



HAL
open science

“ Le mariage de Marguerite de France et du duc de Savoie : du triomphe de l'épithalame de Du Bellay au Contre-Hyménée de Ronsard ”

Adeline Lionetto

► To cite this version:

Adeline Lionetto. “ Le mariage de Marguerite de France et du duc de Savoie : du triomphe de l'épithalame de Du Bellay au Contre-Hyménée de Ronsard ”. *L'Année Ronsardienne*, 2021, 3. hal-03885463

HAL Id: hal-03885463

<https://cnrs.hal.science/hal-03885463v1>

Submitted on 5 Dec 2022

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.

Le Mariage de Marguerite de France et du duc de Savoie (1559) : du triomphe de l'épithalame de Du Bellay au Contre-Hyménée de Ronsard.

Le 3 avril 1559, la France signe avec l'Espagne et le duché de Savoie la paix du Cateau-Cambrésis qui met fin à la onzième guerre d'Italie. Afin d'entériner ce traité, deux mariages royaux sont organisés : la fille aînée de Henri II, Elisabeth, est offerte à Philippe II, tandis que la sœur du Roi de France, Marguerite, est très vite fiancée au duc de Savoie, Emmanuel-Philibert, le grand allié des Espagnols. Dès l'annonce de ces doubles fiançailles, les festivités battent leur plein dans tout le royaume, et les poètes prennent la plume afin de célébrer les noces mais aussi la victoire diplomatique qui vient d'être remportée par le Roi de France.

Parmi ces poètes, Du Bellay et Ronsard proposent leurs services à la famille royale et c'est l'épithalame de Du Bellay, tout juste rentré de son exil romain, qui est finalement choisi pour être représenté lors du banquet de noces de Marguerite et du duc de Savoie¹. Ronsard, s'estimant lésé, laisse éclater son dépit et sa colère dans une production nuptiale paradoxale, deux textes « rudes » où il se plaît à prendre le contre-pied de la pièce composée par Du Bellay, en rompant volontairement avec son allégresse, son genre, et sa tonalité.

Nous allons étudier successivement ces textes de Du Bellay et Ronsard pour saisir leurs différences et voir comment Ronsard dans les deux productions qu'il oppose à l'épithalame de son compère, c'est-à-dire son *Discours à Treshault et Trespuissant Monseigneur le Duc de Savoye*² et son *Chant pastoral à Madame Marguerite*³ s'érige non seulement contre la cour, contre Du Bellay mais aussi contre toute la tradition du chant nuptial représenté par le poème de ce dernier : séparant le couple même dans deux textes adressés chacun à un personnage, le duc d'un côté et Marguerite de l'autre, il met en effet à l'honneur non pas la rhétorique de la concorde et de l'union qui prévaut en ces temps nouveaux de paix, mais une rhétorique tout à fait hétérodoxe du défi, de la provocation ou encore de la déploration.

L'épithalame de Du Bellay au couple de Savoie : d'un lyrisme intimiste au panégyrique de la diplomatie royale, un épithalame « total »

L'épithalame ou chant nuptial tel qu'il se pratique à la Renaissance ne laisse pas d'être ambivalent. Si des poètes tels que Pontano ou Second ont volontiers pratiqué un épithalame intimiste voire familial (Pontano composa en effet des vers nuptiaux pour les mariages de ses sœurs⁴, Second pour le mariage de son frère Nicholas⁵), d'autres ont

¹ Joachim Du Bellay, « Epithalame sur le mariage de tresillustre Prince Philibert Emmanuel duc de Savoie et tresillustre Princesse Marguerite de France sœur unique du Roy et Duchesse de Berry », in *Œuvres complètes*, éd. de H. Chamard, Paris, Hachette, Société des Textes Français Modernes, 1923, t. V.

² Ronsard, « Discours à Treshault et Trespuissant Monseigneur le Duc de Savoye », in *Œuvres Complètes*, édition critique de P. Laumonier, Société des Textes Français Modernes, Paris, Hachette, 1937, t. IX, pp. 155-173.

³ *Ibid.*, p. 174-192.

