2356, du 24 Décembre 2009 au 6 Janvier 2010. Imprimerie SEGO-Taverny, Paris. Directeur de la publication Denis Oliviennes. 162 p.
- MOLINIE, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Librairie Générale Française, collection Le livre de poche, 1992. 350 p.
- TOURSEL, Nadine. VASSEVIÈRE, Jacques. *Littérature: textes théoriques et critiques*. Éditions Nathan/ HER, 2001. 304 p.

5) Sources internet:

- <http://gallica.bnf.fr/> . Paris, Bibliothèque nationale de France, consultation en ligne:
 - *Discours des misères de ce temps, à la Royne mere*, par Pierre de Ronsard.
 - *Le cinquième livre des Odes* de Pierre de Ronsard.

- *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.
- *L'Olive* de Du Bellay.

- <http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi>. Le dictionnaire des synonymes.

- <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Le Trésor de la Langue Française Informatisé.