

Nathalie Dauvois, *La Vocation lyrique. La poétique
du recueil lyrique en France à la Renaissance
et le modèle des Carmina d'Horace*
Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et essais
sur la Renaissance », 2010, 263 p.

Philipp Seubert
Université Lumière Lyon 2

En partant du constat qu'une volonté de retour aux origines de la poésie lyrique se manifeste chez les (jeunes) poètes français des années 1550, Nathalie Dauvois définit les objectifs de son ouvrage : il s'agira, à partir de la théorie et de la pratique poétique de l'époque, de s'interroger sur le sens et sur les modalités de cette résurrection de la poésie lyrique antique, ainsi que sur la signification et la portée du mot « lyrique » en

France autour des années 1550. La période qu'elle choisit correspond ainsi à la première Renaissance de la poésie. Nathalie Dauvois évoque le problème central du retour à une poésie musicale — ce que suppose la notion de poésie lyrique — à une époque déjà caractérisée par la composition en recueils aux dépens de la performance. C'est le résultat d'une dissociation progressive de la poésie et de la musique. Après avoir brièvement retracé l'histoire du mot « lyrique » depuis ses origines alexandrines, l'auteure en vient à la redéfinition technique de la poésie lyrique à la Renaissance (à travers Marot et Ronsard), qui consisterait en une réitération d'un modèle strophique. Elle évoque aussi les modèles qu'il s'agit d'imiter, à savoir le canon des neuf lyriques grecs, via Horace. La réinvention lyrique se confond essentiellement avec l'histoire de l'ode, notamment à cause de l'omniprésence d'Horace. L'auteure souligne cette volonté, qu'elle qualifie d'« archéologique », de revenir à l'antique, tout en précisant que les conditions d'invention au XVI^e siècle sont radicalement différentes de celles de la poésie grecque archaïque, ce qui justifie d'autant plus la question de savoir comment s'opère cette réinvention et d'après quelles modalités.

Après avoir remarqué que l'entreprise, de la part des poètes de la Pléiade, de ressusciter la lyre antique correspond à une rupture avec la tradition lyrique passée par le christianisme, Nathalie Dauvois rappelle les caractéristiques de la poésie appelée a posteriori lyrique, du Moyen Âge jusqu'au début de la Renaissance. Elle précise les formes (ballade, rondeau) et le sujet (l'amour, l'emportant sur la morale et la satire) dominants de la poésie du début du XV^e siècle, pour ensuite étudier les différents cadres qui organisent les poèmes au sein d'un recueil et modifient ainsi leur rôle : récit

allégorique, débat ou absence de cadre, compensée par la présence de titres pour chaque poème. En s'appuyant sur l'exemple des recueils *Le Jardin de plaisance*, *La Chasse d'amour* et *Fleurs de poésie*, l'auteure observe ainsi l'apparition d'un principe de polyphonie lié à la structure dialoguée. Elle remarque, par ailleurs, que la poésie chantée se spécialise dans le cantique et le chant religieux, et constate une « nécessaire conversion » de la poésie lyrique, passant de l'amour profane d'inspiration antique à un amour sacré d'inspiration chrétienne. Après avoir souligné l'épanouissement du chant royal dans les années 1550, elle évoque le refus d'une poésie de la représentation au profit d'une poésie en acte, de participation, chez les poètes de la Pléiade.

La poésie amoureuse, dans les recueils des années 1530-40, serait remise en cause par sa forme encadrante et narrative. Cette remise en cause s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la poésie, qu'il s'agit de redéfinir, un mouvement général incluant Marot. Ainsi, épîtres et élégies remplacent progressivement rondeaux et ballades. Nathalie Dauvois observe que cette évolution correspond à une narrativisation progressive de la poésie dans les recueils des années 1530-40. Ce phénomène se traduit par une préférence pour les formes longues à rimes plates, telles que l'épître et l'élégie, qui favorisent une narrativisation du discours amoureux, ainsi que par une place de plus en plus grande accordée à la prose, qui l'emporte sur le poème. Il y a donc rupture avec l'héritage des formes fixes, avec une poésie fondée sur un principe de répétition.