⁴ Cf. V. Tufte, *The Poetry of marriage*, Los Angeles, Tinnon Brown, 1970, p. 89.

expérimenté le chant nuptial comme une poésie de la célébration publique, destinée cette fois non plus à un cercle de proches mais à toute une cour (nous pensons par exemple à Marot et son *Chant nuptial du roy d'Escosse et de madame Magdelaine, premiere fille de France* ou à Ronsard lui-même avec son épithalame de 1549 sur l'union de Jeanne d'Albret et d'Antoine de Bourbon). Poésie d'apparat, au lyrisme plus grandiose, cette forme d'épithalame s'apparente davantage à l'ode qu'à la veine érotique ou même parfois élégiaque qui domine dans les épithalames d'un Jean Second. L'épithalame devient alors non seulement l'occasion de vanter les mérites d'un couple renommé, de deux familles voire de deux pays, ou même d'un événement diplomatique (comme la paix du Cateau-Cambrésis dans le cas des noces de Marguerite et du duc de Savoie), mais aussi le moyen pour le poète de s'attirer ou de conserver les bonnes grâces de ses patrons. Il est bien évident que le texte composé par Du Bellay pour les noces de Marguerite de France et d'Emmanuel-Philibert de Savoie, destiné à être mis en scène par le poète lui-même lors du festin nuptial, ne pouvait manquer de sacrifier au panégyrique du couple, et surtout de la paix et de ses instigateurs. Ce qui fait toutefois son originalité est qu'il n'en demeure pas moins dans toute sa première partie une illustration souvent touchante de ce lyrisme intimiste que nous avons pu évoquer au sujet de Pontano ou de Second. Débutant dans la chambre même des trois filles de Jean de Morel⁶, grand ami de Du Bellay et autour duquel s'était constitué un véritable cercle littéraire dans sa maison située près de l'église Saint-André-des-Arts, l'épithalame du poète angevin se développe d'abord dans une sphère des plus intimes, espace féminin, lieu de l'enfance où la cour n'a aucune prise et où les mondanités n'ont qu'un écho lointain. Le poète, véritable personnage lui aussi de cet épithalame introduit son poème par une scène aurorale où, aux côtés du lecteur, il semble surprendre les trois filles Morel dans leur sommeil :

Trois vierges bien peignées,
 Vierges bien enseignées,
 [...]
 Sur le poinct que l'Aurore
 Le matin recolore,
 Sommeilloient dans leur lict⁷

La présence traditionnelle de vierges dans les épithalames antiques de Théocrite⁸ ou de Catulle⁹ est reprise par Du Bellay qui lui donne toutefois un caractère original : il permet en effet aux filles de son ami Morel d'endosser le costume de ces créatures presque nymphaires qui quittent alors l'anonymat pour se confondre avec des proches

⁵ « *De secundis nuptiis Nicolai Grudii fratris* », in *The amatory elegies of Johannes Secundus*, édition critique de P. Murgatroyd, Leiden, Boston, Cologne, Brill, 2000, p. 80-82.

⁶ Sur la famille Morel, voir H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, Genève, Slatkine reprints, 1978 ainsi que I. D. McFarlane, *A literary history of France : Renaissance France 1470-1589*, Londres, E. Benn ; New York, Barnes & Noble books, 1974.

⁷ *Op. cit.*, p. 203, v. 7-8 et 13-15.

⁸ Théocrite, « Chant du mariage d'Hélène » in *Idylles*, traduction de M. Chappaz et E. Genevay, Genève, Slatkine, 2006, p. 143 : « Un chœur de jeunes filles, des fleurs de jacinthe piquées dans la chevelure, a entamé sa danse devant la chambre des noces. Et la chambre sentait encore la peinture fraîche. Elles étaient douze, premières de la ville, les vrais bijoux de ce pays ».

⁹ Catulle, *Carmina*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1992, *carmen* 61 : « *Vosque item simul, integrae / Virgines, quibus advenit / Par dies, agite in modum / Dicite « o Hymenaeae Hymen, / O Hymen, Hymenaeae »* ».

dont Du Bellay rappelle dans son avis au lecteur qu'il a d'ailleurs conservé leur véritable prénom :

Les noms des trois vierges sont Camille, Lucrece & Diane : noms propres & non empruntez à plaisir¹⁰

Lovées dans leur lit, les trois jeunes filles s'éveillent alors au son de la voix de leur mère, « Delouyne », c'est-à-dire Antoinette Deloïne. Dans toute cette première partie, le texte se révèle à bien des égards très proche de la poésie amoureuse. Le poète loue par exemple la beauté des trois filles Morel en utilisant les *topoi* pétrarquistes du portrait de l'amante : il fait référence à leur blondeur (« leurs tresses blondoyantes »¹¹), compare leurs yeux à des planètes (« Leurs yeux, comme planettes, / Sur leurs faces brunettes / Alloient resplendissant »¹²) et leur éclat à celui de « diamants », d'« esmeraudes », de « perles argentines »¹³. Entraîné par la dynamique de ce lyrisme amoureux, Du Bellay s'attarde alors à décrire le mouvement des poitrines des jeunes filles essoufflées par leur traversée de la Seine puisque tels de véritables oiseaux, elles se sont en effet envolées pour rejoindre l'île de la Cité où doit avoir lieu le mariage de Marguerite et du duc de Savoie.

