



« LE PLAINT » ET « LA VOIX EMPORTEZ » : RÉÉCRITURES DE PHILOMÈLE CHEZ AMADIS JAMYN

Annick MACASKILL (U. Western Ontario)

Secrétaire de Ronsard et l'un des premiers traducteurs d'Homère en France, Amadis Jamyn est aussi auteur de poésies originales, pratiquant maintes formes privilégiées de la Renaissance française, tels l'ode, l'épigramme et le sonnet. Ce corpus demeure relativement négligé par la critique. Imprégnée de culture antique, la poésie de Jamyn, comme celle de beaucoup de ses contemporains pré-baroques, met en avant plusieurs récits trouvés dans la mythologie gréco-romaine. Il puise notamment dans les *Métamorphoses* d'Ovide, revenant souvent à la même scène dans plusieurs pièces. L'un de ces mythes, le viol de Philomèle, se prête à deux réécritures bien différentes chez Jamyn. D'abord, dans ses premières poésies, il livre un poème narratif, le *Discours d'une amante*, qui raconte le sort d'une jeune femme forcée par son père de s'allier en mariage à un homme qu'elle n'aime pas. La légende de Philomèle est évoquée dans des allusions textuelles successives avant que le poète n'arrive à une comparaison explicite de la jeune « amante » à Philomèle. Plus tard, dans un *canzoniere*¹ pétrarquiste destiné à la fameuse maréchale de Retz, il médite sur le thème de la stupeur amoureuse, se servant encore une fois de la figure de Philomèle, qui représente cette fois-ci l'amant en proie à son amour.

PHILOMÈLE À LA RENAISSANCE

Alors que la version d'Ovide était déjà au seizième siècle, de loin la plus célèbre, sans doute parce qu'elle est la plus complète, nombreux sont les ouvrages de l'Antiquité qui évoquent la fortune tragique de Philomèle. Trouvant ses origines dans des textes d'auteurs grecs, dont Homère, Hésiode et Sophocle², l'histoire de Philomèle, victime de Térée, épouse de sa sœur, Progné, fascine les poètes, qui font de l'oiseau auquel elle est associée – l'hirondelle chez les Grecs et le rossignol chez les Latins³ – un emblème du chant de lamentation.

Ovide, qui s'intéresse particulièrement à l'histoire des origines, y consacre 263 vers du sixième livre de ses *Métamorphoses*⁴. Il raconte le mariage de Progné, fille de Pandion et sœur

¹ Dans cet article, nous employons le terme *canzoniere* sans majuscule pour désigner le genre poétique inauguré par François Pétrarque et pratiqué ensuite par plusieurs poètes imitateurs de la Renaissance européenne.

² Pour un résumé des textes gréco-latins évoquant l'histoire de Philomèle, voir l'introduction de Véronique Gély et Anne Tomiche au collectif *Philomèle : Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, éd. Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 7-34. Voir aussi l'article de Sandrine Dubel dans le même volume, « L'hirondelle et l'épervier, le rossignol et la huppe (Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, V, 3-5) : notes sur la difficulté d'établir un mythe », p. 37-52.

³ Alors que Philomèle est représentée par l'hirondelle dans la tradition grecque, sa sœur Progné correspondant au rossignol, ces rôles sont complètement renversés dans plusieurs textes latins. Chez la plupart des auteurs de la Renaissance, l'on garde ce changement hérité des textes latins. Pour la différence entre les deux espèces d'oiseau dans la poésie antique, voir l'article de Dubel, « L'hirondelle et l'épervier, le rossignol et la huppe (Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, V, 3-5), *art. cit.*, et surtout les pages 44-45, où elle souligne que les deux figures sont liées dans la mythologie antique par le thème du chant. Voir aussi l'article de Gély et Tomiche, *art. cit.*, p. 11-13.

⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles lettres, 1928, vol. 2., livre VI, v. 412-674.



de Philomèle, qui, cinq ans après son mariage, supplie son mari, Térée, roi de Thrace, d'aller chercher sa sœur⁵. Arrivé chez Pandion, Térée commence à souffrir de la passion pour sa belle-sœur dès qu'il la voit⁶ et décide sur-le-champ de l'atteindre⁷. Une fois de retour dans son royaume, le roi de Thrace amène Philomèle dans une bergerie, la viole et lui coupe la langue afin de s'assurer de son silence⁸.

Pour communiquer son triste destin à sa sœur, Philomèle, muette, doit lui tisser un message, transmis à Progné par une femme⁹. Une nouvelle tragédie se produit après que Progné sauve sa sœur, parce qu'elles décident de se venger en tuant le fils de Térée et sa femme, Itys¹⁰, servant son cadavre comme festin au violeur ignorant¹¹. Progné apprend son crime à son époux¹² et Philomèle se dévoile¹³. Enragé, Térée pourchasse les deux femmes et c'est lors de cette poursuite que les trois personnages sont transformés en oiseaux¹⁴.

À la différence du récit ovidien, maints poèmes de l'Antiquité se focalisent sur la fortune de Philomèle après sa transformation en oiseau, condamnée à chanter pour toujours dans la forêt. À titre d'exemple, citons Virgile, qui compare le célèbre poète, Orphée, pleurant la perte d'Eurydice, au rossignol Philomèle :

Qualis populea maerens Philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
obseruans nido implumis detraxit ; at illa
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maestis late loca questibus implet¹⁵.

(Telle, sous l'ombre d'un peuplier, Philomèle gémissante déplore la perte de ses petits, que l'impitoyable laboureur aux aguets a arrachés de leur nid, quand ils n'avaient pas encore de plumes : pour elle la nuit entière se passe à pleurer, et, posée sur une branche, elle recommence sans cesse son chant de douleur, et remplit tous les lieux d'alentour de sa tristesse et de ses plaintes.)

Très tôt déjà il existe donc deux « Philomèles » légendaires – soit l'on représente toute l'histoire de Philomèle, comme le fait Ovide au sixième chant de ses *Métamorphoses*, soit l'on évoque le rossignol directement, sans indiquer explicitement les origines de cet oiseau.

De même, certains écrivains de la Renaissance européenne, tels Pétrarque et Shakespeare, surtout dans leurs recueils de poésie amoureuse, vont mettre en scène le chant du rossignol, souvent désigné avec le nom de la victime avant sa métamorphose, alors que « le nom mythologique (redevenu Philomèle et non plus Philomène) n'implique pas en première lecture de réel renvoi à la fable mythologique »¹⁶. Dans le *Canzoniere* de Pétrarque, Philomèle incarne, avec diverses autres figures mythologiques, une scène printanière dans la nature :

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,

⁵ Livre VI, v. 440-444.

⁶ *Ibid.*, v. 455-457.

⁷ *Ibid.*, v. 461-466.

⁸ *Ibid.*, v. 519-562.

⁹ *Ibid.*, v. 574-580.

¹⁰ *Ibid.*, v. 631-635.

¹¹ *Ibid.*, v. 647-651.

¹² *Ibid.*, v. 655.

¹³ *Ibid.*, v. 657-658.

¹⁴ *Ibid.*, v. 667-674.

¹⁵ *Les Géorgiques*, éd. et trad. Henri Goelzer, Paris, Les Belles lettres, 1935, livre IV, v. 511-515.

¹⁶ Véronique Gély et Anne Tomiche, « Introduction », *art. cit.*, p. 12. Gély et Tomiche expliquent que « Philomène » est une orthographe alternative pour désigner le rossignol, moins répandue que « Philomèle » à partir des débuts de la Renaissance.



e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia¹⁷.

(Zéphir est de retour et le beau temps ramène,
et sa douce famille, les herbes et les fleurs,
et Progné qui gazouille, Philomène qui pleure,
et le printemps candide, et le printemps vermeil.)

Devant une telle scène, le poète exprime son chagrin :

Ma per me, lasso, tornano i piú gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi...¹⁸

(Mais reviennent pour moi, hélas, les plus pesants
soupirs, qu'au profond de mon cœur arrache
celle qui dans le ciel en emporta les clefs.)

En revanche, dans le prochain poème, le poète revient à « [q]uel rossignol »¹⁹ (« [c]e rossignol ») qui cette fois-ci « et tutta notte par che m'accompagne, / et mi rammente la mia dura sorte »²⁰ (« pendant toute la nuit semble m'accompagner, / et me remémorer ma dure destinée »). Source de consolation, Philomèle est aussi, certes, mise en abyme pour Pétrarque, qui fait raisonner son amour pour *Laura* dans son *Canzoniere*.

