



LES SPLENDEURS DU THEOCENE : RECEPTION DU PSAUME 104 A LA RENAISSANCE

Louis-Patrick BERGOT (Sorbonne Université)

Bible et éco-poétique ne semblent pas faire bon ménage. Comment un corpus aussi ancien, qui ignore les réalités de notre crise écologique, pourrait être propice à une lecture éco-poétique ? Cette question méthodologique ne concerne pas seulement la Bible et se pose aussi, à une plus large échelle, pour tous les textes anciens, de l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle, dans la mesure où ceux-ci, du fait de leur ancienneté, sont souvent discrédités au regard d'une réflexion éco-poétique. En somme, il serait inapproprié de parler d'écologie en-deçà de la Révolution industrielle. Dans le cadre de cet article, nous ne reviendrons pas sur ce débat théorique, qui soulève le problème des frontières épistémologiques, aussi bien chronologiques que thématiques, de l'éco-poétique.

De nombreux travaux se sont déjà penchés sur les relations entre Bible et écologie. Dernièrement, le *Réseau de recherche en narratologie et Bible* a organisé un colloque intitulé « Raconter les vivants : la Bible en perspective éco-poétique » (Paris, 8-11 juin 2023). La démarche, inédite en France, s'inspire de ce qui a été fait de l'autre côté de l'Atlantique. Dès 2001, le volume collectif *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* accueillait un article de Betsy S. Hilbert consacré au Deutéronome¹. Quelques années plus tard, David G. Horrell explorait les relations entre études bibliques et questions environnementales². Récemment, *The Oxford Handbook of the Bible and Ecology* a confirmé l'importance croissante de cette problématique³. L'encyclique *Laudato si'* (24 mai 2015) est venue entériner cette dynamique et marquer la prise en compte des enjeux écologiques du côté de l'Église.

Les Écritures occupent par conséquent une place centrale dans la réflexion écologique. Dès 1967, l'historien Lynn White Jr. avait signalé la responsabilité du judéo-christianisme, et donc de la Bible, dans l'avènement de ce qui ne s'appelait pas encore l'Anthropocène⁴. Son article, fondateur pour l'écologie contemporaine, ne comportait presque aucune citation biblique, mais on imagine aisément les versets pointés du doigt : parce qu'ils évoquent la mainmise d'Adam et de Noé sur la nature, en vertu d'une alliance avec Dieu, certains versets de la Genèse (1, 28-30 et 9, 1-3) ont pu légitimer une logique de domination de l'humain sur le vivant, et donc d'anthropisation. La Bible ouvrirait ainsi la voie au grand partage et contiendrait les « racines historiques » de la crise écologique moderne.

Si les êtres humains n'ont pas été maîtres et possesseurs, mais « *comme* maîtres et possesseurs de la nature⁵ » – ils ne pouvaient endosser un rôle dévolu à Dieu –, ils ont cependant exercé une domination croissante, par la technologie, sur la « nature »⁶. De ce point

¹ Betsy S. Hilbert, « Beyond "Thou shalt not": an ecocritic reads Deuteronomy », dans Karla Armbruster et Kathleen R. Wallace (dir.), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2001, p. 29-40. Le titre du volume souligne explicitement une volonté d'élargissement.

² David G. Horrell, « The ecological challenge to biblical studies », *Theology*, n° 112, 2009, p. 163-171 ; *id.*, *The Bible and the Environment: Towards a Critical Ecological Biblical Theology*, Londres / New York, Routledge, 2015.

³ Mark Harris et Hilary Marlow (dir.), *The Oxford Handbook of the Bible and Ecology*, New York, Oxford UP, 2022.

⁴ Lynn White Jr., « The historical roots of our ecologic crisis », *Science*, n° 3767, 10 mars 1967, p. 1203-1207.

⁵ Descartes, *Discours de la méthode*, éd. Laurence Renault, Paris, GF, 2016 [1^{re} éd. : 2000], p. 99.

⁶ Sur ce débat complexe, déjà amplement nourri, on pourra lire entre autres choses l'article de Stéphane François, « Antichristianisme et écologie radicale », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 272, 2012, p. 79-98, ainsi que les travaux de Fabien Revol.



de vue, la seconde moitié du XVI^e siècle apparaît comme une période charnière et semble faire briller les derniers feux d'une ontologie (animiste ? analogique ?) avant l'émergence de l'ontologie naturaliste. La rupture du « grand partage » est bien connue⁷. Celle de l'Anthropocène l'est tout autant, à ceci près qu'elle s'affranchit, contrairement à celle du grand partage, d'une chronologie précise⁸. Les dates varient (- 10000, 1610, 1784, 1945), et l'absence de point stratotypique mondial compromet la viabilité géologique du terme. Les notions d'Anthropocène (2000) et de « grand partage » (2005) ont néanmoins le mérite de souligner une rupture culturelle et anthropologique ; elles désignent, sinon dénoncent, l'emprise de l'espèce humaine sur le reste du vivant.

Le Psaume 104, parfois dit des « Splendeurs de la Création », offre la peinture d'une nature originelle, prodigue et bienfaisante, sur le modèle du premier chapitre de la Genèse⁹. À première vue, le Psaume 104 est dépourvu de tout anthropocentrisme. Il serait même plus judicieux d'y voir l'expression d'un théocentrisme, puisque le psaume se présente comme un hymne à la louange du Créateur. Tout au long des 35 versets, la magnificence de la Création et du Créateur est exaltée, et le texte juxtapose une série de vignettes cosmologiques, puis bucoliques, pour rendre compte de la gloire divine. L'humain n'est pas oublié au sein de ce panorama champêtre (par exemple aux versets 14-15, puis 23), mais il semble occuper une place parmi d'autres dans la pyramide du vivant. La « face entière de la Terre » ne porte pas encore « l'empreinte de la puissance de l'homme¹⁰ », comme dirait Buffon. Nous ne sommes pas tout à fait entrés dans l'ère de l'Anthropocène. Nous sommes toujours dans ce que nous proposons d'appeler le *Théocène*.

S'il existe une profusion de concepts pour caractériser la période entropique¹¹ (ou « anthropique », devrait-on dire), on ne peut pas en dire autant pour la période antérieure. Dès lors qu'on décorrèle Anthropocène et Holocène pour des raisons épistémologiques (le concept d'Anthropocène n'étant pas concluant sur le plan géologique), il devient nécessaire de forger un arsenal conceptuel pour rendre compte de la période antérieure à l'Anthropocène. La compréhension de l'Anthropocène doit aller de pair avec celle de la période précédente¹². De même que l'Anthropocène est une période non pas tant géologique qu'anthropologique, qui reflète l'impact des activités humaines sur les écosystèmes, le Théocène ne saurait devenir une période géologique interne à l'Holocène. Il s'agit d'une ère culturelle et anthropologique, qui correspond à l'âge où le monde extérieur à l'être humain, pour ne pas dire la « nature », était

⁷ Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (« Folio. Essais », 607), 2015 [1^{re} éd. : 2005], ch. III, p. 114-165.

