



« Y NO TE ESPANTES DE AVER DICHO ESTO, NI ME LO ATRIBUYAS A QUERER A DIVINAR LO POR VENIR¹ » : LA TENTATIVE D'ANTICIPER LA REACTION NEGATIVE DU PUBLIC DANS LES PARATEXTES DES RECUEILS POETIQUES FRANÇAIS ET ESPAGNOLS DU MILIEU DU XVI^E SIECLE

João AIDAR (Sorbonne Université)

Tout écrivain, pour écrire nettement, doit se mettre à la place de ses lecteurs, examiner son propre ouvrage comme quelque chose qui lui est nouveau, qu'il lit pour la première fois, où il n'a nulle part, et que l'auteur aurait soumis à sa critique ; et se persuader ensuite qu'on n'est pas entendu seulement à cause que l'on s'entend soi-même, mais parce qu'on est en effet inintelligible. *La Bruyère, Des ouvrages de l'esprit².*

Tout effort définitionnel du terme paratexte, depuis les analyses classiques de Gérard Genette, sera toujours redevable au critique français, pour qui :

[il] [...] ménage entre l'identité idéale, et relativement immuable, du texte et la réalité empirique (socio-historique) de son public [...] [il est] une sorte d'écluse qui leur permette de rester « à niveau », ou si l'on préfère, un sas qui aide le lecteur à passer sans trop de difficulté respiratoire d'un monde à l'autre, opération parfois délicate, surtout quand le second se trouve être un monde de fiction. Étant immuable, le texte est par lui-même incapable de s'adapter aux modifications de son public, dans l'espace et dans le temps. Plus flexible, plus versatile, toujours transitoire parce que transitif, le paratexte lui est en quelque sorte un instrument d'adaptation : d'où ces modifications constantes de la « présentation » du texte [...], du vivant de l'auteur par ses propres soins, puis à la charge, bien ou mal assumée, de ses éditeurs posthumes³.

Citer Genette pour commenter les éléments préfaciels d'un livre est devenu une sorte de lieu commun ou de passage obligé. Nous n'avons pas voulu l'éviter, parce qu'il a su montrer une fois pour toutes, avec une grande pénétration, le rôle du paratexte dans la conversion du texte en livre et son pouvoir de métamorphoser le texte, en jouant un rôle d'interface capable d'« adapter » le texte au public auquel il est destiné. Le seuil de l'œuvre est l'endroit où présenter le sujet du livre que le lecteur est sur le point de lire. Il est une porte d'entrée à la partie centrale du monument.

¹ « [E]t ne t'étonne pas que je l'aie pu tenir de tels propos, et ne pense pas non plus que je souhaite prévoir le futur » Jorge Montemayor, *Poesía completa*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, p. 54.

² Jean de la Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », Paris, Gallimard, 1975, p. 21.

³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 374-375.



Pour esquisser une analyse des différentes démarches adoptées dans la construction de cette « porte d'entrée », nous voudrions remonter le cours de l'histoire pour mieux comprendre le rôle qu'a pu jouer le « paratexte » à la Renaissance. À cette époque, la diffusion imprimée des recueils a changé la matérialité des textes poétiques et l'acte même de la lecture. Elle a encore changé, de manière très profonde, la relation de l'auteur avec son œuvre. Le poète dispose, pour la première fois, d'une technologie qui lui permet d'atteindre un plus grand nombre de lecteurs. Il se voit ainsi obligé de dialoguer avec ce « lecteur inconnu » et de créer, au seuil de son livre, un « espace de sociabilité » pour accueillir son public. En tâchant de charmer son lecteur, il lui attribue, par exemple, un rôle actif dans le processus d'érection de l'œuvre. Le lecteur devient pour ces œuvres un véritable acteur : il est responsable de sa pérennité. Le regard du public est ainsi attiré vers l'intérieur du livre pour découvrir la fonction majeure qu'il est destiné à remplir.

Néanmoins, attirer l'œil du lecteur ne suffit pas à combler le vide ressenti par un auteur qui voit la publication comme une perte du contrôle de l'œuvre. S'il souhaite que le lecteur participe à la construction de la renommée du livre, il désire aussi disposer de certains outils qui lui permettent de prévenir les réactions défavorables. Il peut y parvenir en adoptant la démarche décrite par La Bruyère car, en se mettant à la place de son lecteur, un écrivain peut contrôler l'intelligibilité de son œuvre, mais aussi imaginer comment elle sera interprétée.

À un tournant esthétique et technique comme celui du XVI^e siècle, un auteur doit imaginer et contrer les attaques contre son œuvre⁴, en s'inspirant des critiques reçues par ses devanciers ou par lui-même. À lire les paratextes de cette époque il est clair que les poètes adoptent souvent cette posture anticipative.

Nous pensons que comparer quelques recueils poétiques publiés en Espagne et en France dans les années 1540 et 1550 nous offrira un échantillon des principales stratégies adoptées par les auteurs renaissants désireux de protéger leur projet poétique. Ainsi, nous allons analyser ici les textes liminaires des recueils de Ronsard (*Odes* - 1550), Montemayor (*Obras* - 1554), Du Bellay (*L'Olive* - 1549 et 1550) et Boscán (*Obras* - 1543).

Il faut donc aplanir les obstacles pour le lecteur et prévenir toutes les critiques pour désarmer les détracteurs avant même qu'ils puissent fourbir leurs armes. Les poètes adopteraient ainsi la posture niée par Montemayor dans la phrase tirée de sa préface et qui nous sert de titre. Comme le souligne Pedro Ruiz Pérez, qui invoque Aristarque comme prototype du critique trop rigide et Zoïle comme figure de l'ignorant :

*Quando los escritores asumen conciencia de la situación en que el
sometimiento al gusto del público los coloca, reaccionan también al
respecto y expresan su malestar por una presión a la que no reconocen*

⁴ Cette posture a été largement adoptée, comme nous rappelle Anne Cayuela, par les auteurs espagnols qui publient des recueils de nouvelles au XVII^e siècle : « À travers les analyses qui précèdent, nous avons vu qu'une des caractéristiques des préliminaires de livres du XVII^e siècle est qu'ils cristallisent plusieurs lectures réalisées et à venir : la lecture de l'auteur qui anticipe la lecture du lecteur, la lecture d'un ou plusieurs censeurs, la lecture d'un ami dont les commentaires sont rapportés sous la forme d'une lettre imprimée dans les préliminaires, les lectures des auteurs de poésies laudatives ; mais également la lecture anticipée de celui qui tient le livre dans ses mains, et ses lecteurs ultérieurs. Cette problématique s'inscrit dans la méthodologie de la nouvelle histoire littéraire qui s'intéresse au rôle joué à l'intérieur du système interne du texte par l'hypothèse de l'auteur au sujet du lecteur. » Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, pp. 133-134.