Leur poitrine haletante
Pousse une voix tremblante,
Qui doucement fend l'air :
Et semblent les craintives
Trois joncs, que sur leurs rives
Un doux vent fait branler¹⁴.

La délicatesse de cette comparaison des jeunes filles à des joncs qui ondulent sous l'effet d'une brise ne laisse pas de charmer le lecteur. Si éloge il y a bien dans tout le début de ce texte, il ne s'agit pas d'un éloge solennel, magistral, mais d'un hommage sincère et pudique rendu à une famille qui est presque celle du poète. C'est aussi dans cette partie du texte que Du Bellay loue la culture humaniste des filles Morel, par la bouche de leur mère Delouyne :

Moy qui suis vostre mere,
Je vous ay jusqu'icy
En mon sein élevees,
Des vertus abbrevees,
Et des lettres aussi :

Arrosant, curieuse,
De main industrieuse
Voz beaux ans florissans [...] ¹⁵

La défense des principes humanistes n'a rien de convenu dans le texte de Du Bellay mais révèle l'un des credo phares non seulement de cette famille de lettrés que

¹⁰ *Op. cit.*, p. 202.

¹¹ *Ibid.*, p. 207, v. 97.

¹² *Ibid.*, p. 207, v. 100-102.

¹³ *Ibid.*, p. 207, v. 105-107.

¹⁴ *Ibid.*, p. 208, v. 121-126.

¹⁵ *Ibid.*, p. 204, v. 38-46.

constituaient les Morel mais aussi du poète angevin lui-même. L'épithalame touche donc bien dans sa première moitié à un domaine personnel, à l'entourage proche de Du Bellay, ainsi qu'à ses convictions profondes et relève de cette forme de lyrisme que nous avons décidé de qualifier d'intimiste.

Cependant, cet univers amical et tout personnel finit par rencontrer le monde des princes et de la diplomatie, et même par lui céder sa place. L'univers aulique entre très vite en scène pour télescoper la sphère amicale : l'éloge de la culture humaniste des jeunes filles laisse par exemple place à l'idée selon laquelle cette instruction encyclopédique leur aurait été prodiguée dans le seul but de célébrer un jour l'honorable Marguerite :

Pour un jour estre dignes
Entre les plus beaux cygnes
De rechanter l'honneur,
L'honneur de Marguerite,
Sa vertu, son mérite,
Sa grâce & son bon heur.

Dez que vous feustes nees,
Vous feustes destinees
A chanter sa valeur,
Qui seule de nostre aage
En grandeur de courage
Est la perle & la fleur¹⁶.

On remarquera d'ailleurs que la dynamique du texte s'oriente vers le seul univers de la politique : si toute la première partie de l'épithalame se développe chez l'ami, dans une société d'humanistes plus ou moins éloignée des intrigues de la cour, la deuxième partie du texte se concentre sur l'éloge du couple tandis que toute la fin du texte, prise en charge par le dieu Mercure, est construite sur la louange de la politique de Henri II et de Philippe II et sur leurs rêves communs d'expansion et de défense de la foi catholique. Le texte qui démarrait dans la chambre de jeunes filles s'élargit progressivement aux dimensions du royaume puis de l'univers tout entier qui semble s'offrir aux appétits de souverains enfin réconciliés :

A fin qu'avec l'Espagne
La France s'accompagne,
Pour, d'un commun accord,
D'Europe, d'Asie, Afrique,
L'adversaire publique
Repousser dans son fort.

[...]

Quel Roy, quelle puissance
Soustiendra la vaillance
De deux Roys si fameux ?
Soit qu'ilz marchent par terre,
Soit qu'ilz portent la guerre

¹⁶ *Ibid.*, p. 204-205, v. 49-60.

Par les flots escumeux ?