⁸ Paul Josef Crutzen et Eugene F. Stoermer, « The “Anthropocene” », *IGBP Global Change Newsletter*, n^o 41, 2000, p. 17-18 ; Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, 2013 ; Michel Magny, *Aux racines de l'anthropocène : une crise écologique reflet d'une crise de l'homme*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019 ; Erle C. Ellis, *L'Anthropocène* [2018], trad. Alan Rodney, Les Ulis, EDP sciences, 2021.

⁹ Pour une synthèse complète sur les sources, la structure et la transmission du Psaume 104, voir l'article récent de Stéphanie Anthonioz, « *Le Psaume 104 : témoin des aléas de la transmission d'un savoir à Jérusalem dans l'Antiquité* », dans Claudine Vassas (dir.), *Les aléas de la transmission*, Paris, Éditions du CTHS, 2021. URL : <http://books.openedition.org/cths/14752>. Sur la réception du Psautier dans la poésie de la Renaissance, voir Michel Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, José Corti, 1969. On pourra également consulter avec profit la *Bibliographie des psaumes imprimés en vers français 1521-1900*, dir. Jean-Daniel Candaux, Bettye Thomas Chambers et Jean-Michel Noailly, Genève, Librairie Droz, 2022.

¹⁰ Buffon, *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, avec la collab. de Cédric Crémère, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 1332.

¹¹ Dans leur argumentaire pour le colloque international « Écologies visuelles » (21-24 janvier 2025 à Strasbourg), le groupe « Cultures visuelles » dresse une liste vertigineuse de 16 concepts (*anthropocène, chthulucène, éconocène*, etc.), avant d'opter pour celui de *capitalocène*. Voir <https://culturesvisuelles.org/programmes-de-recherche/ecologies-visuelles/ecologies-visuelles>.

¹² Le débat autour de la datation de l'Anthropocène est, nous semble-t-il, un faux problème. Rome ne s'est pas faite en un jour : l'avènement de l'Anthropocène est un continuum.



appréhendé comme une Création portant l’empreinte de Dieu. Si l’Holocène désigne étymologiquement l’époque « récente » (*kainos*) du « tout » (*olos*), alors le Théocène désigne l’époque tout aussi « récente » (*kainos*) de « Dieu » (*theos*). L’avènement de l’Anthropocène n’a pas mis un terme à l’Holocène. L’Anthropocène a simplement remplacé le Théocène.

QUELQUES INVOCATIONS DU PSAUME 104

Le Psaume 104 – mais on pourrait en dire autant de Genèse 1 – illustre cette pensée du Théocène, et la littérature de la Renaissance s’en fait l’écho. Il serait instructif de partir en quête des allusions au Psaume 104 dont regorge la littérature de la seconde moitié du XVI^e siècle. La tâche est quelque peu ardue, et nous nous contenterons d’évoquer dans cette première partie quelques exemples déjà bien connus : *La Recepte véritable* de Bernard Palissy (1563), *l’Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil* de Jean de Léry (1578) et *La Sepmaine* de Guillaume du Bartas (1578).

Un refuge pour les huguenots

L’usage que Bernard Palissy, Jean de Léry et Du Bartas font du Psaume 104 confirme l’importance de ce texte pour la communauté huguenote. Si le chant des Psaumes est devenu dès les années 1540 « un marqueur de l’identité réformée genevoise, puis huguenote française¹³ », comme le rappelle Max Engammare, force est de constater qu’au sein de ce corpus, le Psaume 104 « joue un rôle déterminant dans l’attention que cette première génération réformée française porte à la nature¹⁴ ». Dans son article pour le volume *Calvin : naissance d’une pensée*, Otto Schaefer n’hésite pas à rapprocher protestantisme et écologie. Il se demande d’ailleurs « dans quelle mesure les impulsions données par la Réforme calvinienne sont encore pour quelque chose même dans des phénomènes beaucoup plus éloignés dans le temps, plus près de nous donc, comme la contribution des milieux protestants à ce qu’on a appelé l’invention de la haute montagne au XVIII^e siècle, ou encore à l’émergence de la protection de la nature au XIX^e et, finalement, à la constitution du mouvement écologiste au XX^e siècle¹⁵ ».

Bernard Palissy prend le Psaume 104 comme modèle afin d’exprimer ses revendications huguenotes¹⁶. Alors que la première guerre de religion vient de s’achever, Bernard Palissy, en promenade du côté de Saintes, entend un chœur de jeunes filles entonner le Psaume 104 :

ainsi que je contemplois les horribles dangers, desquels Dieu m’avoit garanti au temps des tumultes et horribles troubles passez, j’ouy la voix de certaines vierges, qui estoient assises sous certaines aubarees, et chantoient le Pseaume cent quatriesme. Et parce que leur voix estoit douce et bien accordante, cela me fit oublier mes premieres pensees, et m’estant arrêté pour escouter ledit Pseaume, je laissay le plaisir des voix, entray en contemplation sur le sens dudit Pseaume¹⁷.

¹³ Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Pseaumes mis en rime française. Volume I, Texte de 1562*, éd. Max Engammare, Genève, Librairie Droz, coll. « Texte courant », 2019, p. xi.

¹⁴ Otto Schaefer, « “Théâtre de la gloire de dieu” et “Droit usage des biens terrestres”. Calvin, le calvinisme et la nature », dans Jacques Varet (dir.), *Calvin : naissance d’une pensée*, Tours, Presses universitaires François Rabelais de Tours ; Rennes, PUR, 2012, p. 213-226. URL : <https://books.openedition.org/puf/r/7786> (cit. § 24).

¹⁵ *Ibid.*, § 2.

¹⁶ Jérôme Lamy a proposé une synthèse sur les principaux enjeux de la *Recepte véritable* dans « Lire la Bible, explorer la nature : Bernard Palissy et le geste expérimental », *Revue d’histoire du protestantisme*, vol. 3, n^o 3-4, 2018, p. 375-393.

¹⁷ Bernard Palissy, *Recepte véritable*, éd. Keith Cameron, Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1988, p. 57, l. 29 – p. 58, l. 5.



Bernard Palissy passe d'une contemplation politique à une contemplation religieuse : il « contemploit » les dangers de la guerre ; il entre désormais « en contemplation » sur le sens du Psaume 104. À le lire, on pourrait presque croire que l'étude du Psaume 104 met catholiques et protestants sur un terrain d'entente, par un détour du côté de la Création, comme si ce texte offrait la possibilité d'une salutaire *tabula rasa*. Frank Lestringant fait remarquer à juste titre que le jardin de Palissy « répète en miniature le jardin d'Eden et sa paix originelle¹⁸ ». L'auteur invite le lecteur à s'élever au-dessus de la mêlée et à remonter vers cette paix génésique.