autoridad ni criterio, pero que saben un condicionante casi decisivo de su ejercicio profesional como escritores. Si en los autores que resolvieron esta tensión con su negativa a publicar las observaciones sobre el público se limitan a un elusivo desprecio, a medida que el vínculo entre escritura y publicación se hace más estrecho aumentan las referencias al público y la profundidad de los juicios sobre él. En general, y al margen de halagos casi preceptivos en prólogos y dedicatorias, los juicios se basan en su identificación con el vulgo y la generalizada connotación negativa de este concepto: se trata de una instancia ignorante, caprichosa y arbitraria, ideas en que insiste el escritor como vía para neutralizar posibles desafecciones del público hacia su obra.⁵

Le besoin impérieux de cette protection est d'ailleurs démontré par certains commentateurs. L'édition de 1553 des *Amours*, commentée par Marc Antoine Muret, l'atteste. Dans sa préface, l'érudit attire l'attention sur le peu d'estime que le public porte à ceux qui « emploient leurs esprits » dans leurs œuvres. Dès le début de son texte, Muret souligne que « la perversité de nôtre siecle est si grande, Monseigneur, que ceus, qui pour le jourd'hui emploient leurs esprits à porter au public quelque plaisir ou quelque utilité, ne reçoivent communement pour toute recompense de leurs labeurs, que le mepris des uns, & l'ennuie des autres⁶ ». Son propre travail d'exégèse courait le risque de ne pas « voir la lumière » à cause de ses détracteurs, comme il le dit ensuite : « Ce qui me venant en pensée. Lors que premierement je me mis a écrire ces Commentaires, a peu près me detourna de poursuivre mon entreprise.⁷ »

Le commentaire lui-même a besoin d'un appareil protecteur contre les probables invectives. Il faut, par exemple, expliquer l'audacieux projet d'assimiler un auteur *vulgaire* et vivant aux classiques gréco-romains et à certains Italiens qui sont les seuls auteurs modernes à avoir eu une version commentée de leurs œuvres. C'est cette réprobation qu'il prévient ainsi : « Je pense qu'il ne m'est ja besoin de repondre a ceus, qui pourroient trouver étrange que je me suis mis a commenter un livre François, & composé par un homme, qui est encores en vie. [...] Mais veu qu'il i a beaucoup de choses non jamais traitées mesmes des Latins, qui me pourra reprendre de les avoir communiquées aus François ? »

Muret ne se contente pas d'anticiper les critiques qu'on pourrait faire à son travail, il attire l'attention du lecteur sur les invectives reçues par le poète lui-même après la publication de ses *Odes* :

Car outre les autres exemples, qui me venoient au devant, singulierement m'émouvoit celui de l'auteur mesme, que j'entreprendois a commenter, lequel pour avoir premier enrichi nôtre langue des Greques & Latines dépouilles, quel autre grand loier en a il encore raporté ? N'avons-nous veu l'indocte arrogance de quelques acrestés mignons, s'émouvoir tellement au premier son de ses écrits, qu'il

⁵ « Lorsque l'écrivain prend conscience de la situation dans laquelle la soumission au goût du public le place, il réagit en affichant son insatisfaction à propos d'une pression à laquelle il ne reconnaît aucune autorité – mais qu'il reconnaît comme centrale pour l'établissement de sa figure d'auteur. Si chez les auteurs qui refusent de publier leurs poèmes les références au public se limitent à un évasif mépris, à mesure que la relation entre l'écriture et la publication se resserre les références au public augmentent – ainsi que la profondeur du jugement qu'on fait sur lui. En général, ces jugements le caractérisent comme un sujet vulgaire : il est ignorant, capricieux et arbitraire. L'auteur insiste sur ces jugements pour neutraliser de possibles critiques faites à son œuvre » Pedro Ruiz Pérez, « Aristarco y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI », *Bulletin Hispanique*, 102 (2000), pp. 356-357.

⁶ Pierre de Ronsard, *Les Amours*, (éd) Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Classiques Didier érudition, 1999, p. 18.

⁷ *Ibidem*



sembloit, que sa gloire encore naissante, deust estre étainte par leurs efforts? L'un le reprenoit de se trop louer, l'autre d'écrire trop obscurement, l'autre d'estre trop audacieus a faire nouveaux mots : ne sachant pas, que cette coutume de se louer lui est commune avecques tous les plus excellents poètes qui jamais furent : que l'obscurité qu'ils prétendent, n'est qu'une confession de leur ignorance : & que sans l'invention des nouveaux mots, les autres langues sentissent encores une toute telle pauvreté, que nous la sentons en la nôtre⁸.

Il faut d'ailleurs souligner que son « esthétique antiquisante » expose les *Amours* aux mêmes censures que celles qui ont été adressés aux odes⁹. La louange excessive de soi-même étant ici remplacée par les éloges excessifs de l'aimée, ce qu'on a critiqué dans les *Odes* pourrait être aussi critiqué dans les *Amours*, dont le vocabulaire obscur relève de la même poétique. Il faut du reste remarquer que les précautions du commentateur des *Amours* coïncident avec celles prises auparavant par l'auteur lui-même. Dans la préface aux *Odes*, le Vendômois défend déjà ses poèmes contre ceux qui pourraient mettre en cause leur obscurité et les néologismes¹⁰. Il en va de même pour l'acclimatation de l'esthétique classique et pour sa position de poète « vanteur, & glouton de louange » :

Si les hommes tant des siecles passés que du nostre, ont merité quelque louange pour avoir piqué diligemment après les traces de ceus qui courant par la carriere de leurs inventions, ont de bien loin franchi la borne : combien davantage doit on vanter le coureur, qui galopant librement par les campagnes Attiques, & Romaines osa tracer un sentier inconnu pour aller à l'immortalité? [...] Mais quand tu m'appelleras le premier auteur Lirique François, & celui qui a guidé les autres au chemin de si honneste labeur, lors tu me rendras ce que tu me dois, & je m'efforcerai te faire apprendre qu'en vain je ne aurai receu.

[...]

Je ne fai point de doute que ma Poésie tant varie ne semble facheuse aus oreilles de nos rimeurs, & principalement des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquisé, ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours en son propos. [...]

Certes je m'assure que tels debonnaires lecteurs ne me blâmeront, moi de me louer quelque fois modestement, ni aussi trop hautement celebrer les honneurs des hommes favorisés par mes vers : car outre que ma boutique n'est chargée d'autres drogues que de louanges, & d'honneurs, c'est le vrai but d'un poète Liriq de celebrer jusques à l'extremité celui qu'il entreprend louer.¹¹

⁸ *Ibidem*

⁹ Voir : Benedikte Andersson, *L'invention lyrique: visages d'auteur, figure du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 134.

¹⁰ La nouveauté de l'entreprise elle-même pourrait diminuer la « valeur marchande » des vers ronsardiens par rapport à ceux qui sont depuis longtemps sur le « marché ». C'est d'ailleurs Ronsard lui-même qui utilisera dans sa préface de la *Franciade* (1587) cette métaphore mercantile pour expliquer les difficultés d'une œuvre débutante : « Telle monnoie, soit d'or ou d'argent, semble estrange au commencement, puis l'usage l'adoucit & domestique, la faisant recevoir, luy donnant autorité, cours, & credit, & devient aussi commune que nos Testons & nos Ecus au Soleil ».