Ilz partiront le monde
De la terre et de l'onde,
Estant seuls gouvereneurs :
Et de serve contraincte
Mettront la terre sainte
En ses premiers honneurs¹⁷.

Avant même cette intervention expansionniste de Mercure, le ton du texte prenait déjà de l'ampleur au rythme d'un crescendo implacable : si la voix dite « enfantine »¹⁸ de la plus jeune des filles Morel, Diane, commençait par évoquer toute la délicatesse de Marguerite, la voix de sa sœur Lucrèce, s'était ensuite révélée « un peu plus forte »¹⁹ pour vanter son honneur. Enfin, la plus âgée, Camille, « d'une voix guerrière » s'était fait le chantre de la virilité du Duc et de la conquête. La féminité laisse ainsi place progressivement à un univers entièrement masculin, et les adresses à Hyménée, reprises de Catulle, à des cris de victoire et de gloire :

Io ïo victoire,
Io triomphe & gloire²⁰.

Le lyrisme de cette fin de texte se fonde sur un panégyrique de la diplomatie royale, celle-là même qui a fait de l'union de Marguerite et du duc de Savoie un « instrument de la paix » (je cite le discours final de Mercure), paix qui semble devenir l'ultime objet du panégyrique au terme de cet épithalame.

Ce qu'il convient avant tout de retenir, il me semble, de ce chant nuptial c'est que Du Bellay y réussit le pari de concilier les deux formes d'inspiration de l'épithalame renaissant : la veine intime, personnelle de l'hommage amical et la veine du panégyrique officiel aux dimensions nationales ou internationales. Réunissant ces deux tendances en une seule production, l'épithalame de Du Bellay résume les composantes de toute la tradition de l'écriture nuptiale, entre poésie amoureuse et exaltation des grands de ce monde et de leur diplomatie matrimoniale. Le recours à la famille Morel n'a dans cette optique rien d'anodin puisqu'il permet au poète d'établir ce pont entre deux formes d'épithalame, Morel étant certes l'ami sincère, le « Pylade »²¹ de Du Bellay, mais aussi le maréchal des logis du Roi, personnage ayant donc une place relativement importante à la cour : sa famille et lui se font donc l'instrument idéal de la synthèse générique opérée par Du Bellay, de cette ode à l'union non seulement des hommes, mais aussi des royaumes et à un autre niveau des traditions littéraires.

Ronsard, le choix du Contre-Hyménée

La position de Ronsard par rapport à cette célébration nuptiale est bien différente. Lui qui fut pourtant le premier poète de la Pléiade à composer un épithalame en 1549

¹⁷ *Ibid.*, p. 222-223, v. 451-474.

¹⁸ *Ibid.*, p. 208, v. 131.

¹⁹ *Ibid.*, p. 213, v. 231.

²⁰ *Ibid.*, p. 220, v. 403-404 ; v. 411-412 ; v. 419-420.

²¹ Cf. H. Chamard, *Joachim Du Bellay (1522-1560)*, Genève, Slatkine reprints, 1978, p. 392.

pour les noces de Jeanne d'Albret et Antoine de Bourbon décide cette fois de s'abstenir et de se distinguer de tous les autres poètes en proposant non pas un mais deux textes : un *Discours à Treshault et Trespuissant Prince, Monseigneur le duc de Savoie* et un *Chant pastoral à Madame Marguerite, Duchesse de Savoie*. Il choisit d'emblée de rompre avec la tonalité enjouée et festive d'un Du Bellay en composant donc deux textes aux tonalités sombre ou plaintive : un discours, genre définitivement didactique, qui correspond mal à la célébration de noces princières ; et un chant pastoral où le poète laisse s'exprimer la plus poignante des douleurs, celle de perdre le soutien de Marguerite qui va quitter la France pour la Savoie. Deux textes au lieu d'un, dualité qui scinde le couple en deux destinataires bien distincts. La célébration de l'unité, de l'union si caractéristique de l'épithalame de Du Bellay, et de tout épithalame en général, cède le pas à la séparation, la dualité, d'autant que si ces deux textes sont publiés ensemble en une plaquette en 1559, ils seront toujours séparés dans les éditions postérieures : le discours au duc est inséré dans *Le Bocage royal* où il rejoint une grande série de discours parfois très officiels, tandis que très vite le chant pastoral à Marguerite rejoint le corpus des *Elégies* en 1567 puis des *Eclogues et Mascarades* en 1578, où la veine bucolique domine. Le genre de l'un et de l'autre finit par primer sur l'occasion de leur production, tant les deux textes sont d'inspiration différente. L'unique point commun de ces deux compositions réside dans l'amertume que le poète y laisse poindre, ainsi que le ton de défi à la cour qui y domine assez largement. Les premiers vers du discours adressé à Emmanuel-Philibert contrastent par exemple très nettement avec la délicatesse de la scène aurorale qui prélude à l'épithalame de Du Bellay. Les souverains de ce monde, « [...] Empereurs, [...] Princes, [...] Roys »²², y sont en effet interpellés de manière très énergique pour se voir rappeler tout le poids de la providence divine :