Dans un premier temps, Bernard Palissy envisage « de figurer en quelque grand tableau les beaux paysages que le Prophète décrit au Pseaume susdit¹⁹ ». L'écrivain souligne la dimension pittoresque du Psaume 104 : il souhaite le peindre (par la peinture) ou le dépeindre (par la poésie). On ne sait trop quel sens donner au terme *tableau*. On est tenté d'y voir un tableau physique. Est-il nécessaire, en effet, de reproduire avec des mots ce que le texte biblique dit déjà ? Quoi qu'il en soit, la poésie est conçue ici à l'égal d'une représentation visuelle (*ut pictura poesis*). Il s'agit avant tout de procéder à une nouvelle *mimésis* de la Création.

Cela étant, Bernard Palissy abandonne bien vite l'idée d'une peinture, car « les peintures sont de peu de durée²⁰ ». Il opte ainsi pour une représentation horticole et souhaite proposer le plan d'un jardin qui servira de refuge aux protestants :

pensay de trouver un lieu convenable, pour edifier un jardin jouxte le desseïn, ornement, et excellente beauté, ou partie de ce que le Prophete a décrit en son Pseaume, et ayant desja figuré en mon esprit ledit jardin, je trouvoy que tout par un moyen, je pourrois aupres dudit jardin edifier un Palais, ou amphitheatre de refuge, pour recevoir les Chrestiens exiléz en temps de persecution, qui seroit une sainte delectation, et honneste occupation de corps et d'esprit²¹.

La présence du palais huguenot aux côtés du jardin biblique a force de symbole : le protestantisme cherche lui-même à s'adosser à la lettre des Écritures.

La description qui s'en suit se présente comme une longue *ekphrasis* horticole²². Le Psaume 104 était l'*ekphrasis* de la Création divine ; la *Recepte* sera l'*ekphrasis* d'une création humaine. Le texte protestant rivalise avec le texte biblique : « Non seulement le jardin est le microcosme de la Création, mais il implique la reproduction du geste de la création²³ », fait remarquer Marianne Carbonnier-Burkard.

Bien vite, on comprend que le jardin est doté d'une charge symbolique : il est un refuge politique pour les protestants, mais il apparaît aussi, toutes proportions gardées, comme un refuge écologique :

Voila pourquoy, je veux eriger mon jardin sur le Pseaume cent quatre, là où le Prophete décrit les œuvres excellentes, et merueilleuses de Dieu, et en les contemplant, il s'humilie devant luy, et commande à son ame de louer le Seigneur en toutes ses merveilles. Je veux aussi edifier ce jardin admirable, à fin de donner occasion aux hommes de se rendre

¹⁸ Frank Lestringant, « Bernard Palissy à Saintes », *Albineana. Cahiers d'Aubigné*, n° 4, 1992, p. 11-14, cit. p. 13. On consultera avec profit le numéro entier, consacré à Bernard Palissy.

¹⁹ Bernard Palissy, *Recepte veritable*, éd. cit., p. 58, l. 11-13.

²⁰ *Ibid.*, p. 58, l. 14-15.

²¹ *Ibid.*, p. 58, l. 15-23.

²² Pour une étude des principaux éléments du « jardin rêvé » de Bernard Palissy, par comparaison avec le jardin d'Olivier de Serres, voir Yvette Quenot, « Du jardin de Bernard Palissy au jardin d'Olivier de Serres », *Albineana. Cahiers d'Aubigné*, n° 4, 1992, p. 93-103.

²³ Marianne Carbonnier-Burkard, « Le jardin et le désert, ou le « théâtre sacré » des protestants français (xvi^e-xviii^e siècle) », *Diasporas*, n° 21, 2013, p. 10-19.



amateurs du cultivement de la terre, et de laisser toutes occupations, ou delices vicieux, et mauvais trafics, pour s’amuser au cultivement de la terre²⁴.

Il n’est plus question désormais d’un *cultivement* religieux ou politique. Le *cultivement* est ici bien plus léger. C’est un *otium* qui permet d’échapper aux sombres (pré)occupations politiques. Le *cultivement* est une activité foncièrement écologique, qui consiste à construire, par le travail de la terre, un *oikos* pérenne pour une communauté donnée (en l’occurrence la communauté huguenote).

Luxuriance du Nouveau Monde

C’est également dans un contexte protestant que Jean de Léry invoque le Psaume 104. L’allusion la plus marquante se trouve à la jonction des chapitres 13 et 14 de son *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil* :

toutes les fois que l’image de ce nouveau monde, que Dieu m’a fait voir, se represente devant mes yeux : et que je considere la serenité de l’air, la diversité des animaux, la varieté des oyseaux, la beauté des arbres et des plantes, l’excellence des fruicts : et brief en general les richesses dont ceste terre du Bresil est decorée, incontinent ceste exclamation du Prophete au Pseume 104, me vient en mémoire²⁵.

Jean de Léry cite alors le verset 24 du Psaume 104 d’après la traduction de Marot. La représentation est ici rétrospective et mémorielle. C’est en voyant « l’image » (mentale) du Nouveau Monde que le Psaume 104 vient à l’esprit de Jean de Léry. L’imaginaire conjoint le souvenir du lieu et celui du psaume. Les deux souvenirs se confondent sous le patronage de Marot. Le Verbe et la Création se rejoignent. Le livre révélé et le livre naturel ne font plus qu’un. Dans *Par-delà nature et culture*, Philippe Descola rappelait l’importance que le thème du livre de la nature avait pour les auteurs médiévaux²⁶ ; le livre de la nature était un expédient auprès des populations qui n’avaient pas accès aux Écritures. Celui qui est incapable de lire la Bible peut tout de même lire le monde. Montaigne proposera même que « cette grande image de nostre mere nature » puisse servir de livre à son *escholier*²⁷. Philippe Descola constate que cette logique perdure outre-Atlantique :

Notons que cet optimisme bucolique est toujours en faveur chez certains missionnaires qui semblent ne pas douter que les tribus qu’ils tentent d’évangéliser sont capables de reconnaître la nature harmonieuse célébrée par saint Basile ou saint François. Peut-être même faut-il voir là l’une des premières formulations de cette idée, chère à l’Occident, que la nature est une évidence universelle dont aucun peuple, si sauvage soit-il, ne saurait manquer de percevoir l’unité²⁸.

Pour les écrivains de la Renaissance, le Psaume 104 relaie cette évidence : la nature est une Création issue du Verbe divin, qu’il est possible d’appréhender par la pensée, par l’imaginaire, et même – comme Bernard Palissy le suggérait – par la peinture. L’autonomie de

²⁴ Bernard Palissy, *Recepte veritable*, éd. cit., p. 127, l. 28 – p. 128, l. 8.