L'auteure rappelle que le développement de l'épigramme est lié à celui d'une poésie amoureuse revalorisée par le néo-

platonisme et qu'elle se fait aux dépens d'une poésie caractérisée par sa dimension oratoire (celle des grands rhétoriciens). Puis elle présente les positions de la Pléiade face à ces évolutions. Les poètes de la Pléiade refusent la poétique de conversion pour prôner un retour à une lyrique profane, une poésie du livre (puisque le retour à la musique est censé passer par le modèle antique et livresque) et une promotion de l'ode et du sonnet, qui deviennent les formes presque exclusives de la poésie lyrique.

Héritages et ruptures

Une fois mise au jour la volonté de rupture avec la génération précédente de poètes et posé le constat selon lequel la répartition des poèmes en recueil diffère des modèles italiens, Nathalie Dauvois présente d'abord l'évolution de la poésie italienne, en étudiant successivement l'œuvre des théoriciens et celle des poètes. Elle constate une promotion de la poésie lyrique chez les théoriciens de la fin du XV^e siècle, notamment chez Francesco Patrizzi, qui distingue le style haut des *lyrici poetae* et le style bas de l'élégie. On aurait une définition de la poésie lyrique fondée sur son origine, faisant d'Horace l'auteur lyrique par excellence et de Pétrarque son héritier, notamment par un rapprochement de l'ode et du canzone, les deux formes étant considérées comme lyriques et complémentaires. Le mélange de formes et de genres poétiques chez les poètes italiens et néo-latins, ainsi qu'un certain flottement terminologique et les choix des éditeurs témoignent d'une recherche sur le genre lyrique qui aboutit à une mise en place de cette catégorie. On distingue alors deux modèles de recueils : le « modèle d'intégration », fondé sur un mélange de sonnets et

de formes lyriques diverses autour d'une thématique (le plus souvent amoureuse), et le « modèle binaire », où épigrammes, élégies et sonnets, à sujet amoureux, s'opposent à des formes lyriques aux sujets beaucoup plus variés. Ce dernier modèle semble avoir le plus influencé les poètes français.

Dans un second temps, l'auteur présente le cas français : Sébillot, rapprochant la poésie lyrique du cantique et de la chanson, n'admet que le sujet amoureux, et Aneau fait entrer le chant lyrique dans la catégorie de la chanson d'amour vulgaire. Ronsard et Du Bellay leur répondent par un refus de cette assimilation. Ainsi, Ronsard s'inspire de Pindare dans son choix du style élevé de l'ode épидictique. Nathalie Dauvois met en évidence la double postulation de la lyrique chez Ronsard et Du Bellay, présente aussi chez les théoriciens humanistes : l'éloge (à la manière de Pindare) et l'amour (à la manière de Sappho). Cette double postulation est à la fois historique et hiérarchique et correspond à l'analyse de la liste canonique des auteurs antiques. De nombreux poètes français du milieu du siècle associent ainsi deux ensembles dans leurs recueils : d'une part, des « Amours », surtout des sonnets; d'autre part, des vers lyriques (odes) à sujets et formes divers, mais surtout d'éloge et d'amour chez Du Bellay et Magny. Du Bellay considère le sonnet comme une espèce d'ode à la manière italienne, tandis que Ronsard, en définissant la poésie lyrique par rapport au modèle antique, refuse d'abord le sonnet. Mais ce qui fait chez ces auteurs la principale différence avec leurs prédécesseurs est le principe de variété formelle et thématique du recueil lyrique. Dans la mesure où l'ode, à sujets variés, laisse au sonnet le sujet amoureux, l'ode et le sonnet sont complémentaires. Cette complémentarité repose aussi sur celle des deux définitions de la lyrique.