Oyez icy de quelle providence
Dieu régit tout par sa haulte prudence²³.

Par cette déclaration tonitruante et solennelle, le poète relativise voire amenuise leur pouvoir, ce qui contraste là encore avec les intentions de Du Bellay qui louait pour sa part, grâce aux vers mis dans la bouche du dieu Mercure, la toute-puissance de Henri II et Philippe II. Le texte festif de Du Bellay, véritable célébration de la famille royale et de la politique de Henri II, s'oppose à une composition excessivement didactique, truffée d'allusions bibliques et où le poète fait bien plus figure de moralisateur que de maître de cérémonie. Alors que tous les poètes s'attachent à commémorer la dynastie des Valois ainsi que sa légitimité, Ronsard préfère souligner qu'Empereur et « povre laboureur » sont faits de la même « masse » et que le souverain est un homme comme les autres si ce n'est que Dieu a décidé de le placer, comme par l'effet d'un heureux hasard, au sommet de l'humanité. Il insiste en outre sur l'idée que le roi n'est pas l'égal de Dieu mais doit se soumettre en toutes circonstances à sa volonté :

Qui voudroit donc accuser d'injustice
Le TOUTPUISSANT, comme autheur de malice,

²² Pierre de Ronsard, « Discours à Treshault et Trespuissant Prince, Monseigneur le Duc de Savoye », in *Opuscules de 1558-1559*, in *Œuvres complètes*, édition critique de P. Laumonier, Société des Textes Français Modernes, Paris, Nizet, 1937, t. IX, p. 157, v. 1.

²³ *Ibid.*, p. 157, v. 3-4.

[...]
S'il pousse en bas les Rois & leurs couronnes,
Et s'il fait Rois les plus basses personnes²⁴ ?

Sous couvert de réactiver le *topos* de la Roue de Fortune issu de toute une tradition du discours moral, Ronsard semble attaquer de manière extrêmement abrupte la royauté : d'après lui, on ne peut en vouloir à Dieu de donner aux hommes un mauvais monarque. La pique est cinglante : on ne peut dire si elle s'adresse directement à Henri II ou si elle vise plus généralement certains princes qui semblent décevoir les attentes du poète vendômois à cette époque. On peut en effet se reporter à la *Suyte de l'hymne de tres-illustre prince Charles Cardinal de Lorraine* composée, d'après Laumonier²⁵, au même moment que le Discours et le Chant pastoral qui nous occupent. Ronsard y demande avec insistance au Cardinal de Lorraine de le récompenser pour tous les vers qu'il accepte d'écrire à sa gloire :

Ainsy je suy d'une course trop vaine
Le bien qui fuit, & plus je pense pleine
Ma main de luy, & moins elle en jouït,
Et dans le vent le bien s'évanouit [...].
Pardonne moy, si trop hardi je suis,
Si d'un escrit importun je poursuis
Quelque avantage : & que vouldroit de faire
Honneur aux Rois, qui n'auroit du salaire²⁶ ?

[...]

Car sans les biens & les honneurs des Rois
Les Muses sont muettes par les bois :
Et Apollon sans la lyre dorée
Ne treuve point son escharpe honorée :
Tout vient de là, tout procede de là [...]²⁷.

On remarque que le poète utilise le pluriel « Rois » pour s'adresser finalement à tout un groupe de protecteurs dont il se sentait abandonné au printemps 1559 : les mêmes requêtes sont en effet présentées à Odet de Chastillon, dans la *Complainte contre Fortune* publiée elle aussi en 1559. Il semblerait qu'à ce moment de sa carrière Ronsard soit dans l'attente d'une récompense, d'honneurs que les grands n'étaient pas disposés à lui accorder. Son amertume éclate alors dans toute une série de productions qui aurait normalement dû être employée à un panégyrique sans faille ni éclat d'aucune sorte. Si le *Chant pastoral à Marguerite* ne présente pas la même vigueur dans les attaques, le poète n'en oublie pas moins d'y clamer son dégoût de la Cour et du commerce des seigneurs. Le poème commence en effet sur ces vers :

J'estois fashé de tant suivre les Rois,
Et pour la Court je me perdois es bois
Seul à part moy sauvage & solitaire,

²⁴ *Ibid.*, p. 158-159, v. 28-32.