²⁵ Jean de Léry, *Histoire d’un voyage fait en la terre du Bresil*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 1994, p. 334.

²⁶ Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 130-131. L’ethnologue ne précise pas de quels auteurs médiévaux il s’agit, mais on pense en premier lieu à Alain de Lille ou Raymond Sebon.

²⁷ Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992 [1^{re} éd. : 1922], I, 26, p. 157.

²⁸ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 130.



la nature, qui s'enracine au XVII^e siècle, découle de cette appréhension. L'image se détache de la réalité. Elle acquiert une autonomie pour l'esprit humain.

Ce n'est le seul endroit de l'*Histoire d'un voyage* où le Psaume 104 soit convoqué. Aux chapitres II et IV, on le croise également dans les manchettes. Jean de Léry tisse ainsi une intertextualité discrète entre les Écritures et son propre texte. Lorsqu'il longe les côtes africaines, Jean de Léry s'étonne du contraste entre le niveau de la mer et celui du continent ; il *contemple* (« contemploie ») « ceste œuvre de Dieu avec grande admiration » et *se resouvient* (« en me resouvenant ») « de ce que l'Escriture dit à ce propos²⁹ ». La manchette explicite l'allusion : « Job 38, 8, 10, 11. Pseaume 104, 9³⁰ ». Les souvenirs bibliques se mêlent à la réalité observée. Il en va de même au chapitre IV, quand Jean de Léry évoque les baleines : « Et à la verité, comme il est dit au Pseaume, et en Job, c'est une horreur de voir ces monstres marins s'esbatre et jouer ainsi à leur aise parmi ces grandes eaux³¹. » La manchette indique « Pse. 104. 26. Job. 40. 28³² ». Dans la description de Jean De Léry, on peut déceler en creux l'intertexte marotique : « [...] la baleine [...] / bien à l'aise y nouë, / Et à son gré par les ondes se jouë ». La précision à *l'aise* / à *leur aise* (qui ne figure pas dans la Vulgate) confirme la correspondance intertextuelle entre les deux textes.

Échos intertextuels

Les intertextes bibliques sont plus ou moins explicites. Dans les *Six livres du second advenement de nostre Seigneur* (1576) de Jacques de Billy, l'allusion au verset 32 est signalée, comme chez Jean de Léry, par le biais d'une manchette laconique, « Psal 103 ». Nous plaçons ci-dessous le texte de Jacques de Billy vis-à-vis du verset Ps 104, 32 d'après la Vulgate³³ :

O Dieu, que sommes nous, que tant tu nous honnore ?
[...]
Toy grand Dieu, qui venant la terre à regarder,
La fais trembler soudain par un seul oeillader,
Qui fais couler les monts ainsi que cire tendre,
Quand ton œil flambloyant tu veux sur eux estendre³⁴.

*Qui respicit terram,
et facit eam tremere ;
qui tangit montes, et fumigant.*

Jacques de Billy décide d'expliciter le lien de cause à effet entre *respicit terram* et *facit eam tremere*. La Vulgate ne dit pas que Dieu fait trembler la terre *par* son regard ; le texte coordonne les deux actions, sans les relier par un lien causal. Jacques de Billy réunit les deux actions au sein d'une même proposition, comme l'avait fait Marot (Dieu « fait horriblement / Terre trembler d'un regard seulement³⁵ ») ou comme le fera Vigenère (Dieu « fait la terre trembler / au moindre clein d'œil qu'il y jette³⁶ »). De même, la relation causale entre *tangit montes* et *fumigant* est mise en exergue dans la traduction qu'en donne Jacques de Billy, par une comparaison cocasse entre les monts et la cire.

Si l'intertexte — ou plutôt l'hypertexte, puisqu'ici l'auteur s'écarte manifestement de son modèle — reste généralement identifiable, il arrive qu'il devienne quasi indiscernable. C'est le cas dans la *Semaine* de Du Bartas. En raison de son inspiration hexamérale, le Psaume

²⁹ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage...*, éd. cit., p. 124.

³⁰ *Ibid.*, p. 124, n. 1.

³¹ *Ibid.*, p. 145.

³² *Ibid.*, p. 145, n. 2.

³³ Toutes nos références à la Vulgate renverront à l'édition électronique « Clementine Vulgate project » (URL : <https://vulsearch.sourceforge.net/html/Ps.html>), qui contient le texte de la Bible Sixto-Clémentine de 1592. La Bible Sixto-Clémentine intègre le psautier gallican.

³⁴ Jacques de Billy, *Six livres du second advenement de nostre Seigneur*, éd. Thierry Victoria, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2010, III, v. 610-615.

³⁵ Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Pseaumes...*, éd. cit., p. 337.

³⁶ Blaise de Vigenère, *Le Psautier de David*, éd. Pascale Blum-Cuny, Paris, Le Miroir volant, 1991, t. 1, p. 355.



104 ne pouvait manquer de susciter l'intérêt du poète gascon pour son ouvrage dédié aux premiers jours de la Création³⁷. Les six premiers vers établissent une filiation thématique, discrète au demeurant, avec plusieurs versets du Psaume 104 :

Toy qui guides le cours du ciel porte-flambeaux,	Ps 104, 2
Qui, vray Neptune, tiens le moite frein des eaux,	Ps 104, 9
Qui fais trembler la terre, et de qui la parole	Ps 104, 32
Serre et lache la bride aux postillons d'Æole,	Ps 104, 3-4
Esleve à toy mon ame, espure mes esprits,	Ps 104, 1 et 35
Et d'un docte artifice enrichi mes escrits ³⁸ .	

Même si ce sont plus des réminiscences (sciemment agencées) que de véritables intertextes, la démarche a tout de même pour effet de placer l'ouvrage sous un double patronage : le premier chapitre de Genèse et le Psaume 104. Les échos intertextuels sont plus manifestes encore au début du livre VII, lorsque Du Bartas dresse un tableau de la Création achevée. Le verset 38 par exemple, « Ici s'esleve un mont, là s'abbaisse une plaine³⁹ », semble être un décalque du verset Psaume 104, 8 dans la Vulgate, *Ascendunt montes, et descendunt campi*⁴⁰. Dans son Psautier (version B, 1573), Baïf utilise d'ailleurs des verbes similaires pour traduire cet énoncé : « Voilà soudain les monts s'élever, les vaux se rabaisser⁴¹ ». On pourrait également rapprocher la « nef » qui flotte sur « Neptune irrité⁴² » des *naves* de Psaume 104, 26, ou encore les « sergens » du v. 178 des *ministri* de Ps 104, 4 :

Vulgate	<i>qui facis [...] ministros tuos ignem urentem</i>
Marot	Et foudre et feu fort prompts à ton service Sont les <u>sergeants</u> de ta haute justice ⁴³
Du Bartas	Car il a pour <u>sergens</u> tout ce qu'au Ciel reluit ⁴⁴

Bien entendu, ces formules sont relativement usuelles, et on pourrait aisément les retrouver dans d'autres textes que le Psaume 104. Les deux vers de Marot se retrouvent d'ailleurs presque mot pour mot dans un passage du livre III des *Tragiques*, qui paraphrase le verset Ps 104, 4 : « Là les foudres et feux prompts au divin service, / S'offrent à bien servir la celeste justice⁴⁵ ». Cela étant, ces réminiscences intertextuelles se multiplient, notamment dans le chant VII de la *Sepmaine*, et suggèrent une influence directe du Psaume 104 sur l'imaginaire de certains poètes protestants de la seconde moitié du XVI^e siècle. Enfin, l'analyse confirme la

³⁷ Sur le rôle des Écritures dans la *Sepmaine*, voir Frank Lestringant, « La Bible et le Jardin : les deux voies de la Révélation dans *La Sepmaine* de Du Bartas », *Littératures*, n^o 29, 1993, p. 11-24.