Varietas

L'auteure s'intéresse alors à ce thème de la variété métrique et thématique, qui caractérise le recueil d'Horace, dont la particularité est d'organiser cette variété de formes strophiques, de sujets et de tons en son sein. Depuis l'Antiquité, la critique retient cette double variation en tant que critère de la lyrique, et les poètes humanistes la mettent en avant, Horace fournissant le modèle d'une nouvelle conception du livre. La présence de cette variété dans les recueils des années 1550 aurait pour objet de faire fructifier le patrimoine horacien en le rattachant à sa source grecque, de mettre en œuvre (et non de représenter) le pouvoir musical de la poésie, ordonnée dans le cadre de recueils qui sont fondés sur une diversité. Celle-ci est facteur d'harmonie, comme chez le poète néo-latin François Philelphe. La Renaissance manifeste ainsi une volonté de renouveler la lecture d'Horace, condamné pour immoralité au Moyen Âge. L'étude des *Carmina* montre une variété thématique dépassant l'alternance éloge / poème érotique, des combinaisons de mètres rares et le changement perpétuel de registre stylistique et de sujet en tant que principe de composition.

Après l'analyse du modèle, l'auteure passe à ses premiers imitateurs : les poètes néo-latins, dont Salmon Macrin. Elle constate que leurs recueils correspondent à ce principe de variété concertée et ordonnée. Toutefois, la plupart de ces poètes ont tendance à soumettre la forme lyrique horacienne à une inspiration chrétienne, ce qui les conduit à une unification des formes, dans une logique de renouement avec la tradition du cantique et du psaume.

Fortement redevables à leurs prédécesseurs néo-latins, les poètes des premiers recueils d'odes en français, revenant à

une poésie profane, s'efforcent d'être fidèles à ce principe de variation en procédant à des adaptations telles que des jeux sur l'hétérométrie. Soucieux de parcourir toute la gamme des sujets en vue d'un équilibre harmonieux, on remarque cependant chez certains des infléchissements, par exemple vers une poésie scientifique chez Peletier du Mans. Des procédés de mise en abîme et d'écho aux *Carmina*, comme dans les *Vers lyriques* de Du Bellay, illustrent leur manière de comprendre la conception horacienne du recueil lyrique. À l'esthétique antérieure, fondée sur la rondeur et les redites, se substituent ouverture, variété, hétérométrie, alternance et diversité. Quant à Ronsard, il privilégie le modèle de Pindare, une poétique de la variété caractérisée par la digression, l'inconstance, la complexité d'une disposition qui comprend des éléments narratifs et discursifs, dans le souci de rompre avec la poésie amoureuse vulgaire. Il suit Horace dans l'effort de rendre à la poésie lyrique sa diversité originelle, rappelant le rôle d'Horace par rapport aux neuf lyriques grecs dont il fournit la synthèse et dont il revendique l'héritage. Les recueils des années 1550, caractérisés par une poésie double — recueils de sonnets / recueils d'odes — fournissent une variété que l'on ne retrouve plus dans les anthologies de la fin du siècle. Cette variété permet de joindre les deux fonctions de la poésie énoncées dans l'Art poétique d'Horace, comme le remarque Josse Bade, à savoir être utile et plaire.

Performance et pragmatique lyrique

L'auteure poursuit son analyse par une réflexion sur la dimension « performantielle » du recueil lyrique, réinventée par Horace, sachant que, dans l'Antiquité, la variété lyrique

correspond, à l'origine, à une variété d'occasions de chant, liées à différents contextes religieux, sociaux et politiques. La poésie lyrique est donc définie comme poésie de performance et de variété dans l'Antiquité classique, et les érudits humanistes en replacent les différentes espèces dans leur contexte historico-social et dans leur situation d'énonciation. Les poètes de la Pléiade s'efforcent de restituer cet aspect de la poésie lyrique originelle. Ainsi, Nathalie Dauvois relève des marques dues à cette volonté de réinventer la performance de l'ode. Certains textes miment cette performance, écrits pour des occasions précises, tels que le *Prosphonématique* de Du Bellay, et le dithyrambe a fasciné Baïf et Ronsard, qui sont aussi les auteurs de poèmes en vers libres qui miment la fureur des cérémonies bachiques. Les odes dans les chœurs de tragédie constituent une autre tentative de reconstitution. Ces essais mettent en évidence le caractère expérimental de cette poésie.