De même, dans un sonnet du premier livre de ses *Amours*, Ronsard, l'un des premiers imitateurs français de Pétrarque²¹, se présente en amant « seul et pensif » qui livre sa lamentation en harmonie avec des éléments naturels, dont l'« oyseau » qui chante du « Thracien », Térée :

Or que la mer, or que la vehemence
Des ventz fait place aux grandz vaisseaux armez,
Et que l'oyseau parmy les boys ramez
Du Thracien les tançons recommence :
[...]
Seul, & pensif, aux rochers plus segretz,
D'un cuœur muét je conte mes regretz,
Et par les boys je voys celant ma playe²².

Héritiers de la poésie élégiaque latine²³, Pétrarque et Ronsard mettent en scène Philomèle pour revenir sur leur propre condition.

Alors que le viol de Philomèle se prête aussi à des réécritures à la Renaissance, comme dans le *Discours d'une amante* d'Amadis Jamyn²⁴, dans la poésie amoureuse et surtout dans la

¹⁷ Pétrarque, *Canzoniere / Le Chansonnier*, éd. et trad. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 1988, sonnet 310, v. 1-4.

¹⁸ *Ibid.*, v. 9-11.

¹⁹ *Ibid.*, sonnet 311, v. 1.

²⁰ *Ibid.*, sonnet 311, v. 5-6.

²¹ Voir l'article d'André Gendre, « Pierre de Ronsard », in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, éd. Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, 229-251.

²² *Les Amours* (1552), éd. Paul Laumonier, Paris, Librairie Nizet, 1982, sonnet 127, v. 5-8 et 12-14.

²³ Pour le lien entre la figure de Philomèle/le rossignol et l'élégie latine et néo-latine, voir l'article de Jean-Frédéric Chevalier, « La métamorphose de Philomèle ou les métamorphoses du mythe dans la poésie latine et néo-latine », in *Philomèle, Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, op. cit., p 53-72.

²⁴ Nous pensons aussi au théâtre de la Renaissance, par exemple la tragédie humaniste *Progne* de Gregorio Correr (*Progne*, in *Trois tragédies humanistes*, éd. et trad. Jean-Frédéric Chevalier, Paris, Les Belles lettres, 2010), inspiré aussi du texte ovidien, et la pièce *Titus Andronicus* de Shakespeare (*Titus Andronicus*, éd. Alan Hughes,



poésie pétrarquienne, la Philomèle que l'on représente est l'oiseau, presque complètement dissocié du viol, servant plutôt comme double pour le poète amoureux qui, affligé, trouve son seul réconfort dans le chant pour la bien-aimée²⁵. Toutefois, à côté de son poème peignant une mal-mariée, Jamyn reviendra aussi à la Philomèle dans son propre chansonnier, mettant en scène une fois encore la femme violée, cette fois-ci pour refléter sa propre situation, laissant de côté la figure du rossignol.

LE CONTRAINT DU MARIAGE DANS LE *DISCOURS D'UNE AMANTE*

D'après Samuel M. Carrington, l'éditeur moderne des *Œuvres poétiques* de Jamyn, le *Discours d'une amante*, long poème narratif en 330 décasyllabes, aurait été « inspiré par une *Elegie* de Ronsard »²⁶. La biographe de Jamyn, Théodosia Graur, a suggéré quant à elle que Jamyn fut inspiré par un fait divers²⁷. Or, nous émettons l'hypothèse que, quelle que soit sa première inspiration, Jamyn a comme modèle littéraire principal le récit de Philomèle dans les *Métamorphoses* d'Ovide, car l'action du *Discours* le suit de près. Le poème met en scène « [u]ne courtoise, honneste et noble fille »²⁸ poussée par son père à se marier avec un homme dont elle ne veut pas. Le poème est focalisé sur la réticence de ce personnage, qui aime un homme alors que son père cherche à la marier avec un autre :

Mais d'aulture part le pere de la belle,
Qui ne sçavoit que dedans sa mouelle
Le feu d'Amour elle portoit enclos,
Qui luy rongeoit secrettement les os :
Sans enquerir si quelque ardeur l'offence,
De la lier avec un aulture pense²⁹.

Dans le livre VI de ses *Métamorphoses*, Ovide met l'accent sur la culpabilité de Pandion dans le triste destin de ses deux filles, culpabilité qui remonte au mariage de Progné :

Quem [Tereus] sibi Pandion opibusque uirisque potentem
Et genus a magno ducentem forte Gradiuo
Conubio Prognés iunxit³⁰.

Cambridge. Cambridge University Press, 1994), qui met en scène des un acte de vengeance fort semblable au viol de Philomèle.

²⁵ Au sujet de cet « effacement » de la femme Philomèle dans la représentation du rossignol, cf. l'article de Gély et Tomiche : « Si Philomèle [...] s'efface parfois tout à fait pour laisser place au rossignol, peut-être est-ce donc, au moins en partie, pour une raison de genre : à cause de la difficulté qu'il y a à maintenir le scénario mythologique dans le cas d'un rossignol masculin. Philomèle ne peut pas plus être le nom d'un homme que celui d'un oiseau mâle ; or si le nom de Philomèle disparaît, sa fable disparaît avec lui » (Véronique Gély et Anne Tomiche, « Introduction », *art. cit.*, p. 9).

²⁶ Volume I, p. 98, note 1. En fait, le *Discours d'une amante* a même été attribué à Ronsard pendant très longtemps, attribution dont parle Carrington dans son commentaire. L'élégie de Ronsard (*Œuvres, in Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Librairie Marcel Didier, 1949, p. 160-177) que Carrington identifie comme une source est quand même très différente du poème de son disciple : elle met en scène un couple amoureux empêché par la mère de l'amant de se marier et l'histoire n'est donc pas tout à fait proche de celle de Jamyn, qui tourne autour de la crainte d'une femme devant son prétendant, alors que le thème du mariage est commun aux deux auteurs.

²⁷ *Un disciple de Ronsard, Amadis Jamyn (1540 ? – 1593) : Sa vie, son œuvre, son temps*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p. 98-99.

²⁸ Amadis Jamyn, *Discours d'une amante*, in *Les Œuvres poétiques*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973, vol. 1, p. 99, v. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 100-101, v. 61-66.

³⁰ Livre VI, v. 426-428.



(Pandion, séduit par la puissance que cet étranger devait à ses richesses et à ses soldats et par l'éclat de sa famille, qui se trouvait descendre du grand Gradivus, lui donna Progné pour épouse.)

De même que Pandion, le père du *Discours d'une amante* choisit le mari de sa fille en raison des biens qu'il possède ainsi que de son héritage :

Et comme on veoid que les peres ont soing
Des biens mondains plus qu'il n'en est besoing,
Bien que jamais une ame bien gentille
Ne brusle apres une chose si ville,
Pour la pourveoir et mectre richement,
Luy trouve seul un mary promptement,
Dont la maison et grandeur de noblesse
Passoit bien loing les aultres de richesse³¹.

La remarque sentencieuse de l'auteur au début de ce passage montre bien qu'il réfléchit à d'autres exemples de pères avaricieux, dont sans doute celui du père de Progné et Philomèle.

Non seulement la fille s'oppose-t-elle à l'union, mais le mariage proposé s'avère encore plus dénaturé lorsque le lecteur apprend qu'il serait quasi-incestueux, le prétendant étant le frère de sa belle-mère :

Ainsi le pere ung mary apprestoit,
Et ce qui plus son dessein augmentoit
C'est qu'il estoit de sa femme le frere :
Ce mariage il taschoit à parfaire
Affin qu'il veid les grandz biens separez
Des deulx maisons ensemble reserrez³².

L'évocation d'une union non-voulue de la part de la femme, union qui frôle aussi le crime de l'inceste, rappelle le sort de Philomèle, femme violée qui, dans des paroles adressées à Terée, perçoit dans sa propre souillure une deuxième transgression, celle-ci de l'ordre familial, pour laquelle elle se culpabilise : « Omnia turbasti : paelex ego facta sororis, / Tu geminus coniux, hostis mihi debita poena »³³. (« Tu as tout profané ; nous sommes devenus, moi la rivale de ma sœur ; toi, l'époux de deux femmes ; il faudra que je sois châtiée comme une ennemie. »)

De surcroît, et à la différence de son père, l'amante du *Discours* n'est nullement intriguée par le prestige de son prétendant :

O qu'aujourd'hui la femme non avare
(So l'on en trouve) est ung oyseau bien rare !
Laquelle engage au grain sa liberté
Plus volontiers qu'à la jeune beaulté.
Mais ceste fille en son ame ne cache,
Trop belle et jeune, une si layde tache :
Elle ayme mieulx qu'ung tresor plantureux
Ung serviteur plain d'ung cœur genereulx :
Pource celluy que luy cherche son père
Ne luy pouvoit pour ses façons complaire.
Car de richesse elle n'avoit soucy...³⁴

³¹ *Discours d'une amante*, p. 101, v. 67-74.

³² *Discours d'une amante*, p. 101, v. 75-80.