³⁸ Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine ou Création du monde*, dir. Jean Céard, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2011, t. 1, I, v. 1-6.

³⁹ *Ibid.*, VII, v. 38.

⁴⁰ La Vulgate considère que les montagnes et les plaines occupent la fonction sujet (cas nominatif), alors que dans le texte hébreu, ce sont les eaux (évoquées au verset 6) qui gravissent les montagnes et descendent dans les vallées.

⁴¹ Jean-Antoine de Baïf, *Psautier B* (1573), CIII, v. 15, dans *Œuvres en vers mesurés*, éd. Olivier Bettens, 2006-2021. URL : <https://virga.org/baif/index.php?item=113#>. Nous avons opté pour la translittération en orthographe standard. Le Psautier B de Baïf est conservé dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 19140 (pour le psaume 104, voir *ibid.*, f. 79v-80v).

⁴² Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine...*, éd. cit., VII, v. 40.

⁴³ Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Pseaumes...*, éd. cit., p. 331.

⁴⁴ Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine...*, VII, v. 178. Cf. aussi les « esprits ailez » (*ibid.*, v. 181) et les *angeli* de Ps 104, 4.

⁴⁵ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques. Littératures », 2006, III, v. 853-854. Agrippa d'Aubigné parle aussi des « esprits aislés » (cf. *ibid.*, v. 857 et note précédente).



prépondérance du psautier marotique, devenu en quelques décennies une *auctoritas* indiscutable.

LA COURTINE DU THÉOCÈNE

D'un paysage l'autre

On pourrait même avancer que le début du chant VII est conçu tout entier comme une reprise du Psaume 104. Dans le texte biblique, Dieu regarde la terre (*respicit terram*, Ps 104, 32), et se réjouit devant ses œuvres (*lætabitur Dominus in operibus suis*, Ps 104, 31). De même, chez Du Bartas, Dieu « rit d'aise en son courage, / Et tient tousjours ses yeux collez sur son ouvrage⁴⁶. » Les cent premiers vers environ du chant VII sont construits autour d'une analogie : Dieu est tel un peintre. Du Bartas expose en premier lieu le comparant aux v. 1-6 (« Le Peintre qui... », v. 1), puis il explicite le comparé aux v. 45-54 (« Ainsi ce grand ouvrier... », v. 45). L'analogie est conçue comme un diptyque⁴⁷, avec une double hypotypose : 1. première hypotypose (v. 7-44) ; 2. seconde hypotypose (v. 55-94). En réalité, les deux volets du diptyque se complètent et sont interchangeable : il n'a pas fallu attendre le v. 45 pour comprendre que le Peintre du v. 1 n'était autre que Dieu. Un fil rouge oculaire parcourt la double hypotypose : « Il regarde » (v. 7), « Il contemple » (v. 9), « Il void » (v. 55, 57 et 59), « Il œillade » (v. 63), « il prend son plaisir à voir » (v. 65), « Il s'esgayé tantost à contempler » (v. 69), etc. Tout au long du passage, on retrouve les deux attributs énoncés dans les versets Ps 104, 31-32 : Dieu regarde (*respicit*), Dieu se réjouira (*lætabitur*). Le chant VII se présente ainsi comme une présentation détaillée de la Création, placée du point de vue du Créateur, avec une prédominance du registre bucolique. En cela, Du Bartas transpose et actualise le Psaume 104.

L'idée de paysage est totalement absente du Psaume 104, même si le terme *opera* suggère à trois reprises l'idée d'un « ouvrage » reflétant la gloire divine, aux versets 13 (*de fructu operum tuorum satiabitur terra*), 24 (*Quam magnificata sunt opera tua, Domine !*) et 31 (*lætabitur Dominus in operibus suis*). Du Bartas transforme ainsi la Création en paysage, et le Créateur en paysagiste. La nature reste théocentrée — elle n'est pas encore anthropocentrée —, mais elle se voit fortement *paysagée* par le poète, au gré d'une conception mimétique de la peinture et de la poésie, caractéristique du credo horatien.

On sait que Philippe Descola voit dans l'avènement du paysage en peinture, entre la première moitié du XV^e siècle et le début du XVII^e siècle, l'un des symptômes marquant l'émergence du « grand partage⁴⁸ ». L'anthropologue prend même pour exemple un dessin emblématique de Roelandt Savery, le *Paysage montagneux avec un dessinateur* (1606), où l'artiste se représente au sein du paysage⁴⁹. La mise en abyme témoigne d'une « objectivation dédoublée du réel, une représentation en quelque sorte réflexive de l'opération par laquelle la nature et le monde sont produits comme des objets autonomes par la grâce du regard que l'homme porte sur eux⁵⁰. »

Une semblable mise en abyme apparaît dans le texte de Du Bartas :

Ainsi ce grand ouvrier, dont la gloire fameuse
J'esbauche du pinceau de ma grossiere muse,
Ayant ces jours passez d'un soin non-soucieux,

⁴⁶ Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine...*, VII, v. 5-6.

⁴⁷ Pantaléon Thévenin parle d'une « belle similitude » dans son commentaire de la *Sepmaine* (Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine*, éd. cit., t. 3, p. 784), avec protase (v. 1-44) et apodose (v. 45-98). Pour son commentaire des v. 1-98 du livre VII, voir *ibid.*, p. 783-790.

⁴⁸ Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 114 sq.

⁴⁹ Voir *ibid.*, p. 114-120. Le dessin est reproduit *ibid.*, p. 117.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 119-120.



D'un labeur sans labeur, d'un travail gracieux,
Parfait de ce grand Tout l'infini paysage⁵¹.