Si l'on suit les analyses humanistes, chaque poème des *Carmina* représente un acte de langage différent, ce qui donne au recueil une unité énonciative. La pragmatique lyrique se substitue ainsi à la poésie de la performance qu'elle pérennise dans un recueil, cadre unique de ces actes de parole. Médiatisée par le livre, la poésie antique se conserve donc depuis les alexandrins et Horace sous la forme d'une pragmatique lyrique, perpétuée par les recueils d'odes français, une pragmatique dont rendraient compte les titres de poème des éditions humanistes. En étudiant certains poèmes à la lumière de leurs titres ou arguments, Nathalie Dauvois remarque notamment des jeux d'entrelacements de sentences et d'adresses. Le chant lyrique serait indissociable de l'effet qu'il produit, puisque toute lecture est susceptible de renouveler la performance première : l'écriture fait renaître la voix; la lecture, le rite de célébration.

Passions

C'est précisément sur les effets de cette poésie que s'interroge alors l'auteure, partant du constat que la poésie lyrique, tout comme la musique, cherche à apaiser les passions de l'auditeur. En réaction à la poésie des grands rhétoriciens, jouant sur des effets de sonorités mis en scène au moyen de prosimètres, les poètes de la Pléiade valorisent une poésie du charme, de l'effet et du pathétique. Ils insistent, par des mises en abîme à la manière d'Horace, sur le pouvoir d'apaisement, caractéristique de la poésie lyrique. Ce pouvoir d'apaisement agit par le charme suscité par l'ensemble du recueil. Pontus de Tyard reprend à Aristote la distinction de trois modes de chant, qu'il s'agit, pour ces poètes, de faire alterner en jouant sur les différentes cordes de la lyre. Il n'y a donc plus condamnation mais valorisation du jeu sur les passions, puisque la diversité est censée créer un équilibre et de l'harmonie.

Les commentateurs d'Horace reconnaissent dans les *Carmina* un recueil organisé selon un principe de régulation, de modération permanente, où alternent élévation (du style, du sujet, etc.) et modération. Selon Tyard, l'intérêt de ce modèle est qu'il ordonne la diversité en recueil en lui donnant une forme et un sens, dans un système dont l'ensemble produit un apaisement. Dans les recueils d'odes des années 1550, le principe de variété correspond donc à un principe de tempérance, dont l'objectif est d'harmoniser les différentes passions en ramenant les plus véhémentes vers davantage de douceur. Ils suivent le modèle de composition des *Carmina*, dans la mesure où on peut y observer un équilibre général, à l'intérieur de chaque livre et d'un livre à l'autre, rendu possible par l'architecture du recueil. On a donc une « poétique de

l'harmonie cosmique » dont le microcosme du recueil se fait l'écho, une poésie éthique reposant sur un principe d'harmonisation des passions.

Strophes

L'auteure propose une analyse de la composition des strophes des odes. Les odes d'Horace se caractérisant par une grande variété des organisations strophiques : l'ode italienne puis l'ode française témoigneraient d'une volonté d'en retrouver la virtuosité horacienne. En France, où cette évolution passe d'abord par les psaumes de Marot, Ronsard a le mieux réussi la transposition de la métrique d'Horace, et ce, au moyen d'une variation et d'une ampleur périodique remarquables. Nathalie Dauvois rappelle l'importance des traductions et des exercices de transposition et de déclinaison à partir du *Tombeau de Marguerite de Valois Royne de Navarre*. Elle montre que l'ode est un lieu de rivalité linguistique avec l'Antiquité avant de devenir celui d'une émulation entre poètes vernaculaires et le lieu de la plus grande expansion et variété strophique. L'ode est fondée sur un double principe de reprise d'un schéma strophique et d'ouverture pour créer une strophe qui se prête à la réitération et au chant. Ce processus de mise en lumière de la déclinaison strophique est mimé de plusieurs façons : l'ode devient alors un parcours et se caractérise par son déploiement spatial.