³³ *Les Métamorphoses*, op. cit., livre VI, v. 537-38.

³⁴ *Discours d'une amante*, p. 101-102, v. 81-91.



Le proverbe présenté par Jamyn en tête de ce passage pourrait paraître anodin³⁵, mais il sert à annoncer toute une série de similitudes qui tournent autour de figures d'oiseaux. L'auteur, afin de souligner le triste sort de la jeune fille, la comparera à des oiseaux de proie à plusieurs reprises. Ainsi, lorsque son père n'arrive pas à s'accorder avec le père du riche prétendant, lui donnant un répit, la fille se réjouit

Comme un colomb qui a fuy l'atteinte
De l'ongle noir de l'Espravier sans crainte,
Lors s'esjouist pour avoir evité
La faim du bec qui l'a presque emporté...³⁶

Le participe « emporté » fait écho à l'idée du *rapt*, de la capture de la victime, et par conséquent au récit de Philomèle, déjà interpellé, encore plus parce que cette dernière est elle-même comparée à une colombe dans la version d'Ovide :

Illa tremit uelut agna pauens, quae saucia cani
Ore excussa lupi nondum sibi tuta uidetur,
Vtque columba suo madefactis sanguine plumis
Horret adhuc audosque timet, quibus haeserat, ungues³⁷.

(Elle frissonne comme une agnelle épouvantée, qu'un loup au poil gris a blessée et qui, arrachée de sa gueule, ne se croit pas encore en sûreté, ou comme la colombe qui, à la vue de ses plumes trempées de son sang, est saisie d'horreur et redoute encore les serres qui l'étreignaient.)

C'est surtout les effets psychologiques de la terreur qui sont reflétés dans la comparaison avec l'oiseau, craignant encore l'animal qui a failli la capturer.

Si la jeune amante éprouve la même terreur que Philomèle, son prétendant, qui ne cesse pas, malgré les obstacles, de poursuivre celle qu'il désire, reproduit, quant à lui, la passion envahissante de Térée, le poète désignant son ardeur avec la similitude du feu, comme dans le texte ovidien :

Comme un bois sec tout soudain se renflamme,
Si tant soit peu on ressouffle sa flamme :
Ainsi le feu qui avoit enflammé
Ce pauvre amant, fut soudain r'alumé³⁸.

Non secus exarsit conspecta uirgine Tereus,
Quam siquis canis ignem supponat aristis,
Aut frondem positasque cremet faenilibus herbas³⁹.

(A la première vue de la jeune fille, Térée s'est enflammé comme la paille jaunie sous laquelle on met le feu, comme les feuilles et les herbes que l'on brûle sur un tas de foin.)

Apercevant le désir intarissable de son poursuivant, et ayant perdu son véritable amour qui est mort d'une fièvre⁴⁰, la fille craint encore l'union non désirée, déjà attrapée par le prétendant comme un animal de proie dans un filet :

³⁵ Carrington y voit un écho à l'*Orlando furioso* de l'Arioste (cf. p. 101, n. 3 de son édition).

³⁶ *Discours d'une amante*, p. 103, v. 129-132.

³⁷ *Les Métamorphoses*, livre VI, v. 527-530.

³⁸ *Discours d'une amante*, p. 105, v. 173-176.

³⁹ *Les Métamorphoses*, livre VI, v. 455-457.



Elle, qui veoid son attente trompee
Et derechef sa vie enveloppee
Dedans les reths, et qu'elle n'a ny sœur,
Mere, parens pour dire son malheur,
Ayant sans plus une mere marastre :
Elle ne peult en ce cruel desastre,
Sinon avoir seulle pour tout secours
Et nuit et jours à ses larmes recours⁴¹.

Il s'agit là encore d'une allusion à Ovide, qui met en scène une Philomèle désespérée, dont les cris ne sont entendus ni par sa sœur, ni par son père :

fassusque nefas et uirginem et unam
Vi superat, frustra clamato saepe parente,
Saepe sorore sua, magnis super omnia diuis⁴².

([Térée] lui avoue son dessein criminel et par la force il triomphe de cette vierge, de cette femme seule, qui vainement invoque à grands cris tantôt son père, tantôt sa sœur, et surtout les dieux tout-puissants.)

Comme Ovide, l'auteur du *Discours* souligne la solitude de sa victime, qu'il dit être sans père, même si elle se trouve littéralement devant celui-ci, parce que le père est motivé par son égoïsme, insouciant de sa fille. Chez Jamyn, l'ombre même du mariage forcé par un père qui ne pense qu'à assouvir son avarice inspire chez l'amante toute la terreur qui saisit Philomèle devant la dépravation de Térée.

Désespérée, la fille exprime pour une dernière fois son épouvante :

La fille adonc, que la douleur contrainct
Pour deceller le tourment qui la touche,
De telle plaincte ouvrit sa belle bouche⁴³.

La « plainte » qui suit⁴⁴ rappelle au lecteur le genre médiéval du même nom. Variation sur le chant de lamentation, il s'agit d'un texte en vers dans lequel le poète énumère les raisons et les effets de sa situation misérable. Expression affective, elle est ici associée, comme l'élegie latine⁴⁵, à une réincarnation de Philomèle.

Dans sa plainte, la fille supplie son père de ne pas la donner en mariage à cet « [h]omme fascheux »⁴⁶. Néanmoins, les paroles de la jeune femme n'ont aucun effet sur le père, qui se montre ferme, de même que Térée devant Philomèle le suppliant :

Le pere n'a de la fille mercy :
Ny les sospirs à pitié ne l'esmeuvent,
Ny ses doux mots esmouvoir ne le peuvent :
Il est ainsi qu'un rocher qui n'entend
La pauvre nef qui contre luy se fend.
Il la menace, il se fache, il la tance,
Il veut sans plus que sans aulcune instance
Elle s'appreste à ce qu'il a voullu,
Que tout se faict est ferme et resolu

⁴⁰ *Discours d'une amante*, p. 104-105, v. 154-166.

⁴¹ *Ibid.*, p. 105-106, v. 177-184.

⁴² *Les Métamorphoses*, livre VI, v. 524-526.

⁴³ *Ibid.*, p. 107, v. 204-206.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 107, v. 207-225.

⁴⁵ Jean-Frédéric Chevalier, *op. cit.*

⁴⁶ *Discours d'une amante*, p. 107, v. 215.



Et qu'il ne fault qu'aulture espoux elle espere⁴⁷.

Atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem
Et iam cum lacrimis, ubi sit germana, rogantem
Includit ; fassusque nefas et uirginem et unam
Vi superat...⁴⁸

(là, pâle, tremblante, redoutant tous les malheurs à la fois, elle demande en pleurant où est sa sœur ; mais il la tient prisonnière, lui avoue son dessein criminel et par la force il triomphe de cette vierge, de cette femme seule...)

Dans le *Discours d'une amante*, la dureté du père confirme le destin de sa fille. Et ici, après les premières comparaisons de la fille à des oiseaux, dans un mouvement de *crescendo*, le poète arrive enfin à la comparaison directe de l'« amante » à Philomèle, connue comme le double du rossignol :

Quand elle ouyst ceste sentence amere,
Plus que devant, tesmoings de ses douleurs,
De ses deux eux faict deux torrentz de pleurs,
En gemissant comme faict Philomele
Qui de Theré plaint la rage cruelle⁴⁹.

Le verbe « plaint » pour désigner l'action de Philomèle fait évidemment écho à travers une polyptote à la « plaincte » de la jeune fille évoquée quelques vers plus haut. Implicitement, dans cette similitude ce n'est pas seulement son futur époux – l'homme qui lui est imposé – mais aussi le père – celui qui choisit l'union – qui constitue le double de « Theré ». Sa « sentence amere » correspond à « la rage cruelle » du violeur mythique et le mariage forcé est ainsi assimilé à une représentation légendaire de viol littéral. La culpabilité du père dans ce forfait, déclenché par son avarice, égale celui du roi tyran qui impose sa violence à sa belle-sœur. Et étant donné les premières allusions énumérées ci-dessus, l'on voit que le rôle du récit ovidien dans ce poème narratif va bien au-delà d'une brève allusion.

Par la suite, le mariage a enfin lieu et la fille, métamorphosée en exemple-type de la patience conjugale, commence à supporter et ensuite aimer son époux. Renversement total du sens de l'histoire de Philomèle, et aussi de tout ce qui précède dans cette version, le poème se clôt sur une sentence :

Comme au besoing ung bon dieu s'est trouvé,
Qui du peril ceste fille a sauvé,
Et la changeant d'une fille amoureuse
En une femme honneste et bien heureuse,
D'honneurs, de biens a remply la maison
Et faict servir le sens à la raison,
Et toute dame apar elle adverteye
Que la jeunesse en la fin se chastie⁵⁰.