¹¹ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes – I, op. cit.*, p. 49.



Avec ces métaphores équestres, dès le début de son texte, le Vendômois entend protéger le noyau même de son projet poétique. C'est en opposant deux types d'auteur qu'il y parviendra : les inventeurs et les imitateurs. Il protège son entreprise en arguant que le poète n'est pas libre de choisir sa position. Ronsard n'avait pas d'autre choix que d'imiter, car seuls les anciens pouvaient « tracer un sentier inconnu pour aller à l'immortalité ». L'acclimatation qu'il fait en France des vers antiques devrait interdire à ses détracteurs de blâmer le « manque de personnalité » dans son recueil.¹²

Celui qui pique « diligemment après les traces de ceus qui cour[ent] par la carrière de leurs inventions » crée une poésie calquée sur les modèles anciens qui semblerait sûrement fâcheuse aux oreilles des « rimeurs » français. Elle serait ainsi considérée comme obscure par un public habitué aux « mignardise[s] d'amour ». C'est contre cette réduction de l'ambition de son entreprise que Ronsard hausse également la voix dans la préface des *Odes*. Et la défense dans laquelle Muret se lance, trois ans après, semble montrer qu'il avait bien raison de se protéger. Judicieuse était la façon dont le poète prévenait les attaques contre son livre, et judicieuse la défense entreprise par son commentateur. Comme André Gendre le souligne bien :

Cette défense [celle de Muret] consacre trois victoires de Ronsard : il est à la fois docte et poète, il réussit dans la pratique de l'*imitatio* jusqu'à retrouver l'*inventio*, il est enfin devenu un poète classique, aux sens premier et second du terme ; la France est une nouvelle Grèce et une nouvelle Rome. Il ne reste plus au lecteur qu'à se laisser guider par ses commentaires et à consentir au plaisir de l'effort. S'il lui est beaucoup promis, il lui est beaucoup demandé. On ne s'approprie pas sans peine la nouvelle esthétique¹³.

Muret est ainsi capable, avec ses commentaires, de hausser le poète au rang qu'il souhaite occuper, confortant ainsi le projet poétique de l'auteur. Ronsard a pour ambition d'introduire en France l'esthétique ancienne – et c'est justement sur cette réussite que soulignent les observations du commentateur des *Amours*.

Le texte de Muret doit lui aussi s'entourer d'un appareil préfaciel apte à protéger l'œuvre. Ses affirmations sur le peu d'estime dont jouissent les « travaux d'esprit » sont d'ailleurs couramment retrouvées dans les préfaces des recueils de l'époque. L'aptitude du poète à deviner les types de critiques qu'on pourrait formuler sur son travail est également soulignée par Muret. Les invectives contre lesquelles Ronsard protège son recueil sont justement celles qu'il aurait apparemment reçues. Les recueils poétiques de la période devraient donc, de la même façon, devancer les critiques.

Un bon exemple est la façon dont Montemayor ouvre son appareil préfaciel. Dans ce tout premier texte, dont nous avons extrait la phrase qui nous sert de titre, le poète lusitain exprime une insatisfaction semblable à celle de l'érudit français en soulignant « *quan mal son remunerados aquellos, que con trabajos suyos propios quieren dar contento y gusto a los*

¹² « Les inventeurs parcourent les campagnes « Attiques et Romaines », tandis que leurs imitateurs ont vécu « tant des siècles que du nostres ». En d'autres termes, Ronsard ne pose pas l'alternative de l'invention et de l'imitation comme un choix de pratiques offert au poète actuel. Celui-ci n'a pas d'autre choix que d'être imitateur, puisque l'âge de l'invention s'est clos avec l'Antiquité », Emmanuel Buron., « Éthique et poétique de la publication dans l'avis « Au Lecteur » des *Odes* (1550) », *Lectures des Odes de Ronsard*, éd. J. Goeurly, Rennes, Presses de l'Université, 2001, p. 39.

¹³ André Gendre, *op. cit.*, p. 126.



*entendimientos ajenos*¹⁴ ». L'auteur sait que les qualités même de son travail ne suffisent pas à empêcher le « *murmurar de los detractores* » : « *y que no bastara delante de tu opinión aver algunas cosas buenas en el, para que se me tomen en cuenta de la que no lo son*¹⁵. » Le doute ressenti par Muret retarde également la décision du poète lusitain de publier ses poèmes : « *que si hasta ahora no he querido que mis obras se impriman, no ha sido otra la causa*¹⁶ ». Le récepteur du livre pénètre ainsi dans son portique pour être informé de l'« *officio acostumbrado* » que « *las malas lenguas ejercitan* » sur les œuvres d'« *ingenio* » (travaux d'esprit).

Ainsi, le désir ronsardien d'éviter les désagréments d'une réception hostile se retrouvera également dans le texte du poète lusitain. Leurs arguments arrivent même à se croiser, quand ils abordent les motifs qui ont déterminé cette défense préventive du recueil. Ils invoquent les pratiques contemporaines : la manière dont, à leur époque, la poésie est accueillie, le goût esthétique du public, etc. Au début de la préface de Montemayor résonne d'ailleurs une phrase qui le confirme : « *porque la experiencia de lo presente, me lo da a entender muy a la clara* ». L'auteur veut montrer à son public que, s'il est certain que son travail sera critiqué, c'est qu'il a observé la réception des œuvres contemporaines.

Un public incapable de bien accueillir une « *poësia tan alta* » (l'adjectif est utilisé par Mendonça dans un texte placé juste après celui de Montemayor) comme celle de Montemayor a sûrement une sensibilité esthétique défaillante. Les « *malas lenguas* » prêtes à insulter les travaux des « *ingenios* », comme l'affirmera Mendonça dans son épître, montrent leur cécité face à la grandeur de ces textes. Cet argument apparaît dans le texte du poète lusitain mais pas de façon si explicite que chez Ronsard. C'est contre le goût corrompu des récepteurs que les transformations proposées par le Vendômois doivent être défendues. Les oreilles « des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé, ou quelque mignardise d'amour », habituées aux œuvres d'une tradition « foible & languissante » et qui ne sont pas en mesure d'accueillir la « Poësie tant varie » des *Odes*, obligent l'auteur à tisser dans son texte des réponses aux critiques futures. À la différence de Montemayor, le poète français est beaucoup plus explicite dans sa volonté d'aller contre l'esthétique des œuvres de son époque. Le poète doit donc anticiper les critiques faites par les « rimeurs¹⁷ » et le public.