En retraçant brièvement l'histoire de l'ode et de la strophe à partir de 1550, Nathalie Dauvois remarque une perte de la variété caractéristique de l'ode, due à la redécouverte des odes d'Anacréon et des hymnes antiques. Cette redécouverte a

causé une évolution vers une préférence pour la lyre amoureuse et vers des hymnes à caractère plus scientifique, qui, faisant une grande part à la description et à la narration, privilégient l'uniformité du vers héroïque. Ainsi, les strophes en vers courts cèdent souvent à de longs poèmes en rimes plates. Ce phénomène montre l'évolution des enjeux de la pragmatique lyrique, notamment dans le contexte des guerres de religion. Les recueils d'odes cèdent à des ensembles plus hétérogènes et aux systèmes à insertion lyrique (chœurs tragiques, prosimètres). Nathalie Dauvois souligne l'aspect paradoxal de cette évolution, qui conduit à une disparition du recueil lyrique, au moment où la poésie tend à retrouver sa fonction « performantielle » d'origine. Mais les recueils lyriques doivent justement leur variété à cette distance avec une origine qu'ils entreprennent de refonder.

Voix

L'auteure constate que les *Carmina* constituent aussi un modèle de polyphonie à l'échelle du recueil, un modèle de ruptures et de changements de « masques énonciatifs ». Pindare, première source d'inspiration de Ronsard, fournit à sa manière un modèle de pluralité de voix. Ainsi, dans les *Carmina*, le poète tantôt adopte la voix d'une sagesse universelle, ou celle de différents personnages, tantôt procède à des délégations de parole. Il n'y a donc pas de « je » cohérent, mais une variété de postures. Les poètes lyriques de la Renaissance appliquent tous ces procédés de distribution des voix. La façon qu'a Horace de programmer la polyphonie dans le cadre du recueil implique plus particulièrement que le « je » poète, identifiable comme tel avec certitude, apparaît à des endroits stratégiques du recueil

pour y jouer un rôle structurant. C'est dans ce sens que Ronsard a réordonné ses *Odes* en 1560, selon une logique de complémentarité et d'équilibre des séries polyphoniques. Après un bref excursus dans la poésie rustique, Nathalie Dauvois revient à l'orchestration des diverses voix, structurées à la manière horacienne. Le je-poète met en valeur la logique de l'alliance entre unité et variété propre au recueil lyrique.

En élargissant son analyse au domaine du théâtre, l'auteure analyse les parties lyriques des chœurs tragiques pour y retrouver des effets polyphoniques analogues : une diversité d'adresses, d'actes lyriques, de rôles. L'ensemble des voix et des parties lyriques prennent sens dans leur organisation autour d'une voix qui joue un rôle à la fois dramatique et lyrique, faisant de temps en temps dialoguer une voix singulière et une voix collective. De plus, l'étude de la poésie pastorale de la même époque (et en partie des mêmes auteurs) élucide l'orchestration des différentes voix du recueil lyrique. Ainsi, la composition de la « Bergerie » de Belleau fait entrelacer les différentes voix lyriques en un réseau polyphonique divers, son fil narratif n'engage pas un « je » biographique mais un « je » témoin, qui adopte la posture du lecteur ainsi que de l'auteur des pièces insérées. Par conséquent, les recueils lyriques se constituent selon un modèle d'orchestration qui est celui d'un choryphée qui assure une pluralité de rôles et en même temps l'unité du recueil, en plaçant la voix lyrique incarnant cette unité à des endroits stratégiques du recueil.

Après avoir rappelé les objectifs de son analyse, Nathalie Dauvois résume enfin les différents réinvestissements du modèle horacien dans la poésie lyrique en France autour des années 1550 : la résurrection des voix de poètes (les lyriques

grecs) qui « vivent nulle part mieux », une variété de styles, de formes strophiques, de sujets, de destinataires et d'actes de langage, ainsi qu'une orchestration de la polyphonie en tant que principes de structuration du recueil. Elle explique pourquoi, parmi tous les poètes de la Pléiade qui opèrent une transposition de ce modèle, Ronsard est allé le plus loin dans l'adaptation de ce principe de composition du recueil. L'évolution poétique a très tôt fait éclater la cohérence variée des recueils d'odes, dont le caractère profane, évacuant toute dimension chrétienne, est la première cause de sa disparition. Le cadre du recueil lyrique a offert à l'ode la possibilité d'un épanouissement qu'elle perd dans une autre forme de disposition.