Le narrateur prononce ici une conclusion en faveur du mariage, conclusion qui semble tout de même douteuse, étant donné que jusqu'à la fin du poème, l'on souligne la vertu de l'amante et

⁴⁷ *Ibid.*, p. 108, v. 232-241.

⁴⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, livre VI, v. 522-525.

⁴⁹ *Discours d'une amante*, p. 108, v. 242-246.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 112, v. 323-330.



la cupidité néfaste de son prétendant. Surtout, la suggestion toujours sous-jacente que le mariage de la jeune fille constitue une infraction qui égale le viol de Philomèle met en question le sens du dernier proverbe.

L'on vient de voir comment Jamyn suit de près le récit ovidien dans son *Discours*, même s'il fut d'abord inspiré par un autre modèle, que ce soit un fait divers ou l'élégie de Ronsard. Toute l'imitation se déroule à partir du premier point de comparaison entre les deux filles : l'« amante » est victime de la volonté de son père, comme Philomèle des *Métamorphoses*, et même comme Progné. De cette manière, la réécriture de Jamyn est aussi glose de sa source, dans laquelle il renforce l'idée de la responsabilité paternelle dans la corruption de la femme. Dans les similitudes, implicites ainsi qu'explicites, qui s'enchaînent, celles qui concernent l'amante et la victime mythique renvoient souvent aux effets d'ordre psychologique qu'entraîne cette corruption. De plus, la fille n'est pas le seul personnage à réincarner les actions de sa correspondante mythique, le père et le prétendant étant tous les deux et à plusieurs reprises des miroirs du cruel Térée. Néanmoins, une différence importante émerge dans la lecture du texte, permettant de distinguer le conte de Jamyn d'avec sa source : malgré les points de ressemblance multiples entre les deux histoires, l'amante mise en scène dans le *Discours* n'est pas littéralement victime de viol mais simplement d'un mariage arrangé, non-voulu de sa part. Le lecteur est quand même amené à voir dans le « crime » commis par le père et le fiancé qu'il choisit pour sa fille un outrage du même ordre que celui perpétré par Térée. En effet, le mariage de l'amante arrangé par deux hommes, comme le viol, témoigne d'une infraction du libre-arbitre féminin. Étant donné la motivation pécuniaire de son père, cette union conjugale involontaire représente aussi l'abus de la femme comme marchandise dans un système patriarcal. Cependant, malgré cette conception du mariage de l'amante suggérée par la comparaison avec Philomèle, le poème s'achève subitement sur une sentence morale ambigüe.

LE POÈTE VIOLÉ : L'INCARNATION DE PHILOMÈLE DANS LE QUATRIÈME LIVRE DE JAMYN (ARTÉMIS)

Mis à part ce long poème narratif, Philomèle apparaît également dans les *Œuvres poétiques* d'Amadis Jamyn publiées en 1575, qui comprennent trois recueils de poésies amoureuses, les livres II-IV, chacun destiné à une dame différente, suivant le modèle ronsardien⁵¹. Le troisième livre des *Œuvres*, le livre IV, intitulé *Artémis*, met en avant plus que les autres la *persona* de l'amant-poète souffrant. Vraisemblablement écrit pour la Maréchale de Retz⁵², ce recueil est de loin le plus long des trois *canzonieri* de Jamyn, comprenant 214 sonnets ainsi que des élégies, des épigrammes et des chansons. Comme le laisse entendre le titre, la voix poétique du quatrième livre est celle d'un amant assommé par la violence de sa cruelle *donna*, incarnation de la froide déesse de la chasse, désignée par son appellation grecque⁵³. Il

⁵¹ Pour l'influence de Ronsard sur son protégé, voir surtout l'article de Gisèle Mathieu-Castellani, « De l'or aux liens... La réécriture du discours ronsardien chez Amadis Jamyn », *Œuvres et critiques* VI.2 (1981), p. 105-116. Bien entendu, Pétrarque est l'autre grand modèle pour sa poésie amoureuse. Pour l'influence du poète toscan sur la génération de Jamyn, voir l'étude de Daniela Costa, « Les poètes de Henri III et Pétrarque », in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, op. cit., p. 379-393.

⁵² Cf. la notice de Carrington dans son édition de Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, op. cit., vol. 1, p. 47-49. Pour le rôle qu'a joué la Maréchale de Retz dans le monde des lettres de la seconde moitié du seizième siècle, voir à titre d'exemple l'article récent de Margarete Zimmermann au sujet de son *Album*, « Échos de la guerre et de la paix dans *L'Album de poésies* de Catherine de Clermont, Maréchale de Retz » in *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, éd. Claude La Charité et Roxanne Roy, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 279-290.

⁵³ Pour une considération de ce choix de désignation, voir la notice de Carrington, qui écrit « Enfin, évoquant les légendes de la chaste déesse, les amis de la maréchale lui donnaient fréquemment le surnom de Diane ; ne



s'agit plus précisément chez Jamyn de se représenter comme double d'Actéon, chasseur qui surprend Artémis/Diane aux bains⁵⁴. La figure d'Artémis/Diane, très à la mode dans la France de la seconde moitié du seizième siècle, fut reprise dans plusieurs recueils de poètes pré-baroques pour symboliser une idée spécifique de la bien-aimée : « Ainsi, au moment où, en France, le thème de Diane va connaître une expansion considérable, les principaux aspects de son image mythique : la beauté, la froideur, la virginité, la cruauté, composent un ensemble cohérent et relativement stable »⁵⁵.

La brutalité féminine s'annonce ainsi d'emblée comme thème central du recueil. Dans le cinquième sonnet, la *persona* du poète-amant exprime sa situation en se comparant à la célèbre victime de Térée. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Philomèle paraisse dans un recueil de poésies amoureuses du seizième siècle, étant donné que le modèle des écrivains français, Pétrarque, fait appel à la figure du rossignol comme double pour son chant. La « Philomèle » exposée dans le cinquième sonnet de l'*Artémis* ne renvoie cependant pas à l'oiseau de la métamorphose, mais à la femme violée par Térée, avant sa transformation. La réorientation de cette allusion chez Jamyn lui permet de l'associer à différents motifs, toujours pétrarquistes mais plus violents, que celui de la lamentation. Le lien entre la femme violée et le poète-amant est encore plus évident dans un *canzoniere* centré sur le motif de l'assaut, autour duquel tourne le mythe de Diane et son amant Actéon. Dans sa version, Jamyn a recouru à Philomèle pour revenir sur l'*innamoramento* et sur l'incapacité de l'amant à chanter suffisamment la beauté de sa dame.

L'*innamoramento* comme viol

Malgré la grande diversité des réécritures pétrarquiennes et pétrarquistes des poètes français du seizième siècle⁵⁶, l'on peut constater que certains éléments de l'histoire de l'Italien reviennent chez plusieurs de ses épigones. Dans la disposition narrative du *canzoniere* pour Artémis, la figure de Philomèle émerge au moment de l'*innamoramento*, lieu commun incontournable de tout recueil pétrarquiste. La violence de la première rencontre chez Pétrarque se fait entendre dans la troisième pièce de son livre :

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro⁵⁷.

(C'était le jour où du soleil pâlirent,
de pitié envers son créateur, les rayons,
que je fus pris et ne m'en gardai point,
car vos beaux yeux, Madame, m'enchaînèrent.)

Le poète toscan présente plusieurs éléments qui deviendront caractéristiques de la représentation du coup de foudre : la vue de la dame⁵⁸, le désarroi immédiat de l'amant et le motif de la chasse, désigné ici par le verbe *legaro*. L'assaut de l'amour sert de métaphore filée

voulant pas imiter Desportes qui composait déjà ses *Amours de Diane*, Jamyn choisit le synonyme grec – « Ἄρτεμις – pour la célébrer » (*Les Œuvres poétiques*, op. cit., vol. 2, p. 10).

⁵⁴ Il y a plusieurs représentations de cet épisode dans la culture gréco-romaine, dont une version d'Ovide dans ses *Métamorphoses*, op. cit., vol. 1, livre III, v. 138-252.

⁵⁵ Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 54. Au sujet de Diane dans la culture française du seizième siècle, voir aussi l'étude d'Hélène Casanova-Robin, *Diane et Actéon : Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Honoré Champion, 2003.

⁵⁶ À ce sujet, voir le collectif édité par Jean Balsamo, *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, op. cit.

⁵⁷ *Canzoniere / Le Chansonnier*, éd. et trad. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 1988, sonnet 3, v. 1-4.