²⁵ *Ibid.*, p. 145 et 157.

²⁶ *Ibid.*, p. 151-152, v. 145-154.

²⁷ *Ibid.*, p. 153, v. 177-181.

Loing des Seigneurs, des Rois, & du vulgaire.
 Plus me plaisoit un rocher bien pointu,
 Un antre creux, de mousse revestu,
 Un long destour d'une seule valée,
 Un vif surjon d'une onde reculée,
 Un bel esmail qui bigarre les fleurs,
 Voir un beau pré tapissé de couleurs,
 Ouir jazer un ruisseau qui murmure,
 Et m'endormir sur la jeune verdure,
 Qu'estre à la Court, & de poursuivre en vain
 Un faulx espoir qui me déçoit la main²⁸.

Dès les premiers mots de ce Chant pastoral, le je poétique se met en scène dans une posture de marginalisation, de réclusion loin de la Cour et de la famille royale. Au contraire là encore de Du Bellay qui s'était révélé dans son épithalame parfaitement intégré non seulement à la société des lettrés représentée par les Morel, mais aussi à la Cour dont il célèbre les réalisations, Ronsard présente sa décision de ne plus « suivre les Rois », mouvement ordonné, servile, signe d'obéissance et d'humilité, pour « se perdre es bois », dans un élan de libération, par un déplacement aléatoire au sein d'un espace réglé non plus par les lois de la Cour mais par la seule Nature. Le poète, devenu « sauvage et solitaire » ne désire plus endosser les habits du poète urbain, courtisan, flatteur et chroniqueur des événements de la Cour. Refusant de participer au monde, il se veut au plus près de soi et de la Nature. Cette posture s'avère extrêmement singulière et paradoxale étant donné les circonstances puisque le poète clame son désir de retrait dans un texte destiné à la sœur du Roi, à l'occasion de ses noces, c'est-à-dire d'un événement des plus mondains. Ronsard met ainsi de côté les louanges et les multiples flatteries pour signer un texte lyrique, c'est-à-dire qui reflète les sentiments du moi, d'inspiration pastorale. L'énumération très longue, dans la citation précédente, des éléments du décor naturel recherché par le poète (à partir de « Plus me plaisoit un rocher bien pointu »), énumération rythmée par l'anaphore de l'article « un », a l'effet d'une véritable incantation destinée à chasser la Cour de devant les yeux du je poétique pour la remplacer par ces symboles de la pastorale que représentent traditionnellement l'antre, le pré ou encore le ruisseau. L'inspiration pastorale de cette composition apparaît en effet dans tout le texte comme une échappatoire à l'univers aulique et aux productions d'apparat²⁹. Refusant les artifices d'un panégyrique convenu, Ronsard

²⁸ *Ibid.*, p. 174-175, v. 1-13.

²⁹ Notons en outre que depuis Virgile, la pastorale se fait traditionnellement chant de l'exilé et l'univers champêtre masque de requêtes et/ou d'une contestation politique. Voir le début des *Bucoliques* : « MELIBOEUS Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / Siluestrem tenui musam meditaris auena ; / Nos patriae finis et dulcia linquimus arua ; / Nos patriam fugimus ; tu, Tityre, lentus in umbra, / Formosam resonare doces Amaryllida siluas » (« Toi, Tityre, étendu sous le couvert d'un large hêtre, tu essaies un air sylvestre sur un mince pipeau ; nous autres, nous quittons notre pays et nos chères campagnes ; loin du pays nous sommes exilés ; toi, Tityre, nonchalant sous l'ombrage, tu apprends aux bois à redire le nom de la belle Amaryllis »). Voir en outre les allusions de Giovanni del Virgilio, dans les *Eclogues*, à l'exil de Dante et les attaques implicites à la cité de Florence : « Eheu ! pulvereo quod stes in tegmine scabro / et merito indignans singultes pascua Sarni / rapta tuis gregibus, ingrata dedecus urbi, / umectare genas lacrimarum flumine Mopso / parce tuo [...] » (« Hélas, bien que tu portes un manteau poussiéreux et rêche, et que tu pleures, justement indigné que les pâturages de l'Arno soient soustraits à tes troupeaux (honte à l'ingrate cité), épargne à Mopse ton ami le torrent de larmes qui baigne tes joues ») in Dante, *Eclogues* in *Opere Minori*, sous la direction de G. Barberi Squarotti, S. Cecchin, A. Jacomuzzi, M. G. Stassi, Turin, 1983, t. I, p. 572.