Du Bartas dépeint Dieu en paysagiste face à son paysage⁵². Le paysagiste est ainsi intégré au paysage, au gré d'une mise en abyme qui, dans la relative, se double d'une seconde mise en abyme, puisque Du Bartas s'intègre lui-même dans le paysage comme un second paysagiste. Tandis que Dieu *parfait* un paysage infini, Du Bartas ne parvient qu'à *esbaucher* la gloire de l'artiste divin. Le lecteur n'est nullement dupe de cette double mise en abyme. Du Bartas reste seul maître à bord ; lui seul est l'auteur de la première hypotypose. Cependant, Du Bartas en attribue le seul mérite à Dieu. Sa muse est trop grossière pour offrir autre chose qu'une ébauche.

Chez Descola, le paysage apparaît comme l'emblème du grand partage. Il est un produit culturel, qui par la mimésis, tâche de faire oublier qu'il est culturel. Il cherche à atteindre le naturel, mais plus il s'en rapproche, plus il trahit les artifices culturels qui le sous-tendent (perspective, jeux de lumière, de couleur, etc.). Le paysage est par conséquent discrédité, car il porte en lui le poids d'un anthropocentrisme hypocrite, qui dissimule son artificialité humaine pour mieux faire croire à une soi-disant authenticité naturelle. Pourtant, si Du Bartas offre un paysage en bonne et due forme, il n'insiste, à aucun moment, sur la dimension humaine de son œuvre. De même, Savary relègue son dessinateur dans un coin ; la nature — aussi artificielle soit-elle — reste prépondérante. Non seulement Du Bartas rappelle que sa muse est grossière et qu'elle n'en est qu'au stade de l'ébauche, mais en plus, il ne cesse de rappeler que le seul paysagiste compétent, dans l'histoire, c'est Dieu.

La nature était théocentrique dans le Psaume 104. Elle l'est toujours en 1578, mais elle se transforme en paysage. Toutefois, celui-ci ne porte aucunement les marques d'un anthropocentrisme. Il reste très fortement théocentrique. Ce n'est qu'ultérieurement, au XVII^e siècle, que le paysage théocentrique deviendra véritablement anthropocentrique. Certes, la conception de « paysage théocentrique » a de quoi surprendre. Elle ne correspond pas vraiment à la définition qu'en donnent par exemple Catherine et Raphaël Larrère : « Le paysage — au sens écologique du terme — est une structure spatiale, qui résulte de l'interaction entre des processus naturels et des activités humaines⁵³. » Mais le Psaume 104 n'insiste-t-il pas justement sur les activités divines (sur ses *opera*) ? En devenant paysage dans la seconde moitié du XVI^e siècle, le Psaume 104 devient mentalement cette structure spatiale résultant d'une interaction entre des processus naturels (de nombreux processus naturels, géologiques ou animaliers, sont décrits dans le Psaume) et des activités divines. Avant d'être humain, le paysage était donc divin.

Quoi qu'il en soit de la nature de ce paysage (théocentrique au XVI^e siècle, anthropocentrique au XVII^e siècle), il importe de rappeler ici que le paysage permet, selon un autre point de vue, de dépasser le dualisme entre nature et culture. Au lieu d'être un produit culturel qui mime la nature, le paysage marque la rencontre entre les pôles culturel et naturel. Comme le rappelle Michel Collot dans son essai *Un nouveau sentiment de la nature*, le paysage « permet de dépasser les dichotomies d'une pensée dualiste [...]. Le paysage est le lieu d'une expérience sensible, qui associe l'intérieur et l'extérieur, le corps et l'esprit, le réel et l'imaginaire⁵⁴. » Le paysage romantique illustre de façon exemplaire cette interaction entre intériorité et extériorité, dont l'art se propose d'être le creuset. Cette conception de l'art, on en conviendra, n'est pas vraiment celle d'un Du Bartas. Pas de *pathetic fallacy* dans le *Sepmaine*,

⁵¹ Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine...*, éd. cit., VII, v. 45-49.

⁵² Sur les paysages dans la *Sepmaine*, voir Yvonne Bellenger, « Les paysages de la Création dans la *Sepmaine* de Du Bartas », *Cahiers de l'AIEF*, n° 29, 1977, p. 7-23.

⁵³ Catherine et Raphaël Larrère, *Du bon usage de la nature : pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, 1997, p. 202.

⁵⁴ Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, José Corti, 2022, p. 94.



cela va de soi. Néanmoins, chez Du Bartas, l'art tend d'une manière ou d'une autre à supplanter la nature, non pas parce que l'art s'offre par la mimésis comme une nature augmentée, agrémentée des émotions du sujet poétique, mais tout simplement parce que l'artiste n'est autre que Dieu et que son œuvre, la nature, lui est forcément imparfaite par comparaison⁵⁵. De ce point de vue, les vers suivants de la *Sepmaine* sont particulièrement instructifs :

Bref, l'art si vivement exprime la nature,
Que le Peintre se perd en sa propre peinture :
N'en pouvant tirer l'œil, d'autant qu'ou plus avant
Il contemple son œuvre il se void plus savant⁵⁶.

La mimésis bénéficie d'un surcroît d'âme, car elle porte en elle la Création et le Créateur, de même que le paysage romantique porte en lui la nature et les sentiments qu'elle inspire au poète. Ne nous méprenons pas toutefois sur cet « art ». Au verset 42, le Peintre de Du Bartas n'est autre que Dieu. Son art ne saurait être humain. Comme dit Marot, au moment de traduire Psaume 104, 13, Dieu a créé « par art autre qu'humain⁵⁷ ». C'est un art divin, que la muse grossière tente laborieusement d'imiter. Cet art s'opère « sans artifice⁵⁸ » pour reprendre une autre cheville insérée par Marot dans sa traduction de Ps 104, 16. Ces chevilles (*par art, sans artifice...*) insistent d'ailleurs sur la dimension « opératoire » du Psaume 104 : Marot met l'accent sur les *opera* divins. En somme, les *opera* sont beaux, mais s'ils sont beaux, c'est parce que Dieu en est à l'origine.

S'ils ne recourent pas à la métaphore picturale, les Psaumes évoquent toutefois les mains de Dieu avec l'expression *opera manuum*⁵⁹ (« œuvres des mains »). Cette expression met en avant la dimension manuelle des *opera*, indépendamment de tout domaine de compétence. En vertu de sa portée hyperonymique, l'image de l'ouvrier tend ainsi à s'imposer sur celle du peintre. Dieu est un « grand Ouvrier⁶⁰ », il est même « l'Ouvrier des ouvriers⁶¹ » selon Du Bartas, qui ne cesse d'insister sur les qualités industrielles de Dieu⁶², tout en déjouant le double paradoxe d'un « Dieu travailleur » et d'un « Dieu oisif ». Du Bartas surmonte le paradoxe en assumant la contradiction : l'ouvrier divin effectue son ouvrage d'un « soin non-soucieux » et d'un « labeur sans labeur » (v. 48) – expression qui rappelle une autre cheville dans la traduction de Marot, « de ton labeur sans peine⁶³ ». Même le chant des oiseaux est le fruit d'un « art sans art⁶⁴ ». Le Théocène est oxymorique. Il subsume les contraires. L'artifice divin n'est pas artificiel : il est naturel.