⁵⁸ Pour le lien entre le regard et l'*innamoramento* non seulement chez Pétrarque et ses imitateurs français mais dans la poésie occidentale depuis l'Antiquité, voir par exemple Hélène Casanova-Robin, op. cit., p. 246-260.



qui structure le reste du poème : Pétrarque parle ainsi des « colpi d'Amor »⁵⁹ (« les coups d'Amour »), de son état vulnérable – il est « del tutto disarmato »⁶⁰ (« [t]otalement... désarmé ») – et enfin des armes de chasse de l'Amour, sa « saetta »⁶¹ (« flèche ») et son « arco »⁶² (« arc »).

Des nombreuses réécritures françaises de cette scène, nous citons, à titre d'exemple, le portrait de « l'Archer », Cupidon, incarnation mythique d'Amour qui saisit le poète dans le premier sonnet des *Amours* de Ronsard :

Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte,
Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur,
Comme il r'enflamme, & r'englace mon cœur,
Comme il rençoit un honneur de ma honte...⁶³

Le lecteur qui s'intéressera à cet assaut verra toute la force de l'Amour, force dont jouit le poète-amant, figurée par les emblèmes de chasse, l'arc et l'aiguillon :

Il cognoistra combien la raison peult
Contre son arc, quand une foys il veult
Que nostre cœur son esclave demeure :

Et si voirra que je suis trop heureux,
D'avoir au flanc l'aiguillon amoureux,
Plein du venin dont il fault que je meure⁶⁴.

Depuis le poète toscan, la première rencontre fut associée à la perte de soi, à la stupéfaction de l'amant suscitée par ce qu'André Gendre appelle le « pouvoir pétrifiant »⁶⁵ de la dame. Dans la métaphore de la chasse, associée tantôt à la dame, tantôt à l'Amour, l'on voit déjà surgir le thème de la violence subie par le poète-amant. Chez Jamyn, Philomèle, elle-même victime, va reprendre le statut de l'amant menacé dans l'attaque métaphorique de l'Amour, suggérée par « la fureur des superbes Thérée »⁶⁶.

Comme Ronsard et Pétrarque, Jamyn utilise la métaphore de la chasse pour figurer l'intensité de la première rencontre, dépeinte dans le cinquième sonnet de l'*Artémis* :

Après que mille traits tirez de tes beautez
Ont souillé dans mon sang leurs pointures dorees,
Afin que tes rigueurs fussent demesurees
Et que muet je fusse à tant de cruautez...⁶⁷

Cette strophe fait appel au premier regard du poète, alors qu'il n'est pas l'agent de la scène. Le premier verbe est attribué plutôt à la force de la dame – force néanmoins passive, car ne résultant que de la vue même de ses beautés –, « souillé », et suggère déjà le viol, la tâche ou la souillure qui marque sa victime. Amplification du modèle de Pétrarque, qui se dit *preso*, la *persona* de l'amant se dit d'abord « souillé », ensuite « muet » et enfin, dans un effet de gradation qui rappelle la description de l'amante du *Discours*⁶⁸, « comme Philomèle »⁶⁹ – violé

⁵⁹ *Ibid.*, v. 6.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 9.

⁶¹ *Ibid.*, v. 13.

⁶² *Ibid.*, v. 14.

⁶³ Pierre de Ronsard, *Les Amours*, *op. cit.*, sonnet 1, v. 1-4.

⁶⁴ *Ibid.*, sonnet 1, vv. 9-14.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 241.

⁶⁶ Amadis Jamyn, *Les Œuvres poétiques*, *op. cit.*, vol. 2, livre IV, sonnet 5, v. 6.

⁶⁷ *Ibid.*, sonnet 5, v. 1-4.

⁶⁸ Voir notre analyse ci-dessous des comparaisons de la jeune femme avec des oiseaux.



dans une littéralisation⁷⁰ physiologique de la métaphore pétrarquiste, où le « ravissement »⁷¹ figuratif de l'*innamoramento* est représenté par la victime célèbre d'un viol littéral. De même, le *topos* pétrarquiste du choc qui rend l'amant sans paroles est figuré par le mutisme littéral de ce même personnage.

En effet, Jamyn et ses contemporains ne sont pas les premiers à dépeindre un amour violent, la cruauté de la bien-aimée étant un lieu commun depuis Pétrarque. Mais à la différence de leurs modèles, ces poètes pré-baroques exagéraient totalement la « philosophie » dont ils héritaient :

N'est-ce pas le pétrarquisme qui a défini l'amour comme une véritable aliénation mentale, une « manie », une obsession ? N'est-ce pas le pétrarquisme qui a mis l'accent sur le « chaos », la division interne qui fait de l'amant un être déchiré, absent à lui-même, mutilé ? N'est-ce pas enfin le pétrarquisme authentique qui a fait de la nature entière le reflet sympathique de la peine amoureuse ? Il y avait là, sans nul doute, en germe, un fond de violence inhérent à ce caractère absolu de la passion pétrarquiste, donnée comme un désordre physiologique et mental (« je brûle et je gèle », « je ne sais où je suis, ni qui je suis »). C'est là le premier caractère du lyrisme amoureux pré-baroque : l'acceptation d'une « philosophie de l'amour » d'origine pétrarquiste, qui propose de voir dans la passion une force brutale, un conflit douloureux, une double postulation vers l'idéal et vers la réalité. De Ronsard à Desportes, de Desportes aux poètes pré-baroques, une constante : les contradictions « invariables » qu'Amour impose au cœur consumé de l'amant⁷².

Le poète pétrarquiste privilégie l'amour de l'amant « déchiré », posture qu'il occupe depuis l'*innamoramento*. Pour dépasser leurs modèles, les pré-baroques chercheront des amplifications violentes de cette métaphore.

Les « traits » évoqués au début du sonnet 5 sont-ils tout simplement des comparaisons de « la fureur des superbes Teres » ou bien évoquent-ils plutôt l'Artémis chasseresse, équivalente grecque de Diane ? Alors qu'il n'est pas nommé, à côté de Philomèle, Actéon, amoureux célèbre de Diane, châtié pour avoir osé la regarder aux bains, est l'autre figure mythologique suggérée dans ce sonnet. Et c'est l'assimilation de l'*innamoramento* à la chasse chez ses modèles, français aussi bien qu'italien, qui permet à Jamyn de faire le lien avec la chasseresse de son recueil.

L'histoire de Diane et Actéon est représentée de manière plus explicite dans d'autres poèmes du recueil, par exemple au sonnet CLXIX :

Je ressemble au chasseur qui voit la beauté nue
De la chaste Diane, extrême en cruauté :
Car il fut par ses chiens en pièces emporté,

⁶⁹ *Ibid.*, v. 9.

⁷⁰ La littéralisation de la métaphore est elle-même une technique ovidienne d'après un article de Charles Segal, qui constate que les transformations dépeintes par le poète romain constituent « the external realization of a type or character » (« Ovid's Metamorphic Bodies : Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses* », *Arion*, vol. 5, n. 3, 1998, p. 9-41, p. 14).

⁷¹ C'est le terme qu'emploie, par exemple, André Gendre dans sa lecture de Ronsard, *op. cit.*, p. 232. Il s'agit aussi d'un mot bien fréquent dans les recueils pétrarquistes français.

⁷² Gisèle Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 398.



Et luy cousta bien cher une si belle veue⁷³.

Le chasseur et la déesse de la chasteté qui le punit incarnent le couple parfait pour refléter l'amour baroque et pour donner lieu à une réflexion sur cet amour :

Les poètes néo-pétrarquistes et baroques interposent, entre le texte et la personne du locuteur, le personnage intermédiaire du héros mythique, qui assure le relais entre l'Histoire et la vie : le mythe autorise une autoconnaissance (Mauron). Si l'image mythique de Diane est l'instrument de la connaissance de la femme, c'est l'image mythique d'Actéon qui permet à l'amant de se connaître, ou plutôt de se reconnaître en lui⁷⁴.

De même, dans le cinquième sonnet du recueil, Philomèle et Térée constituent ensemble une autre allégorie pour l'amant et sa dame. Par le biais de ce mythe, le viol devient chez Jamyn métaphore de la situation précaire de l'amant, puni pour son regard sur la dame, véritable acte de défi. La Philomèle évoquée dans le *canzoniere* pour Artémis représente la situation du poète face à la déesse qui, comme Térée, assujettit sa victime à une violence hors-pair. Ainsi Jamyn reprend-il le *topos* pétrarquiste du premier ravissement, tout en le détournant avec un accent plus violent, s'associant à une célèbre femme violée.