préfère les accents sincères d'une « chanson [...] rudement sonnée » (p. 190, v. 287) qui n'aurait de toute façon pas sa place à la cour, comme il s'empresse de le signaler :

Et toi, chanson si rudement sonnée,
Demeure ici où je t'ai façonnée
Dedans ce bois, au pied de ce rocher :
Il ne te fault de la Cour approcher,
A tous les coups tu rougirois de honte,
Et de ta voix on feroit peu de compte³⁰

C'est à ce moment du texte que Ronsard décide de laisser éclater le dépit d'avoir vu l'épithalame de Du Bellay choisi pour être interprété lors du banquet de noces de Marguerite. Il continue à s'adresser à sa propre production, sa rude chanson, en ces termes :

Demeure ici hostesse de ces bois,
Tu n'has que faire à la Court des grands Rois :
Où Du Bellay qui tout l'honneur merite
Si haultement chante la MARGUERITE³¹

Ecarté lui-même de cet honneur, Ronsard préfère alors se réfugier dans la pastorale proposée comme une alternative poétique nouvelle au panégyrique. Contrairement à Du Bellay, Ronsard proscrit alors toute exclamation de joie et préfère la déploration à la célébration dithyrambique. La tonalité élégiaque domine : le poète chante la fin d'une époque regrettée, s'attriste du départ de l'âme de ces bois qu'il chérit, la Nymphé Marguerite à qui il s'adresse avec la plus grande tendresse :

A ton depart les gentilles Nayades,
Faunes, Sylvains, Satyres & Dryades,
Pans, deitez de ces antres reclus,
Sont disparus, & n'apparoissent plus.
Loing de nos champs Flore s'en est allée,
Pomonne a pris autre part sa volée,
Et Apollon, qui fut jadis berger,
Dedans nos champs ne daigne plus loger [...].

Plus les rochers ny les antres rustiques
Ne seront pleins de fureurs poëtiques,
Echo se taist, & ne veult plus parler,
Tant ha regret de te voir en aller³².

Une Muse disparaît de France : pour Ronsard, l'allégresse n'est pas de mise, et le dire est une manière pour lui de critiquer le parti pris poétique de Du Bellay et de son épithalame. Il décrit son inspiration pastorale comme prête à se tarir et fonde tout le *pathos* de ses vers sur cette annonce de la disparition d'une parole bucolique pourtant sincère et charmante, mais soumise à la présence de Marguerite dans l'entourage du poète : en se mariant et en quittant la France, Marguerite condamne la veine pastorale

³⁰ *Ibid.*, p. 190, v. 287-292.

³¹ *Ibid.*, p. 190, v. 293-296.

³² *Ibid.*, p. 183-184, v. 179-197.

pourtant récente dans la production de la Pléiade à s'éteindre. Le chant pastoral se fait alors lamento poignant d'un poète abandonné par sa muse et protectrice, mais aussi duel poétique avec l'émule de toujours, Du Bellay³³. Le duel consiste bien sûr à prendre le contre-pied de la tonalité du texte de Du Bellay, mais aussi par exemple à proposer tout un passage, à la fin du chant pastoral³⁴, adressé à Jean de Morel, le grand ami du poète angevin. Ce passage, qui fait directement écho au début de l'épithalame de Du Bellay, centré sur les filles et l'épouse de Jean de Morel, place là encore les deux textes sur le même plan et invite le lecteur de l'époque à les confronter. En reprenant les mêmes destinataires que Du Bellay, Marguerite et la famille Morel, Ronsard semble les désigner implicitement comme les arbitres de cette joute poétique qu'il a lui-même décidé d'initier. Il n'est pas inutile de rappeler que déjà en 1550, Ronsard s'adressait à Marguerite dans une pièce où il se décrivait comme en pleine querelle avec Mellin de Saint Gelais³⁵. Le rôle de la sœur du Roi en tant que patronne et mécène semble à l'origine de cette tendance à lui composer des textes engagés poétiquement. Ecrire pour cette « Pallas nouvelle », cette patronne des arts, revient en effet à l'époque à la célébrer, cela va de soi, mais aussi à se situer par rapport aux courants poétiques en vogue.