La défense anticipée des vers lui permet encore d'attirer l'attention du lecteur sur un autre trait central et novateur de l'œuvre : la variété des thèmes traités. Cette caractéristique, nouvelle dans la tradition française, ainsi que l'obscurité¹⁸, expose le poète aux invectives de ceux dont les oreilles sont habituées aux « mignardise[s] d'amour » :

Je ne fai point de doute que ma Poësie tant varie ne semble facheuse aus orreilles de nos rimeurs, & principalement des cortizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé, ou quelque mignardise d'amour qui continue tousjours en son propos : pour le moins, je m'assure qu'ils ne me sçauroient accuser, sans condamner premierement Pindare auteur de telle copieuse diversité, & oultre que c'est la sauce, à laquelle on doit guster l'Ode. Je suis de cette opinion que nulle Poësie se doit louer pour acomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre

¹⁴ « Qu'ils sont peu valorisés ceux qui, dans leur travaux, souhaitent contenter les autres personnes » Jorge de Montemayor, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵ « Tes compliments n'empêcheront pas les détracteurs de faire leurs critiques » *Ibidem*

¹⁶ « Si j'ai retardé la publication de mes œuvres, c'était pour cela » *Ibidem*

¹⁷ Terme de mépris déjà employé par Du Bellay dans la *Deffence* : « Et vous autres si mal equipez, dont l'ignorance a donné le ridicule nom de rymeurs à nostre langue ... » (II, XI)

¹⁸ Cette obscurité, il faut souligner, tient à la propre conception ronsardienne de poésie. Voir Claude Faisant., « L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard », *Versants*, 15 (1989), p. 100.



inconstante, & variable en ses perfections¹⁹.

Avec la présentation du recueil qu'il ouvre, le lecteur découvre une quasi définition générique de l'ode – et même une définition élargie, par le biais de la comparaison entre la poésie et la nature, de ce que représente pour Ronsard la « Poésie accomplie ». Le poète peut ainsi à la fois prévoir les possibles critiques faites à son travail et « éduquer » les récepteurs de son entreprise novatrice. En affirmant que les critiques de la variété thématique du recueil devraient « condamner premierement Pindar auteur de telle copieuse diversité », Ronsard explicite les sources de ses poèmes et leur forge un puissant bouclier protecteur. On ne pourrait pas critiquer la nature « tant varie » de son œuvre sans du même coup réprover le grand modèle lyrique lui-même, Pindare.

Si Ronsard invoque comme autorité le poète grec, la préface du Lusitain invoque un moderne : Boscán et son entreprise innovatrice. Montemayor, comme le poète français, se met ainsi sous la protection et l'influence d'un prédécesseur au moment de publier ses vers. Comme Ronsard, il entend désamorcer les futures critiques adressées à son recueil. Ses détracteurs, s'ils réagissent comme ceux de Boscán, incarneront ce lecteur incapable de recevoir l'œuvre *desapassionadamente*. Ainsi, si on a critiqué même les vers d'« *ingenio y alto estilo* », il ne faut pas espérer un destin différent pour les poèmes de Montemayor. Mais cela ne veut rien dire car le seul argument donné pour justifier les invectives à Boscán c'est « *que es mejor lo que escribió Garcilasso* ». Les blâmes adressés au poète catalan ne prouvent pas seulement la malveillance des détracteurs mais aussi la faiblesse de leurs compétences critiques :

Quien vio tan gran desseo en Castilla de las obras de Boscan, cuyo ingenio y alto stylo esta manifesto a los que desapassionadamente le miran, y despues las sentencias sobre el han dado. Y quando se les pide razon, no saben dar otra, sino que es mejor lo que escribió Garcilaso de la Vega: como si lo que es bueno, dexasse de serlo, porque aya otra cosa mejor. Yo os aria jurar, que darian los que han de ver este libro quanto les pidiesse, por otro Garcilasso enquadernado con el, para tener alli al pie de la obra ocasion de murmurar. Pero no es necessario tenerla cerca : que por lexos que este, yo os seguro que la busquen y que no se les vaya por pies : ni aun mis pies se escusen de la que otros mejores que ellos no se han podido escusar²⁰.

À la différence du Vendômois, c'est dans la tradition vulgaire qu'il va chercher une caution. Il ne regarde pas l'œuvre de ses devanciers comme une « monstrueuse erreur » à rejeter en prenant « stile apart, sens apart, euvre apart, ne desirant avoir rien de commun avecq » elle. C'est l'œuvre de Boscán qui sert de modèle pour ses vers d'amour et la *dispositio* d'une partie de son recueil.²¹

¹⁹ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes – I, op. cit.*, p. 47.

²⁰ « On a eu affaire, en Espagne, à la publication d'une œuvre comme celle de Boscán – dont la valeur est aperçue par ceux qui l'analysent objectivement. On a également eu affaire aux critiques qu'elle a reçue. Ces critiques se basent sur le fait que les poèmes de Garcilaso sont meilleurs que ceux de Boscán : comme si une matière perdait sa valeur simplement parce qu'il existe une autre meilleure. J'en suis sûr que mes détracteurs, pour pouvoir critiquer mon travail, auraient aimé que mon livre soit publié avec les poèmes d'un Garcilaso. Mais ils n'ont pas besoin qu'il soit près : peu importe la distance, ils vont sûrement aller le chercher pour critiques mon travail » Jorge de Montemayor, *op. cit.*, p. 56.

²¹ Voir Juan Montero Delgado, « Sobre imprenta y poesía a mediados del siglo XVI (con nuevos datos sobre la *príncipe*s de *Las obras* de Jorge de Montemayor) », *Bulletin hispanique*, juin, 2004.



Montemayor et Ronsard sont donc tous les deux conscients des critiques auxquelles ils s'exposent – et ils font en sorte de s'en protéger dès le seuil. La rhétorique argumentative que Ronsard utilise pour anticiper les attaques va néanmoins bien plus loin que celle de l'auteur lusitain. Montemayor traite du contenu de son recueil en anticipant les critiques sur la cohabitation des vers sacrés et profanes²², mais le Vendômois ne se borne pas à prévoir les invectives et défendre ses poèmes, il souligne leur caractère novateur et la *varietas* de son recueil. Il fait ce que font, chez Montemayor, les deux épîtres disposées en tête du volume : celle de l'auteur à ses lecteurs et celle de Rodrigo de Mendoça adressée au poète lui-même. Ces deux textes se complètent en ce qui touche à la fonction protectrice car l'épître de Mendoça est à la fois une réponse précise aux inquiétudes de Montemayor et une réponse anticipée à ses détracteurs. Chez Ronsard, il n'y a pas d'autre voix : c'est l'auteur qui prend tout en charge – il montre au public la valeur de son entreprise et la cécité de ses ennemis.