Mais à la différence d'Actéon, il n'y a pas de crime chez Philomèle pour souligner l'audace de l'amant, mis à part l'acte incestueux pour lequel elle se culpabilise, qui n'est cependant pas directement évoqué dans ce sonnet. À la différence du sort de la victime de Diane, sa souillure, ses blessures ne constituent pas un châtement juste pour une véritable offense. Dans l'écriture baroque, les héros mythiques – Actéon mais aussi d'autres figures d'échec et de châtement comme Sisyphe et Prométhée⁷⁵ – mis en scène sont rarement des personnages sympathiques, les auteurs s'appropriant des figures difficiles à aimer :

Le héros mythique, on l'a vu, est la projection de l'amant qui s'identifie à lui. Or il est remarquable que ce héros modèle, loin de donner une image embellie et prestigieuse de l'amant, soit au contraire masqué *par un ensemble de traits négatifs* : une destinée misérable, frappée par le sort au sceau du malheur absolu, une vie condamnée, s'achevant dans une mort humiliante (le supplice). La cause même de l'échec est loin d'être stimulante : l'imprudence (l'impudence) pour Actéon, le larcin pour Prométhée, le crime pour Tantale et Sisyphe (sacrilège ou parjure), le viol pour Ixion, l'inexpérience alliée à l'orgueil pour Icare et Phaëton. Héros maudits, ils sont, non dans la légende, mais dans le discours baroque qui la récrit, des malchanceux, des faibles, des ambitieux sans envergure. Comment expliquer le prestige dont ils jouissent ? De quelle manière peuvent-ils susciter le désir et le satisfaire ?

C'est précisément leur caractère non héroïque, leur fragilité même, qui fascinent. Depuis le XII^e siècle, c'est-à-dire depuis la naissance de l'amour occidental, l'érotique est fondée sur une « structure de refus », et sur le clivage entre désir et jouissance. L'objet d'amour se définit par son impossibilité d'aimer, ou par son refus d'aimer. La dame appartient, par son corps, au seigneur, qui ne lui demande rien d'autre que ce corps auquel il la réduit, tandis que

⁷³ Livre IV, *op. cit.*, v. 1-4. Pour une considération de ce sonnet de Jamyn, voir Hélène Casanova-Robin, *Diane et Actéon : Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, *op. cit.*, p. 237—ss.

⁷⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, *op. cit.*, p. 83-84.

⁷⁵ Le livre de Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, *op. cit.*, étudie la représentation de ces figures et d'autres chez Jamyn et ses contemporains.



l'amant vise son cœur. Au centre de ce discours amoureux : *la distance* (qui n'est pas seulement d'ordre social), *l'obstacle*. Au sein d'une situation triangulaire qui définit les rôles des partenaires, la position de l'amant est celle du demandeur, requérant d'amour une personne interdite⁷⁶.

L'interprétation de Philomèle comme double pour l'amant va à l'encontre du texte ovidien lorsque Jamyn la confond avec le criminel Actéon, l'assaut des « beautés » dans la première strophe du cinquième sonnet désignant sans doute la blanche nudité de Diane dans la forêt. Il s'agit donc d'une contamination de sources qui mêle deux moments mythiques – le regard d'Actéon, le viol de Philomèle – pour revenir sur un vieux *topos* pétrarquiste. Au lieu de répéter le sort d'Actéon devant Diane, couple central au quatrième livre, Jamyn cherche deux autres figures semblables. La célèbre victime du livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide s'avère un choix idéal, incarnant à la fois le thème de la violence subie dans la passion amoureuse (la passion de Térée) et le silence qui en est provoqué.

Comme l'histoire d'Actéon, le mythe de Philomèle permet au poète de méditer à la fois sur sa propre situation en tant que victime ainsi que sur la situation de sa bien-aimée, qui dans sa cruauté reflète le criminel Térée. Le viol de Philomèle, inséré par le poète dans sa suite de sonnets dédiée à sa propre « Artémis », permet une représentation encore plus violente de l'expérience de l'amant pré-baroque que le mythe d'Actéon et Diane. De même qu'Actéon, Philomèle est une mutilée qui rappelle la violence du désir, violence attribuée à Térée, incarnation de la dame, non pas à l'amant pré-baroque⁷⁷. Le viol constitue aussi une transgression encore plus obscène que le sort d'Actéon, surtout parce que Philomèle n'est jamais qu'innocente. Aux mythes énumérés par Gisèle Mathieu-Castellani qui servent à figurer la *persona* du poète-amant souffrant, l'on peut ajouter la Philomèle réécrite par Jamyn, qui comme les personnages masculins, témoigne dans son malheur de toute la dureté de son bourreau.

Alors que Pétrarque et Ronsard s'identifient au rossignol, substantif masculin en italien aussi bien qu'en français, et alors que les poètes pré-baroques s'identifient avec des figures masculines de la mythologie gréco-latine, dans le cinquième sonnet de l'*Artémis*, Jamyn se compare à « Philomele », la femme et non pas l'oiseau, et en même temps qu'il évoque aussi Actéon. L'assimilation du poète masculin à une figure féminine est certes moins attendue⁷⁸, les rôles des sexes étant complètement renversés dans sa propre situation où c'est la dame qui « viole » l'amoureux, augmentant ainsi le choc chez le lecteur. En s'associant non seulement à une fameuse victime mythologique mais aussi à une femme, Jamyn cherche-t-il peut-être à faire ressortir encore plus sa vulnérabilité ? La précarité de la femme, qui est encore plus susceptible de subir les assauts de l'amour et de la lubricité, comme le démontre la réalité du viol, exprime donc la singularité de cet amant, que la bien-aimée blesse sciemment, sa cruauté étant sans bornes, ses « rigueurs... demesurées ». En même temps, cette comparaison fait ressortir encore une fois l'interprétation propre à Jamyn : ce n'est pas juste la souillure physiologique qu'il entend représenter en mettant en scène la figure de Philomèle, alors qu'elle est sans aucun doute évoquée, mais sa propre expérience de ravissement qui résulte de la grandeur de sa passion.

⁷⁶ Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, *op. cit.*, p. 239-240.

⁷⁷ Elle est aussi, comme Actéon, qui est transformé en cerf, figure de métamorphose, même si Jamyn ne représente pas cette partie de l'histoire dans son sonnet.

⁷⁸ Tout comme l'histoire de Philomèle, le mythe de Diane et d'Actéon, toujours sous-jacent dans ce recueil, évoquait peut-être pour le lectorat de Jamyn le viol. En revanche, dans le cas du couple Diane-Actéon, il s'agit d'une menace sexuelle éventuelle de la part de l'homme, qui aurait voulu forcer une union physique avec la déesse vierge. À ce sujet, voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, *op. cit.*, p. 56-57.



L'écriture du désir muet et les silences du poète

Dans l'*Artémis* de Jamyn, ce ravissement, qui résulte de la simple vue de sa dame, est un effet totalisant, envahissant l'être de l'amant, le privant de tout sens et de toute parole :

Si doux son œil, si douce est sa parole,
Qu'on se deviendrait auprès d'elle une idole,
Sans poux, sans voix, en extase ravi⁷⁹.

Dans le recueil pétrarquéen, le silence est inextricablement lié au moment de l'*innamoramento*, car c'est à partir de ce moment que se déroule la stupeur. Depuis Pétrarque, ce silence incarne non seulement les effets physiologiques exercés par la force amoureuse, mais aussi une paralysie qui s'étend à l'écriture :

Più volte incominciai di scriver versi :
ma la penna et la mano et l'intellecto
rimaser vinti nel primier assalto⁸⁰.

(Maintes fois commençai à écrire des vers ;
mais ma plume et ma main, et mon intelligence,
demeurèrent vaincues dès le premier assaut.)

Ce *topos* du silence s'annonce d'emblée dans le troisième et dernier *canzoniere* de Jamyn. Le recueil s'ouvre sur un sonnet qui met en scène le poète se culpabilisant de ne pas avoir encore consacré ses talents « à louer vos vertus [d'Artémis] »⁸¹. Jamyn résout donc de se transformer en chanteur glorieux pour sa dame :

Et je dis à l'Amour : Or' soyons glorieux,
Tu pendras à ton arc de nouveau cent trofees,
Et cygne je seray, sur tous ingenieux⁸².

Le cygne indique ici la grandeur que veut l'écrivain pour ses vers. Depuis la célèbre ode d'Horace, cet oiseau est devenu figure emblématique du poète qui se rend immortel dans ses écrits :

Non usitata nec tenui ferar
penna biformis per liquidum aethera
uates neque in terris morabor
longius inuidiaque maior

urbis relinquam. Non ego pauperum
sanguis parentum, non ego quem uocas,
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohibebor unda⁸³.

(Elle n'est point ordinaire ni sans force, l'aile qui va m'emporter, poète métamorphosé, à travers le liquide éther. Je ne demeurerai pas plus longtemps sur la terre et, plus grand que l'envie, je laisserai les villes. Non, moi, descendance de pauvres parents, moi que tu convies, Mécène chéri, je ne périrai pas et l'onde du Styx ne me tiendra point

⁷⁹ *Artémis*, op. cit., sonnet 16, v. 9-11.