A travers le discours et le chant pastoral qu'il adresse au printemps 1559 au couple de Savoie, Ronsard se fait le contradicteur de toute la tradition du poème nuptial. Audacieux, il n'en assume pas moins ce choix poétique qu'il demande à son ancienne patronne, Marguerite, et à un lettré, Jean de Morel, d'évaluer, dans l'espoir qu'ils reconnaîtront ces productions comme supérieures à celle de Du Bellay, par trop traditionnelle et attendue. Il transforme alors l'événement diplomatique et mondain des noces de Marguerite en débat poétique, recentrant l'attention du lecteur distrait par les mondanités de la Cour sur l'univers de la poésie.

L'épithalame composé par Du Bellay pour ces noces princières constitue une sorte de synthèse de deux traditions complémentaires du genre « épithalame » à la Renaissance : il réunit en effet en un seul texte les veines intime et officielle, ce qui permet au poète de mettre en scène aux yeux de toute la cour l'amitié sincère qui l'unit à Jean de Morel mais aussi de donner aux cérémonies grandioses de l'union de Marguerite et du duc de Savoie une dimension un peu plus familière, sans toutefois délaisser le panégyrique du Roi et de sa diplomatie européenne. Ronsard quant à lui se place d'emblée en totale rupture par rapport à cette tradition du chant nuptial, et ce en refusant de pratiquer le genre même de l'épithalame : nous avons vu que ce qui prévaut dans les deux compositions qu'il propose n'est autre que défi, hostilité aux productions de cour et finalement, en réaction à l'épithalame disons « courtois » de Du Bellay, proposition d'une esthétique anti-aulique centrée sur la pastorale. Pour l'anecdote, malgré la mort de Du Bellay en 1560, Ronsard ne retirera du chant pastoral les vers qui

³³ Notons que si le texte de Du Bellay se fait indéniablement plus enjoué et festif, il n'en exprime pas moins à la fin de la prestation de la jeune Diane une forme de regret quant au départ de Marguerite, cette « sœur des Charités », qui préfère changer « en chapeau de Duchesse » les « lauriers verts » (*Op. cit.*, p. 212) qui lui ont été conférés pour symboliser son rôle de protectrice des arts.

³⁴ *Ibid.*, p. 191, v. 301-316.

³⁵ Pierre de Ronsard, « A Madame Marguerite, Sœur du Roi, Duchesse de Savoye », in *Œuvres Complètes*, édition critique de G. Cohen, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 372 sqq. Cette édition reproduit le premier livre des *Odes* tel qu'il a été publié en 1560, ce qui justifie l'ajout de cette mention « duchesse de Savoye ».

le visent et qui font allusion à son épithalame qu'en 1578 lorsqu'il insérera son poème dans le recueil des *Eclogues et Mascarades*. Rappelons en outre qu'en raison de la blessure de Henri II au cours d'un tournoi organisé avant le mariage de Marguerite, les noces du couple eurent lieu dans la plus stricte intimité juste avant le décès du Roi. L'épithalame de Du Bellay n'eut donc pas l'occasion d'être représenté devant la Cour. Il fut toutefois publié au cours de l'été 1559, de même que les deux textes de Ronsard, mais l'amertume du poète vendômois passa plus ou moins inaperçue en ce contexte de deuil national. Très vite Ronsard se réconcilie d'ailleurs avec la Cour en se faisant notamment le chantre de la politique diplomatique de Catherine de Médicis. Cette réconciliation constitue pour lui l'occasion de faire évoluer ses conceptions poétiques : dès 1565, dans les mascarades qu'il écrit pour le tour de France de Charles, on remarque qu'il n'oppose plus comme il l'a fait dans son Chant pastoral à Marguerite l'inspiration bucolique et l'univers aulique mais qu'il s'attache bien plutôt à faire croire, dans les mises en scène qu'il orchestre dans les jardins des palais de France, à la confusion de la Cour et d'une nature ordonnée, harmonieuse, centrée sur la personne du Roi. Sa production d'alors se détourne quelque peu de la « *persona* » du poète pour magnifier celle du monarque et lui rendre la place qui est la sienne au centre de l'univers.

Adeline LIONETTO
Sorbonne Université