L'incapacité critique du public par exemple, suggérée par Montemayor et explicitée dans l'épître de Mendoça, est au centre des arguments ronsardiens. L'auteur des *Amours*, comme l'ami du poète lusitain, dénonce l'étroitesse des récepteurs hostiles. Le passage cité plus haut, où Ronsard s'en prend aux « courtizans », est proche du plaidoyer de Mendoça en faveur de la « *diversidad de materias* » du recueil espagnol. Ceux qui, chez le Français, sont aveugles à la richesse de la poésie pindarique trouvent leur pendant dans ceux qui « *mostran su ceguedad en reprehende[r]* » les vers de Montemayor :

*Y la grandeza de las cosas, que aquí con tanta diversidad de materias, y en tan diversos metros se tratan, resplandesce: de manera, que los ojos de los invidiosos detractores, no suffriendo su resplendor, mostraran su ceguedad en reprehendellas. Y si toda via lo quisieren hazer, no solo con su dañada intención no quitarán el lustre a este libro, antes le descubrirán mayor: como acaece en el oro, cuya hermosura se muestra tocándole, que antes de tocalle estaba encubierta y ofuscada*²³.

Les possibles critiques sur la variété des sujets et des mètres sont ainsi rejetées avant même d'avoir été formulées. Les détracteurs sont discrédités et leur opinion qualifiée de fruit de la « *ceguedad* ». Ronsard et Mendoça, en utilisant une stratégie semblable de protection, rattachent la *varietas* des recueils à celle des œuvres canoniques de l'antiquité. Le Vendômois, comme on l'a vu plus haut, affirme que les critiques de son livre devraient d'abord s'en prendre à la diversité des recueils pindariques. Mendoça va encore plus loin en affirmant que la *copia* des poèmes de l'auteur lusitain est supérieur à celle des classiques eux-mêmes :

*Pudiera v. m. dar al cancionero el titulo de Cornucopie, y los demas, con que escribe Plinio, acostumbravan otros autores intitular sus libros: porque sin hazer offensa a los passados, no se ha visto de un autor tan diferentes obras, y tan acertadas todas. Pues entre los Griegos y Latinos, pocos uvo (excepto Vergilio) que en mas de una materia se señalasse, aunque tentasse a salir fuera de aquella.*²⁴

²² « Y si alguno no le pareciere bien aver impresso las de devoción junto a las de outra materia, sepa que fui mandado de quien era fuerza obedescer » Jorge de Montemayor, *op. cit.*, p. 51

²³ « L'œuvre est formé par une immense variété thématique et métrique. Ainsi, ceux qui n'identifient pas sa magnificence, font preuve de cécité. Et s'ils insistent sur les critiques, au-delà de ne pas détériorer le prestige du livre, ils augmenteront encore sa valeur. Il en va de même de l'or, dont la splendeur est révélée quand on le touche » Jorge de Montemayor, *op. cit.*, p. 59.

²⁴ « Vous auriez pu intituler votre livre *Cornucopie* car, sans vouloir outrager nos devanciers, un livre n'a jamais été



Comment pourrait-on critiquer un auteur qui dépasse dans ses poèmes la variété des recueils classiques ? Il en va de même pour celui qui dans ses *Odes* suit la *copia* pindarique. Ainsi, les modèles canoniques invoqués doivent empêcher les critiques de s'en prendre aux recueils *vulgaires* sans commencer par s'attaquer aux œuvres antiques elles-mêmes. Ronsard se targue d'instaurer en France la « copieuse diversité » qui caractérise la poésie qui « se doit louer comme accomplie » alors que Montemayor entreprend ce que les anciens eux-mêmes n'ont pas pu mener à bien. La *translatio studii* souhaitée par ces auteurs est donc mise en avant dès le seuil du livre et les projets poétiques sont défendus avant même que les détracteurs n'ouvrent la bouche.

La voracité des « *murmuradores* » pourrait pourtant aller plus loin en mettant l'imitation des anciens au centre de leurs critiques, en n'attaquant pas simplement la matière des recueils mais également la façon dont l'auteur s'est approprié ces sujets. On mettrait ainsi en question le cœur même du projet poétique. Par exemple, « copier » Pétrarque serait considéré comme une preuve de la faiblesse d'un poète qui n'apporte supposément rien de sien à ses vers. C'est à ce type de critique que les poètes soucieux d'acclimater l'esthétique antique doivent se préparer. Il est facile, par exemple, d'associer Boscán et Du Bellay à l'imitation des Anciens. Ce passage de la préface de la première édition de *L'Olive* en fournit la preuve :

Si je craignois que le Prologue fust plus long que la Farce, je respondroy' volontiers à ceulx, qui cognoissans Petrarque de nom seulement, diront incontinent que je l'ay desrobé, que je n'apporte rien du mien, non pour autre raison sinon qu'il a escript Sonnets, & moy aussi. Vrayment je confesse avoir imité Petrarque, & non luy seulement, mais aussi l'Arioste, & d'autres modernes Italiens. Pource qu'en l'Argument que je traicte, j'en ay point trouvé de meilleurs²⁵.

Malgré la crainte d'écrire un « Prologue [qui] fust plus long que la Farce », le poète prévient les critiques sur l'influence de Pétrarque. Selon Du Bellay, un tel reproche ne peut venir que de ceux qui n'ont jamais fréquenté les vers de l'auteur italien. Attaquer l'étroitesse de leurs critiques est une première façon de défendre l'inspiration pétrarquiste. Ce n'est pourtant pas la seule. Un autre argument vient à son secours pour cautionner l'acclimatation des vers italiens en France : il s'agit d'une autorité qui a usé de la même procédure. Du Bellay attire l'attention sur le fait que, comme lui avec l'œuvre de Pétrarque, les Romains sont allés puiser dans la tradition grecque²⁶ : « Et si les anciens Romains pour l'enrichissement de leur langue, n'ont fait le semblable en l'imitation des Grecz, je suis content n'avoir point d'excuse ».

La préface du recueil publié en 1550 invoque aussi l'exemple des Romains et des Italiens pour cautionner le projet du poète angevin :

formé par une telle variété thématique. Parmi les Grecs et les Latins, peu d'entre eux (à l'exception de Virgile) ont composé une œuvre très variée » *Ibidem*

²⁵ Du Bellay, *op. cit.*, p. 8

²⁶ La procédure que les Romains utilisent pour enrichir leur langue sera traitée au chapitre de la *Deffence* intitulé « Comment les Romains ont enrichy leur Langue ». En s'en servant d'une métaphore digestive et agricole, l'Angevin explique que : « Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce labour de traduction, par quelz moyens donques ont ilz peu ainsi enrichir leur Langue ? Immitant les meilleurs aucteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, & apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang & nourriture, se proposant, chacun selon son naturel & l'argument qu'il vouloit elire, le meilleur aucteur, dont ilz observoient diligemment toutes les plus riches & exquises vertus, & icelles comme grephes, ainsi que j'ay dict devant, entoint & apliquoint à leur Langue. Cela faisant (dy-je) les Romains ont baty tous ces beaux escrits, que nous louons & admirons si fort : egalant ores quelqu'un d'iceux, ores le preferant aux Grecz » Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoise*, (éd) Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2008, p. 91.