⁸⁰ Pétrarque, *Canzoniere / Le Chansonnier*, op. cit., sonnet 20, v. 12-14.

⁸¹ *Artémis*, sonnet 1, v. 10.

⁸² *Ibid.*, sonnet 1, v. 12-14.

⁸³ Horace, *Odes et épodes*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1964, livre II, ode 20, v. 1-8.



prisonnier.)

À la différence de son double mélancolique, le rossignol, le cygne est repris par les poètes de la Renaissance pour exalter les grands talents lyriques⁸⁴. Parmi ses premières poésies, Jamyn écrit un discours pour le quatrième fils de Catherine de Médicis, François d'Alençon, surnommé « Hercule », dans lequel il rappelle à son destinataire l'utilité de la poésie pour les rois et princes. En soulignant l'importance de savoir discerner le bon poète du mauvais, il privilégie l'image du cygne pour figurer la poésie idéale :

Mais il convient d'une oreille tresdigne
Bien discerner la douce voix d'un cygne
Du croasser des corbeaux envieux,
Qui font douleur à l'oreille et aux yeux.
L'accent d'un cygne est plaisant par les nues,
Plus que le cri des bien-volantes grues :
Aussi la pie, adversaire du chant
Que dit Euterpe, ha le caquet tranchant⁸⁵.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Jamyn choisisse l'oiseau conventionnel du chant victorieux pour le premier sonnet d'un de ses *canzonieri*. Mais dans le prochain poème déjà, le poète voit sa volonté d'atteindre une telle grandeur poétique empêchée :

J'ay cent fois désiré, de sainte ardeur épris,
D'enrichir un bel hymne, une ode, une elegie
Du thresor des beautez qu'à mesure infinie
Le ciel respand sur vous pour emporter le prix :

Mais la honte craintive a mon desir repris
Pour n'en pouvoir escrire une moindre partie,
Quand (oultre la beauté qui soudain est ravie)
Je pense à vostre esprit, le plus beau des esprits⁸⁶.

Ainsi, c'est sa source d'inspiration – la beauté de la dame – qui lui emporte la voix, paradoxe qui éclaire son positionnement dans sa relation avec Artémis. Sa défaite est d'ailleurs déjà anticipée avec les participes « épris » et « repris » dans un jeu d'écho qui imite l'instabilité de sa situation et souligne sa passivité. La voix du livre sera ainsi passive, « emport[ée] » comme dans le cinquième sonnet de l'*Artémis*, dans un moment d'extase, mais aussi de crainte.

Dans ce même sonnet, le poète, ayant échoué dans ses tentatives d'exprimer la gloire de sa bien-aimée en vers, cherchera donc un modèle pour sa création non chez un autre écrivain, mais chez un peintre célèbre de l'Antiquité :

Ainsi je suis contraint d'imiter ce Timante,
Qui, voyant la douleur si grievée et si cuisante
D'Agamemnon marry de sa fille immolee,

Et ne pouvant de la peindre en tableau de couleur,
Tint de ce roy dolent la figure voilee,

⁸⁴ Pour la représentation du cygne chez les auteurs français du seizième siècle, voir par exemple l'article de Cécile Alduy, « D'un cygne absent : poétique de l'allusion dans *L'Olive* de Du Bellay », *Méthode* 13 (2008), 45-54.

⁸⁵ Amadis Jamyn, « Hercule défenseur des Muses », in *Les Œuvres poétiques*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973, vol. 1, p. 189, v. 71-78.

⁸⁶ Amadis Jamyn, *Artémis*, op. cit., sonnet 2, v. 1-8.



Et peignit sans la peindre une extreme douleur⁸⁷.

Tout comme Timante, Philomèle représente dans le cinquième sonnet la supériorité des arts qui arrivent à communiquer ce que la parole ne peut pas. Mais paradoxalement, le poète ne se tourne vers ses modèles que lorsqu'il est « contraint », lorsque la voix poétique lui manque.

Souvent à la Renaissance, Philomèle la femme fut assimilée au rossignol sans que l'origine de cette métamorphose ne soit désignée. Mais au lieu de la représenter après qu'elle s'est déjà métamorphosée en rossignol⁸⁸, ici Jamyn la dépeint au moment même de son viol, en évoquant les blessures que sa dame, en « superbes Terees », lui inflige, ainsi que la suite immédiate de son viol :

Mais comme Philomele en sa toile tissue
Découvrit à sa sœur la cruauté receue,
Sa fortune, son dueil, sa prison, son malheur :

Sur la toile des sœurs d'une ancre perdurable
Je peindray ta rigueur et mon sort miserable.
Quel esprit, quel advis ne trouve la douleur⁸⁹ ?

La « voix » qu'elle réussit à faire entendre dans la version de Jamyn n'est pas le chant plaintif qui caractérise le rossignol depuis l'Antiquité, mis en scène par Ronsard et maints autres poètes de la Renaissance, mais le tissage sans parole du récit ovidien.

Histoire de l'amour du poète, le *Quatrième livre* sera aussi réflexion sur la nature et la faiblesse de la voix poétique. Philomèle est un miroir pour la *persona* de Jamyn non seulement parce que son sort tragique reflète la violence subie par l'homme devant la cruelle *donna* pétrarquiste, mais aussi parce qu'elle est rendue muette, image de la faiblesse poétique déclinée tout au long de son recueil. Point extrême de la violence subie, la victime de Térée est l'anti-cygne, signifiant l'amant paralysé dans son amour.

Au fil des siècles, Philomèle est devenue un symbole réflexif de la création poétique, et ce depuis, au moins, l'élegie latine :

Mais il ne faudrait pas limiter l'inspiration « daulienne » dans la poésie latine à un simple jeu poétique de *variatio*. Le chant de l'oiseau devient métaphore de la création poétique, et peut-être rappel du destin du premier des poètes. Virgile prolonge ainsi l'inspiration de Catulle quand il établit une comparaison entre la souffrance d'Orphée après la perte d'Eurydice et celle de Philomèle⁹⁰.

De même sert-elle de mise en abyme chez Pétrarque et Ronsard. Or, il est important de se rappeler que, à la différence des élégies, la version des *Métamorphoses* d'Ovide, texte principalement étiologique, s'arrête aux métamorphoses de Philomèle, Progné et Térée⁹¹. Le sixième livre ne met jamais en scène le rossignol chantant. L'instant de sa création dans cette source, comme dans le sonnet de Jamyn, est celui du tissage, expression silencieuse de la

⁸⁷ *Ibid.*, v. 9-14.

⁸⁸ Il le fait ailleurs dans le recueil, s'adressant au « [d]oux rossignol » et évoquant sa « plainte accoutumee / Et les accens mignards de ta gentille voix » (sonnet 42, v. 1 et 3-4). Ces vers montrent bien la différence de ton entre le poème qui met en scène la femme violée et celui qui fait appel à l'oiseau après la métamorphose.

⁸⁹ *Ibid.*, sonnet 5, v. 9-14.

⁹⁰ Jean-Frédéric Chevalier, *op. cit.*, p. 60. Dans une élégie de son troisième livre, le *canzoniere* pour Calliree, Jamyn se compare au rossignol chantant « [p]army les bois fueillus » (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 120, v.28).

⁹¹ Dans ses *Amours*, par contre, Ovide met en scène le chant de Philomèle le rossignol (*Élégie XIII*). De même, dans ses *Tristes*, le poète compare ses pleurs aux plaintes de Progné (livre V, I, v. 60). À ce sujet, voir Sandrine Dubel, *op. cit.*, p. 57-60.



victime, et reflet étymologique (« textile », du latin *textum* ou *textus*) pour l'œuvre de son auteur (le *texte* littéraire).

Ainsi Philomèle, et l'amant de Jamyn, demeurent muets et continuent de rappeler au lecteur le crime qu'ils ont vécu. Les préoccupations de l'auteur de l'*Artémis* reviennent toujours à son livre, à sa création poétique embarrassée par son ébahissement amoureux, qui lui « emporte » « la voix ». La solution qu'il y trouve est, paradoxalement, le génie qui lui provient de sa douleur, comme dans le récit de Philomèle :

Quid faciat Philomela ? fugam custodia claudit,
Structa rigent solido stabulorum moenia saxo
Os mutum facti caret indice. Grande doloris
Ingenium est miserisque venit sollertia rebus⁹².

([Q]ue pourrait faire Philomèle ? Des gardes s'opposent à sa fuite ; autour d'elle se dressent les épaisses murailles de la bergerie, construites avec des pierres massives ; sa bouche muette ne peut révéler le forfait. Mais l'ingéniosité de la douleur est infinie et le malheur fait naître l'adresse.)