⁵⁵ Philippe Descola rappelle qu'au Moyen Âge le livre de la nature est jugé « inférieur aux Saintes Écritures puisque Dieu, être transcendant, n'est révélé par ses œuvres qu'imparfaitement » (Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 130).

⁵⁶ Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine...*, éd. cit., VII, v. 41-44.

⁵⁷ Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Pseaumes...*, éd. cit., p. 333.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁹ Ps 8, 7 ; 19, 2 ; 28, 5 ; 92, 5 ; 102, 26 ; 111, 7 ; 138, 8 et 143, 5. En Ps 8, 4, ((dans le Ps ??)) on peut également lire que les cieux (*cæli*) sont « l'œuvre des doigts » divins (*opera digitorum*).

⁶⁰ Cf. Maurice Scève, *Œuvres complètes. Tome V. Microcosme*, éd. Michèle Clément, Paris, Classiques Garnier, coll. Textes de la Renaissance, 2013, I, v. 103 ; Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine...*, éd. cit., VII, v. 45. Le terme « ouvrier » apparaît également *ibid.*, I, v. 101, 112, 179 et 433 ; III, v. 377 ; IV, 41, 45, 405 et 726 ; VI, v. 477 ; VII, v. 185.

⁶¹ *Ibid.*, I, v. 43.

⁶² Sur le « travail de Dieu » chez Du Bartas, voir Philippe Desan, « “Un labeur sans labeur” : le travail divin dans *La Sepmaine* de Du Bartas », dans James Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas. 1590-1990. Actes du colloque international d'Auch-Le Bartas-Pau. 6-8 avril 1990*, Paris, Eurédit, 2006 [1^{re} éd. : 1992], p. 371-393.

⁶³ Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Pseaumes...*, éd. cit., p. 333.

⁶⁴ Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine...*, éd. cit., VII, v. 87. Cf. *ibid.*, IV, v. 279.



Les secrets de l'Architecteur

Calvin n'hésite pas non plus à présenter le Créateur en « ouvrier⁶⁵ » : il est cet ouvrier « qui se présente à l'œil en ce grand et si noble bastiment⁶⁶ ». Un nouvel hyponyme surgit alors : celui de l'architecte. L'image est encore très prégnante au XVI^e siècle : entre autres exemples, on peut citer Scève qui parle de Dieu comme d'un « Architecteur⁶⁷ ». En toute logique, Dieu se voit régulièrement doté de l'attribut des architectes : le compas. L'image du « Dieu au compas⁶⁸ » était très répandue entre le XIII^e et le XVI^e siècles. On pense bien entendu aux sublimes frontispices des quatre *Bibles moralisées* des années 1220-1235⁶⁹, qui ont donné à cette représentation ses lettres de noblesse ; on la retrouve par la suite dans de nombreuses *Bibles historiques*⁷⁰, dans plusieurs manuscrits de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*⁷¹, ainsi que dans divers exemplaires de la traduction de Jean Corbechon du *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais⁷². La traduction du Psaume 104 par Marot garde la trace de cette représentation : Marot traduit *Terminum posuisti* (à propos des berges, qui permettent d'éviter les inondations) par « Ainsi la mer bornas par tel compas⁷³ ». Il introduit ainsi le motif du Dieu au compas, que la Bible ignore⁷⁴. Comme celle du peintre, l'image de l'architecte constitue un raccourci conceptuel, une métaphore pour appréhender la Création. Ces diverses métaphores (peintre, architecte...) soulignent la part « opératoire » caractéristique du Théocène.

Du Bartas ne se contente pas de dépeindre Dieu comme un peintre ou un ouvrier. Les attributs s'accumulent avec lui et débouchent sur une représentation complexe, qui rend compte des propriétés divines :

Dieu est l'ame, le nerf, la vie, l'efficace,
Qui anime, qui meut, qui soustient cette masse.
Dieu est le grand ressort, qui fait de ce grand corps
Jouer diversement tous les petis ressorts⁷⁵.

La nature est ici appréhendée comme une immense machine pourvue de ressorts, avec une mécanique dont seul Dieu détient le secret. Par la poésie, Du Bartas scrute à l'intérieur de cette machine, et en cela, sa démarche a une portée quasi scientifique. Cela dit, il reconnaît par ailleurs que ces arcanes sont voués à rester secrètes : « Tes secrets moins secrets, ô Dieu, je reconoy / Lettres closes à nous, et patentes à toy⁷⁶. » La poésie a ses limites, et une partie du livre de la nature reste indéchiffrable. Du Bartas n'est pas dans la même optique que Ronsard dans les années 1550, qui affirmait au seuil de son « Hymne de l'Éternité » : « Je veux plein de fureur, suivant les pas d'Orfée, / Rechercher les secrets de nature et des Cieux⁷⁷ ». Saint-Amant tiendra un discours similaire dans les années 1620 :

⁶⁵ Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne. Livre premier*, éd. Jean-Daniel Benoît, Paris, Vrin, 1957, I, ch. 5, § 10, p. 79 ; I, ch. 6, § 1, p. 88 ; I, ch. 14, § 21, p. 204 ; etc.

⁶⁶ *Ibid.*, I, ch. 16, § 1, p. 220.

⁶⁷ Maurice Scève, *Œuvres complètes. Tome V. Microcosme*, éd. cit., I, v. 74.

⁶⁸ Voir François Boespflug, *Dieu au compas : histoire d'un motif et de ses usages*, Paris, Éditions du Cerf, 2017.

⁶⁹ Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1179, f. 1v ; Cod. 2554, f. 1v ; Tolède, Trésor de la Cathédrale, Ms. 1, f. 1v ; Oxford, Bodleian Library, Bodley 270b, f. 1v.

⁷⁰ Paris, BnF, fr. 3, f. 3vb ; fr. 5, f. 4ra ; fr. 6, f. 5ra ; fr. 160, f. 3ra ; fr. 161, f. 3va ; fr. 163, f. 2va ; fr. 20090, f. 3r ; etc.

⁷¹ Paris, BnF, fr. 246, f. 1r ; fr. 250, f. 13r ; etc.

⁷² Paris, BnF, fr. 9141, f. 9r ; fr. 22534, f. 9r ; etc.

⁷³ Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Pseaumes...*, éd. cit., p. 332.

⁷⁴ Il n'y a guère qu'en Is 44, 13 que l'image du compas apparaît, mais c'est à propos d'un ouvrier idolâtre.

⁷⁵ Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine...*, éd. cit., VII, v. 143-146.

⁷⁶ *Ibid.*, VII, v. 201-202.

⁷⁷ Ronsard, *Œuvres complètes. 2*, éd. Jean Céard et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 439, v. 1-4.