J'ay (ce me semble) ailleurs assez deffendu l'immitation. C'est pourquoy je ne feray longue response à cet article. Qui voudroit à ceste ballance examiner les escritz des anciens Romains, et des modernes Italiens : leurs arrachant toutes ces belles plumes empruntées, dont ilz volent si haultement : ils seroient en hazard d'estre accoutrez en corneille Horacienne. Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traictz en la fantaisie, qui après venant à exposer mes petites conceptions selon les occasions, qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume, qu'ilz ne me reviennent en la mémoire : doibt on pour ceste raison les appeller pieces rapportées ? Encor' diray-je bien, que ceulx, qui ont leu œuvres de Virgile, d'Ovide, d'Horace, de Petrarque, et beaucoup d'autres, que j'ay leuz quelquefois assez negligemment, trouveront, qu'en mes escriptz y a beaucoup plus de naturelle invention, que d'artificielle, ou supersticieuse immitation.²⁷

Encore une fois, l'Angevin va contre sa prétention à la brièveté, pour esquisser une sorte de « théorie de l'imitation ». Reprenant une attitude adoptée, l'année précédente, pour revendiquer la paternité du texte, Du Bellay argumente en faveur de son apport personnel. Il utilise une nouvelle fois l'exemple des anciens pour cautionner son entreprise novatrice dans l'aire culturelle française. Ceux qui avaient lu les classiques gréco-romains et italiens sauraient voir « qu'en [s]es escriptz y a beaucoup plus de naturelle invention, que d'artificielle, ou supersticieuse immitation ». Il ne s'agit plus seulement de suivre l'exemple des anciens pour enrichir sa langue : l'Angevin explicite sa connaissance des règles à respecter. Ainsi, il pointe la différence entre un écrit « inventif » et un écrit imprégné d'« artifice ». C'est elle qui définit la réussite – ou pas – de l'emprunt à une autre œuvre. L'auteur désireux d'imiter ses devanciers doit imprimer dans sa « fantaisie » quelques traits qui couleront naturellement de sa plume – l'Angevin a recours à l'image d'un poète qui calque ses vers sur ceux des modèles utilisés. Comme le dit Henri Chamard, cette imitation consiste « à laisser couler de soi, sans y songer, sans le vouloir, les pensée et les sentiments qu'on a puisés, par un ancien commerce, dans la lecture des bons auteurs, et dont on s'est depuis longtemps tout imprégné²⁸ ».

De l'autre côté des Pyrénées, l'acclimatation des traditions antiques et toscanes avait également besoin d'être expliquée et justifiée – et le rôle d'approbation joué par les Romains et les Italiens, chez Du Bellay, se retrouve chez Boscán, qui se sert d'eux pour cautionner son projet. L'auteur catalan savait qu'il aurait « *en esto muchos reprehensores. Porque la cosa era nueva en nuestra España, y los hombres también nuevos, alomenos muchos dellos: y en tanta novedad era imposible no tener con causa, y aun sin ella*²⁹ ». À la différence de Du Bellay, l'Espagnol invoque l'origine des vers acclimatés pour cautionner son entreprise. Au moment de donner les raisons pour lesquelles il acclimate les vers toscans, Boscán attire l'attention sur le fait qu'on ne connaît pas l'origine des vers espagnols tandis que les vers utilisés par Pétrarque, de leurs côtés, ont une origine facilement repérable. C'est en exposant les différentes traditions qui s'en seraient servi que l'auteur assure la défense de son entreprise. Boscán explique que les Latins ont réalisé une manœuvre comparable à la sienne en puisant chez les Grecs, c'est-à-dire qu'ils se sont eux-mêmes servi d'une tradition étrangère pour fonder la leur :

²⁷ Du Bellay, *op. cit.*, 11.

²⁸ Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Librairie M. Didier, 1961, p. 217.

²⁹ « beaucoup de détracteurs car son entreprise était novatrice en Espagne » Juan Boscán, *op. cit.*, p. 116.



(...) *ha dexado con su buena opinion tan gran rastro de si, por dondequiera que hay passado, que si queremos tomalle dende aquí, donde se nos ha venido alas manos, y bolver con el atrás, por el camino por donde vino, podremos muy facilmente llegar hasta muy cerca de donde fue el comienço. Y assi le vemos agora en nuestros días andar bien tratado en Italia: la qual es una tierra muy floreciente de ingenios, de letras, de juizios y de grandes escritores. Petrarcha fue el primero, que en aquella provincia le acabó de poner en su punto: y en este se ha quedado, y quedará, creo yo, para siempre. Dante fue mas atrás: el qual usó muy bien del, pero diferentemente de Petrarcha. En tiempo de Dante y un poco antes, florecieron los Provençales: cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. (...) Mas tornando a nuestro propósito, digo, que aun bolviendo mas atrás delos Provençales, hallaremos todavía el camino hecho deste nuestro verso. Por que los hendecasyllabos, delos quales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte, y son los mismos, en quanto la diferencia delas lenguas lo sufre. Y porque acabemos de llegar ala fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos: sino que los tomaran delos griegos: como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes. De manera que este genero de trovas, y con la autoridad de su valor proprio, y con la reputación delos antiguos y modernos que le han usado, es dino, no solamente de ser recebido de una lengua tan buena, como es la castellana: mas aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares³⁰.*

De même que chez Ronsard, on doit, pour critiquer la variété de ses vers, d'abord critiquer Pindare, pour blâmer les entreprises de Boscán et Du Bellay il faut au préalable condamner celles des Italiens et des Romains. Les poètes adoptés comme modèle avaient donc eux-mêmes composé leurs poèmes à partir de l'*imitatio*. Du Bellay et Boscán ne se bornent pas à défendre leur entreprise d'acclimatation d'une veine étrangère, ils s'inscrivent dans une tradition prestigieuse. À la différence de ceux qui composent en *vulgaire* en suivant le modèle de leur nation, le poète qui imite les vers toscans et antiques hérite d'une pratique que la tradition a canonisée. L'œuvre du poète français et celle de l'Espagnol représenteraient ainsi l'achèvement d'un parcours qui passe, entre autres, par la Rome antique d'Horace, Tibulle et Percece et l'Italie de Dante et Pétrarque.