L'ouvrage de Nathalie Dauvois nous offre une analyse précise, qui prend en compte les évolutions antérieures tout en réservant une place non négligeable aux réflexions des théoriciens. À chaque étape de sa démonstration, elle part en effet d'analyses livrées par des commentateurs, antiques, médiévaux ou humanistes, susceptibles d'avoir influencé l'activité des poètes renaissants. Certains de ses axes d'études, notamment lorsqu'elle recherche une définition de la lyrique, peuvent être rapprochés de ceux qu'explorait naguère Gustavo Guerrero dans *Poétique et poésie lyrique* (Paris, Seuil, 2000). Mais Nathalie Dauvois sélectionne ici des textes dont on peut considérer avec assez de certitude qu'ils constituent une source pour les poètes qu'elle étudie. Elle ne perd donc jamais de vue sa cible et ne se contente pas de présenter un exposé général de l'histoire du lyrisme jusqu'en 1550. Jamais elle ne risque d'interpréter les textes de cette époque à la lumière d'une connaissance anachronique de l'Antiquité.

Sa démarche consiste à partir de l'étude des *Carmina* pour montrer l'application des principes de composition et d'écriture de cette œuvre chez les poètes français. Ce faisant, elle peut parfois donner l'impression que la poésie lyrique de la Renaissance se définit par l'imitation d'un grand modèle, et de lui seul. L'importance des *Carmina* méritait bien qu'on lui consacre une étude aussi rigoureuse, mais ne doit pas nous faire oublier les influences d'autres poètes. Une question analogue se pose d'ailleurs quant à la façon d'aborder l'œuvre lyrique d'Horace. L'auteure insiste en effet sur une interprétation particulière des *Carmina*, qui en fait un rassemblement organisé de la poésie lyrique grecque, dont Horace se revendique. Cette interprétation, aussi précise qu'érudite, montre que nous avons affaire à une étude très complète sur la réception d'Horace. Il serait intéressant, à partir de cette analyse, de s'interroger sur l'influence des autres lyriques anciens et sur la part d'originalité que recèlent les pièces renaissantes.

L'autre mérite de cet ouvrage est de décrire la conception particulière que l'on se fait de la poésie lyrique au XVI^e siècle, en particulier dans son rapport à la poétique du recueil. Il définit ses caractéristiques distinctives en tenant compte d'évolutions qui dépassent largement le cadre des années 1550, ce qui contribue à mettre en relief la spécificité de ce moment de l'histoire littéraire française. À plusieurs reprises, l'analyse de Nathalie Dauvois montre le lien indissociable de cette poésie avec la musique, présent à plusieurs niveaux. C'est cette musicalité qui assure le lien d'une poésie du livre, organisée dans un recueil, avec une poésie de célébration, dont elle se revendique. C'est pourquoi il pourrait être intéressant de s'interroger sur la réception de cette poésie, à son époque, par

un public autre que celui d'autres poètes. Jusqu'où avait-on conscience de lire un recueil dont les différentes pièces forment un ensemble cohérent et harmonieux ? L'auteure insiste sur le fait qu'il s'agit d'une poésie destinée à être imprimée, lue et diffusée selon les modalités propres au recueil. Cela lui permet de relativiser la dimension performantielle de cette poésie : tout en la rapprochant de sa prétendue origine, elle peut en même temps montrer son éloignement par rapport à cette même origine. Elle parle d'une conversion de ce statut, impliquant une dimension performantielle, vers une « pragmatique lyrique ». Étant donné qu'il n'était guère rare à cette époque que la poésie soit accompagnée de partitions, on pourrait aussi s'interroger sur les possibilités d'une réalisation effective de la performance musicale. Laquelle serait peut-être difficilement conciliable avec tous les aspects structurants qu'implique le cadre du recueil, et le menacerait d'éclatement, vu qu'il faudrait alors rendre compte de l'ensemble des pièces, de la première à la dernière. Ce qui nous ramène à la dimension expérimentale de cette poésie, qui semble en partie empêcher l'exécution des fonctions propres à la lyrique, telle qu'elle était pourtant conçue par les poètes de la Pléiade.

Il faut remercier Nathalie Dauvois pour son étude à tous égards stimulante, pour toutes les pistes qu'elle donne envie d'explorer et pour la qualité de son ouvrage, dont on ne saurait trop recommander la lecture.