Comme parallèle du message de Philomèle, exprimant « [s]a fortune, son deuil, sa prison, son malheur », Jamyn offre le récit de « ta rigueur et mon sort miserable », lisant dans sa relation toute l'angoisse de la fille de Pandion. À travers l'hyperbole de la comparaison et le message qu'il tisse, l'amant espère enfin apitoyer sa dame, et peut-être son lecteur : « Quel esprit, quel avis ne trouve la douleur ? »⁹³

De même que chez sa source, l'art textile permet à l'amant du sonnet de Jamyn de dire l'indicible, de vaincre le silence qui lui fut si farouchement imposé. L'« ancre perdurable » suggère également la victoire des deux victimes, qui arrivent à immortaliser leurs gémissements dans la grande littérature. Après avoir établi le lien entre sa situation et le mythe de Philomèle, qu'il s'approprie tout comme sa *persona* laisse sa trace « sur la toile » de Philomèle et Progné, Jamyn rivalise implicitement avec Ovide, cherchant à égaler, voire dépasser l'auteur qui lui fournit sa matière.

En lisant dans la figure de Philomèle le rôle de l'écrivain, Jamyn évoque une autre interprétation de cet épisode. La critique a longtemps reconnu dans les récits d'artistes et d'artisans chez Ovide des mises en abyme pour le travail poétique. Car dans *Les Métamorphoses*, « [i]l est clair que certains épisodes narratifs, principalement ceux qui sont centrés sur des personnages d'artistes (par exemple Deucalion, Dédale, Pygmalion, Orphée, les Muses et les Piérides), sont également autoreprésentatifs »⁹⁴. Le tissage de Philomèle peut aussi être lu comme une mise en abyme des *Métamorphoses*. Amadis Jamyn, lecteur attentif de son modèle latin, ainsi que de la tradition pétrarquiste, adapte le parallèle entre la femme violée et le poète dans son livre, les préoccupations de l'auteur-créateur y étant centrales.

CONCLUSION

Les deux textes dont nous avons discuté dans le présent article se focalisent sur des situations bien différentes mais qui ont toutes les deux trait à la notion de viol : d'abord le mariage sous contrainte d'une jeune femme, ensuite le ravissement invincible de l'extase amoureuse. La comparaison des deux personnages de ces poèmes – la jeune amante et le poète pétrarquiste amoureux – avec Philomèle est surtout centrée sur les effets psychologiques,

⁹² Livre VI, v. 572-575.

⁹³ Amadis Jamyn, *Artémis*, op. cit., sonnet 5, v. 14.

⁹⁴ Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs : Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 171.



comme la terreur, qui sont déclenchés par la perte de soi. La violence du viol mythique permet à l'auteur de mettre en avant l'envahissement total de ces épisodes.

L'amante du *Discours* et l'amoureux de l'*Artémis* sont aussi liés par le thème commun du chant, ou plutôt du chant qui n'est jamais entendu par celui ou celle qu'il vise. L'amante n'a que la « plainte » qui ne réussit à amollir son père, mais l'amant pétrarquiste, éprouvant l'incapacité de faire entendre sa voix, peut s'inspirer de l'*ingenium* de Philomèle, cherchant à attendrir Artémis avec le message de son malheur tissé sur la « toile », c'est-à-dire de l'exemple textuel de son parallèle mythologique. S'identifiant à Philomèle, l'amant fait une comparaison exagérée qui rappelle à la dame sa barbarie excessive. Dans sa mise en scène de Philomèle au seuil de son livre d'amour, Jamyn récupère l'épisode central du récit ovidien souvent passé sous silence dans les *canzonieri* de ses contemporains. Devenue emblème de la poésie lyrique latine et ensuite dans les recueils de Pétrarque et de Ronsard, la figure de Philomèle recouvre dans ces deux versions de Jamyn la violence que l'on trouve dans *Les Métamorphoses* d'Ovide.

En même temps, tout en évoquant directement son viol, Jamyn le réinterprète à son gré : déjà avatar d'une femme forcée de céder à un mariage quasi-incestueux, mais qui s'avère, d'après la *sententia* finale du poème, « moral », Philomèle devient dans l'*Artémis* le double d'un poète épris dans un *ravissement* amoureux. Jamyn, auteur qui incarne le courant pré-baroque, emploie le mythe du viol non seulement pour les résonnances violentes, noires qu'il prête à la poésie, mais aussi pour la multitude de sens qui l'ouvre à des réécritures multiples – mariage sous contrainte, ou bien image de la force de la passion amoureuse :

Encore s'agit-il moins, en fait, de reproduire les schémas, les motifs ou les thèmes proposés par le mythe, que de les utiliser comme autant de « révélateurs » : transformant le contenu d'un mythe, déformant son récit, modifiant sa leçon (*sententia*), le poète ne cesse de refaire l'histoire à sa guise et d'y lire la marque de ses fantaisies⁹⁵.

Malgré sa fidélité à Ovide, un élément important de la version des *Métamorphoses* est absent dans les réécritures de Jamyn, car les deux incarnations de Philomèle qu'il représente ne connaîtront pas la vengeance de celle-ci : la jeune amante est mariée à son prétendant, trouvant par la suite le contentement dans son union, et l'amant-poète du livre pour Artémis persiste dans l'amour pour sa cruelle maîtresse, son seul réconfort étant le tissage métaphorique qui lui permet, comme à Philomèle, de laisser des traces littéraires de son infortune. Jamyn choisit d'arrêter sa réécriture au viol et à cette création muette, privilégiant non seulement une adaptation violente, mais aussi le moment de l'échec chez Philomèle, de sa plus grande fragilité, figurant la nouvelle conception baroque de l'amant qui ne souhaite pas de fin à sa souffrance.

⁹⁵ Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, op. cit., p. 10-11.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

CORRER Gregorio, *Progne*, in *Trois tragédies humanistes*, présentées et traduites par Jean-Frédéric Chevalier, Paris, Les Belles lettres, 2010.

HORACE, *Odes et épodes*, présentées et traduites par F. Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, Collection des universités de France, Série latine, 1964.

JAMYN Amadis, *Les Œuvres poétiques*, éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973 et 1978.

OVIDE, *Amours*, présentés et traduits par Henri Bornecque, Paris, Les Belles lettres, Collection des universités de France, Série latine, 1930.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, présentées et traduites par Georges Lafaye, Paris, Les Belles lettres, Collection des universités de France, Série latine, 1928.

OVIDE, *Tristes*, présentés et traduits par Jacques André, Paris, Les Belles lettres, Collection des universités de France, Série latine, 1968.

PÉTRARQUE François, *Canzoniere / Le Chansonnier*, présenté et traduit par Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 1988.

RONSARD Pierre de, *Les Amours*, in *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Librairie Nizet, 1982, vol. 4.

RONSARD Pierre de, *Art poétique françois et les Œuvres*, in *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Librairie Marcel Didier, 1947, vol. 14.

SHAKESPEARE William, *Titus Andronicus*, éd. Alan Hughes, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

VIRGILE, *Les Géorgiques*, présentées et traduites par Henri Goelzer, Paris, Les Belles lettres, Collection des universités de France, Série latine, 1935.



Textes critiques

ALDUY Cécile, « D'un cygne absent : poétique de l'allusion dans *L'Olive* de Du Bellay », *Méthode*, n. 13, 2008, p. 45-54.

BALSAMO Jean éd., *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004.

CASANOVA-ROBIN Hélène, *Diane et Actéon : Éclats d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Honoré Champion, 2003.

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « La métamorphose de Philomèle ou les métamorphoses du mythe dans la poésie latine et néo-latine », in *Philomèle : Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, eds. Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 53-72.

COSTA Daniela, « Les poètes de Henri III et Pétrarque », in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, éd. Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 379-393.

DUBEL Sandrine, « L'hirondelle et l'épervier, le rossignol et la huppe (Achille Taitus, *Leucippé et Clitophon*, V, 3-5) : notes sur la difficulté d'établir un mythe », in *Philomèle : Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, eds. Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 37-52.

GALAND-HALLYN Perrine, *Le reflet des fleurs : Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

GENDRE André, « Pierre de Ronsard », in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, éd. Jean Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 229-251.

GÉLY Véronique et TOMICHE Anne, « Introduction », in *Philomèle : Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, eds. Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 7-34.

GRAUR Théodosia, *Un disciple de Ronsard, Amadis Jamyn*, Genève, Slatkine Reprints, 1981.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « De l'or aux liens... La réécriture du discours ronsardien chez Amadis Jamyn », *Œuvres et critiques*, vol. VI, n. 2, 1981, p. 105-116.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.



SEGAL Charles, « Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses* », *Arion*, vol. 5, n. 3, 1998, p. 9-41.

ZIMMERMANN Margarete, « Échos de la guerre et de la paix dans *L'album de poésies de Catherine de Clermont, Maréchale de Retz* », in *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*, eds. Claude La Charité et Roxanne Roy, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 279-290.