L'entreprise pionnière d'acclimatation des mètres antiques et italiens ne pourrait pas se passer de l'escorte d'un texte préfacier car l'*imitatio* compose la partie centrale du projet humaniste cristallisée dans les poèmes de *L'Olive* et théorisé dans *La Deffence et illustration de la langue françoise*³¹ (1549). L'imitation théorisée dans le manifeste de 1549 sera codifiée dans les recueils successeurs. Ainsi, le poète Angevin ne protégerait pas simplement son entreprise

³⁰ « [le vers toscan] a été bien accueilli en tout lieu. Nous sommes en mesure de nous approcher à l'époque où il a été utilisé pour la première fois. De nos jours, les Italiens font preuve de l'utiliser magistralement : ce pays a produit des grands auteurs. Pétrarque a été, dans ce pays, le premier à le parfaire et, grâce à cela, je crois que son œuvre sera éternelle. Dante l'a très bien utilisé mais d'une manière différente. À l'époque de Dante, et un peu avant, ont apparu les Provençaux, dont les œuvres, à cause des mœurs actuelles, sont peu pratiquées. (...) En reprenant l'objectif de notre discours, nous devons souligner que ce vers a été employé bien avant les Provençaux. Les Latins, comme nous le savons, ont utilisés eux aussi l'hendécasyllabe. Néanmoins, ce vers n'a pas été créé par eux. Ils l'ont emprunté des Grecs. De cette façon, grâce à sa valeur et à la notoriété des auteurs modernes et antiques qui l'ont utilisé, au-delà d'être méritant qu'une langue si grandiose que l'espagnole le reçoive, il doit prendre le dessus sur tous les vers vulgaires » Joan Boscán, *op. cit.*, p. 119.

³¹ Au début du deuxième livre de *La Deffence* le poète Angevin fait cette affirmation récapitulative sur son livre I : « Mettons donques pour le commencement ce que nous avons (ce me semble) assez prouvé au I. livre : c'est que sans l'imitation des Grecz & Romains nous ne pouvons donner à notre Langue l'excellence & lumiere des autres plus fameuses » Joachim Du Bellay., *op. cit.*, p. 120.



mais aussi celle de tous ses compagnons de brigade. C'est d'ailleurs sur ce principe de la *translatio studii* qui se base le projet poétique de tout le groupe de la Pléiade³².

Néanmoins, les arguments de Du Bellay sont si pénétrants qu'il ne s'agit pas de défendre exclusivement l'imitation des auteurs antiques et italiens. La protection de son entreprise lui permet également d'élargir la définition du concept même d'imitation. Les paroles grecques et latines ne couleraient pas de la plume *vulgaire* à partir d'une imitation délibérée de leurs auteurs. A la différence de la poésie calquée sur un modèle, celle produite par la nouvelle brigade représente un « prolongement vivant » des œuvres anciennes.

Le poète se montre ainsi conscient du processus de création de ses vers. De la préface de 1550 on voit émerger un poète qui se reconnaît à la fois héritier et créateur. Cette conscience de sa place et de sa mission représente d'ailleurs, en elle-même, une protection contre les critiques que l'imitation des anciens pourrait susciter.

Le recueil qui voit le jour en 1543, de même que celui de Du Bellay, tâche de montrer aux contemporains la nécessité d'enrichir le « vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poésie ». Néanmoins, le fait de protéger la même entreprise n'empêche pas ces poètes de donner du relief à un aspect particulier du processus d'adaptation. Chez l'Angevin, se déploie la figure d'un poète conscient de son travail. Cet auteur capable d'esquisser une « théorie » de l'imitation est le même qui revendique l'originalité de ses vers. De même, Boscán atteste qu'il connaît bien le nouveau vers utilisé, qui est « *mas grave y de mas artificio* ». Le poète catalan sait donc différencier la poésie de la prose et un vers d'une simple construction « *calçad[a] y vesti[a] con el consonante* ».

L'attitude de Du Bellay semble pourtant trancher avec le « *descuydo* » de l'Espagnol. Après avoir affirmé l'incapacité de ses critiques de bien juger l'aspect formel et rythmique des vers (« *no sabían, si era verso, o si era prosa* »), Boscán révèle la manière dont cette nouvelle poésie devrait couler de la plume des auteurs espagnols : « *descuydadamente* ».

Que assi como en lo que he escrito, nunca tuve fin a escribir, sino a andarme descansando con mi spiritu, si alguno tengo, y esto para passar menos pesadamente algunos ratos pesados dela vida: Assi tambien en este modo de invencion (si assi quieren lamalla) nunca pense, que inventava, ni hazia cosa que huviesse de quedar en el mundo: sino que entre en ello descuydadamente, como en cosa, que iba tan poco en hazella, que no havia para que dexalla de hazer, haviendola gana³³.

La stratégie esquissée par ces auteurs s'apparente à l'anticipation des invectives mais, chez Boscán, cette défense dépasse les simples considérations techniques et débouche sur la définition d'un nouvel intellectuel européen. Au moment d'expliquer sa manière d'acclimater les vers italiens, le Français définit la « théorie » de l'imitation comme un exemple à suivre et une preuve de son aisance comme théoricien. Du Bellay revendique de manière plus intense que Boscán la paternité des vers qu'il publie : « Je ne me suis beaucoup travaillé en mes escrits de ressembler autre que moymesmes ». Le Catalan, de son côté, souligne plus intensément l'envie de ne pas produire des « *cosas nuevas* » : « *no querría, que me tuviessen por tan amigo de cosas nuevas, que pensassen de mi, que por hazerme inventor de estas trobas, las quales hasta agora no las hemos visto usar en España, haya querido provar hazellas* ». La peur de la

³² Dans le Ronsard des *Amours*, par exemple, la *translatio studii* se manifeste de façon très intense dès la page de garde du recueil. Voir : Malcolm Quainton, *op. cit.*, p. 262.

³³ « En composant mes œuvres, je n'ai jamais eu l'intention d'écrire. Mon intention a été celle de me reposer un peu. Il en va de même pour ce qui est de cette invention (si on peut l'appeler comme ça) : je n'ai jamais eu l'intention d'inventer quoi que ce soit. Je n'ai jamais eu non plus envie de composer une œuvre pérenne. J'ai mené mon entreprise négligemment » Juan Boscán, *op. cit.*, p. 116.



nouveauté est encore soulignée dans le passage suivant : « *Demanera que si de escribir, por facil cosa que fuera la que huviera de escribir, he tenido siempre miedo : mucho mas le tuviera de provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya* ». Les mots semblent pourtant contredire les actes puisque l'entreprise du poète se fonde justement sur la présentation au public d'une nouvelle esthétique. L'explication d'une telle contradiction est donnée par Antonio Gargano dans son texte sur *La carta* et elle nous aide à comprendre les différences entre Du Bellay et le poète espagnol :

En realidad, si nos atenemos a lo que Boscán expone en la carta, no habría ninguna contradicción entre la efectiva y absoluta novedad de la empresa realizada por él, por un lado, y la tibia predilección por la novedad que a la vez dice poseer, por otro lado, porque – comenta el poeta – “nunca pensé que inventaba ni hacía cosa que hubiese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente, como en cosa que iba tan poco en hacella que no había que dejalla de hacer, habiéndola gana”. Pues bien, ya más de una vez ha sido señalada la presencia, en el pasaje citado, del adverbio descuidadamente, que remite con total transparencia al concepto clave al que, en el Cortesano, Castiglione se había referido con el uso de la “nuova parola” sprezzatura, y que Boscán, nueve años antes de la Carta, en su traducción del tratado italino, había reproducido con el término de descuido³⁴.

Boscán tâche de montrer à son destinataire qu'en acclimatant au *vulgaire* les vers italiens il procédait en tant que parfait courtisan. Cela provient justement de son désir de ne pas calquer son entreprise sur l'« affectation » du poète qui avant tout souhaite « *hac[er] cosa que hubiese de quedar en el mundo* » et sa volonté d'« *entrar en ello descuidadamente* ». La poésie est haussée au rang de matière indispensable dans la formation de ce nouvel homme. Le courtisan ne pourrait donc se passer de cette activité et Boscán montre dans ce passage qu'en copiant les poèmes italiens il incarne ce nouvel idéal.

Pour montrer que leur entreprise ne doit pas être critiquées, les deux poètes adoptent donc deux démarches distinctes : le Français entend transformer son aire culturelle tandis que Boscán reçoit les outils capables d'enrichir la sienne. L'anticipation des possibles critiques nous montre que l'auteur de *L'Olive* agit avant tout comme démiurge/exégète et que, pour cette raison, son projet de renouvellement de la langue ne doit pas être blâmé. Sa figure d'auteur est celle d'un poète qui revendique l'autorité des vers produits à partir des modèles antiques et toscans et dont la conscience inouïe de l'imitation sert de caution à son projet poétique³⁵.

³⁴ « Si l'on considère ce que Boscán dit dans la lettre, il n'aurait aucune contradiction entre le caractère novateur de son entreprise et son manque d'intérêt pour l'innovation car, comme il affirme : « je n'ai jamais eu l'intention d'inventer quoi que ce soit. Je n'ai jamais eu non plus envie de composer une œuvre pérenne. J'ai mené mon entreprise négligemment (*descuidadamente*) ». Dans ce passage l'auteur utilise le terme *descuidadamente*. Ce terme, comme nous le savons, provient de la « *nuova parola* » *sprezzatura* employée par Castiglione dans son *Cortesano*. Neuf ans avant la publication de la lettre, dans sa traduction du traité italien, Boscán avait utilisé le terme *descuido* pour traduire la « *nuova parola* » de l'auteur italien ». Antonio Gargano, « Boscán, la nueva poesía y la « forma del vivere » del moderno gentilhomme letrado », dans : *As defesas da poesia no século XVI*, (ed.) Alexandre Soares Carneiro et João Augusto Aidar Filho, *Anamorfose*, v. 4, n. 1 (2018), p. 29.

³⁵ Il faut souligner que dans le début de son texte l'Angevin met déjà en avant sa conscience à propos de l'utilisation du modèle classico-toscan. Du Bellay y esquisse la figure du poète qui connaît la valeur du *vulgaire* par rapport au latin et au grec : « Certainement lecteur, je ne pouroy' et ne voudrouy' nier, que si j'eusse écrit en grec, ou en latin, ce ne m'eust esté un moyen plus expédié pour aquerir quelque degré entre les doctes hommes de ce royaume ». Il sait de même que malgré cela rien qu'il fasse lui donnerait du nom entre les Grecs et Latins : « Depuis la raison m'a confirmé en cete opinion : considerant que si je vouloy' gainger quelque nom entre les Grecz, et Latins, il faudroit employer le reste de ma vie, et (peult estre) en vain : etant já coulé de mon aage le



Boscán, à la différence du Français, ne cherche pas la même transformation. Il ne tâche pas non plus, pour protéger son entreprise, de mettre en avant ses connaissances techniques – même si celles-ci font partie des arguments esquissés dans sa préface. Cela n'empêche pas pourtant que son entreprise soit considérée comme exemplaire. Ces projets sont pionniers pour chaque aire culturelle – et leurs bases se ressemblent beaucoup. En les exposant pour désarmer la critique, ces poètes manifestent qu'ils possèdent une conscience très forte et de leur importance culturelle et des moyens techniques qu'ils doivent maîtriser.

temps apte à l'étude ». En sachant encore que sa langue est « bien loing de sa perfection » et en souhaitant enrichir le « vulgaire d'une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poésie », le poète s'emploie à l'imitation des Latins et des Italiens. Cet enchaînement d'idées vise donc montrer la conscience du poète au moment de choisir la meilleure façon d'enrichir son *vulgaire* – on serait même en mesure de dire que les réflexions initiales de Du Bellay indiquent l'imitation comme la seule manière d'aboutir cet « enrichissement ».



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- DU BELLAY Joachim, *La Deffence et illustration de la langue françoise*, (éd.) Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2008.
- DU BELLAY Joachim, *Œuvres poétiques*, (éd.) D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Éditions Classique Garnier, 2009.
- MONTEMAYOR Jorge, *Poesía completa*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- RONSARD Pierre de, *Les Amours*, (éd.) Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Classiques Didier érudition, 1999.
- BOSCÁN Juan, *Obra completa*, (éd.) Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

Textes critiques

- ANDERSSON Benedikte, *L'invention lyrique : visages d'auteur, figure du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- BURON Emmanuel, « Éthique et poétique de la publication dans l'avis « Au Lecteur » des *Odes* (1550) », *Lecteurs des Odes de Ronsard*, (éd.) J. Goeury, Rennes, Presses de l'Université, 2001.
- COLARD Jean-Max, « L'apparition du paratexte », *L'inscription du regard. Moyen-Âge-Renaissance*, (éds.) Michèle Gally et Michel Jourde, Fontanay-Saint-Cloud, ENS Editions, 1995.
- CAYUELA Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996.
- CHAMARD Henri, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Librairie M. Didier, 1961.
- DESAN Philippe, « Préfaces, prologues et avis au lecteur : stratégies préfacielles à la Renaissance », *What is Literature? 1100-1600*, (éd.) F. Cornilliat, U. Langer et D. Kelly, Lexington, French Forum Publishers, 1993.
- FAISANT Claude, « L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard », *Versants*, 15 (1989).
- GARGANO Antonio, « Boscán, la nueva poesía y la « forma del vivere » del moderno gentilhomme letrado », *Anamorfose*, (éd.) Alexandre Soares Carneiro et João Augusto Aidar Filho, v. 4, n.1 (2018).
- GENDRE André, *Ronsard – Poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkine, 1998.
- GENDRE André, « Lecteur esthétique et lecteur étique dans les liminaires de la poésie française de 1549 à la fin du siècle », *Versants*, 15, 1989.



GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

MONTERO DELGADO Juan, « Sobre imprenta y poesía a mediados del siglo XVI (con nuevos datos sobre la *príncipes* de *Las Obras* de Jorge de Montemayor), *Bulletin hispanique*, juin, 2004.

QUAINTON Malcolm, « The Limentary texts of Ronsard's Amours de Cassandre (1552) : poetics, erotics, semiotics », *French Studies*, LIII, July 1999, 3.

RIGOLOT François, « Esprit critique et identité poétique : Du Bellay préfacier », *Du Bellay, Actes du Colloque International d'Angers*, (éd.) G. Cesbron, 1990, v.1.

RUIZ PÉREZ Pedro, « Aristarco y Zoilos : límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI », *Bulletin Hispanique*, 102(2000).