Nature n'a point de secret,
Que d'un soin libre, mais discret,
Ma curiosité ne sonde ;
Ses cabinets me sont ouvers,
Et dans ma recherche profonde
Je loge en moy tout l'Univers⁷⁸.

Les secrets étaient lettres *closes* chez Du Bartas ; un demi-siècle plus tard, ils sont devenus des cabinets *ouverts*... Le sujet (le poète) et l'objet (la nature) ne font plus qu'un. La représentation de la nature est désormais autonome. Elle vit au travers de la poésie. On glisse ainsi d'un verbe divin à un verbe humain, d'une nature divine à une nature humaine. Le pôle humain acquiert en légitimité, sans contester pour autant le primat divin. C'est dans ce glissement que s'amorce la bascule culturelle entre Théocène et Anthropocène.

En logeant la nature dans l'imaginaire du *je*, le verbe humain héberge désormais un *oikos* poétique. La nature est isolée de tout référent, elle devient un jeu de l'esprit, une entité mentale propice à toutes les transformations. À terme, elle deviendra chez Fontenelle ce « grand Spectacle qui ressemble à celui de l'Opera⁷⁹ ». Sur le théâtre de l'imaginaire, la nature occupe dès lors un rôle privilégié, perpétuant par la même occasion la topique du *theatrum mundi*⁸⁰.

Qui dit théâtre, dit décor. Le théâtre de la nature n'en est pas dépourvu. Un terme comme *pellis* au verset 2 du Psaume 104 (*Extendens caelum sicut pellem*) a donné lieu à des traductions révélatrices. Jacques Lefèvre d'Étaples le traduit par « courtine » : « Tu as vestu louenge et beaulté, qui es aorné de lumiere comme d'ung vestement. Qui estendz le ciel comme une courtine⁸¹ ». Marot avait dans un premier temps opté par une traduction littérale et parlé d'une « peau tendre » (version de 1542 : « En pavillon⁸² le Ciel tu voulus tendre : / Et l'estendis, ainsi qu'une peau tendre⁸³ »), mais cette première traduction n'était pas très heureuse, les deux termes à la rime étant homonymes. Le texte de 1561 diverge sensiblement et traduit également *pellis* par « courtine » (« Pour pavillon qui d'un tel Roy soit digne, / Tu tends le ciel ainsi qu'une courtine⁸⁴ »). Il en va de même chez Blaise de Vigenère : « Tu estends comme une cortine / le Ciel en rond aultour de toy⁸⁵ ». L'image de la courtine céleste était relativement répandue, puisque Scève y recourt, lui aussi, dans son *Microcosme* : « Toute ceste Courtine en mille, et mille pars / De nouveaux feux brillans distinctement espars / Fut semee en clarté assés plus evidente⁸⁶ ».

Qu'il s'agisse d'une courtine de lit, de porte ou de théâtre, l'effet recherché par cet accessoire décoratif reste le même : la courtine dissimule et cache ce qui ne doit être vu. Dieu étend la courtine, tandis que le poète cherche manifestement à en relever un pan par son écriture. En cela, la poésie scientifique de la seconde moitié du XVI^e siècle assume une fonction apocalyptique, au sens étymologique du terme (*ἀποκαλύπτω*, « je dévoile ») : elle dévoile une partie de la courtine qui recouvre le *theatrum naturae*⁸⁷.

⁷⁸ Saint-Amant, *Œuvres*, I. *Les Œuvres* (1629), éd. Jacques Bailbé, Paris, Marcel Didier, 1971, p. 53, v. 85-90.

⁷⁹ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. Alexandre Calame, Paris, Marcel Didier, 1966, p. 17, l. 116-117.

⁸⁰ On pense à l'ouvrage d'Olivier de Serres, le *Théâtre d'Agriculture et mesnage des champs* (1600). La métaphore du théâtre de la nature avait déjà été exploitée par Calvin : voir Robert White, « *Theatrum mundi: the theatre metaphor in Calvin* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 31, n° 3, 1994, p. 309-325.

⁸¹ *La Sainte Bible en françoys*, Anvers, Martin Lempereur, 1530, p. 248vb.

⁸² Dans *Les Tragiques*, Agrippa d'Aubigné parle également du ciel comme d'un pavillon : cf. Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. cit., III, v. 7.

⁸³ Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Pseaumes...*, éd. cit., p. 331, n. 909.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 330-331.

⁸⁵ Blaise de Vigenère, *Le Psautier de David*, éd. cit., p. 352.

⁸⁶ Maurice Scève, *Œuvres complètes. Tome V. Microcosme*, éd. cit., I, v. 47-49.

⁸⁷ Sur ce motif, voir Frédérique Ait-Touati, *Théâtres du monde : fabriques de la nature en Occident*, Paris, La Découverte, 2024.



ÉPILOGUE : LA TERRE EST EN NOTRE TERRE

Avec l'Anthropocène, l'*anthropos* n'est plus seulement « comme » maître et possesseur de la nature, il est devenu authentiquement maître et possesseur⁸⁸. Grâce au « comme », Descartes garantissait la préséance divine et signalait que le seul maître et possesseur de la nature ne pouvait être que Dieu. Du Bartas formule la même idée quand il dit : « La terre est en sa terre ». L'expression est délibérément ambiguë, comme le remarque Pantaléon Thévenin : « aigu, pour l'ambiguïté. La terre est au territoire de Dieu, c'est à dire à son obéissance et disposition⁸⁹ ». Par l'antanaclase, Du Bartas joue sur les deux sens du terme *terre* (1. globe terrestre ; 2. domaine). Bien plus, par l'homonymie (« La terre est en sa terre »), il suggère que l'idée de possession divine est consubstantielle à la réalité naturelle. Une telle formule emblématise le Théocène. Dieu est un propriétaire, et sa propriété rend sa gloire manifeste. Un lien indissoluble unit le Créateur et sa Création.

D'une certaine manière, la formule « La terre est en sa terre » ne fait guère que paraphraser l'énoncé *impleta est terra possessione tua* (Ps 104, 24). La terre est pleine de la possession divine, bien qu'elle soit par ailleurs au service de l'humanité (*servituti humani*, Ps 104, 14). La formule de Du Bartas est-elle une paraphrase délibérée ? Au fond, la question importe peu. Même en supposant que Du Bartas n'ait pas eu l'intention de paraphraser le Psaume 104, 24, sa formule véhicule plus ou moins la même idée et trahit ainsi une conception théocénique qui s'est développée pendant deux millénaires dans la pensée judéo-chrétienne. La Renaissance fournit le point d'orgue de cette conception. Du Bartas paraphrase l'idée théocénique en l'exacerbant : l'antanaclase parachève le processus d'identification entre le Créateur et la Création. Au siècle suivant, le « comme » cartésien viendra très légèrement infléchir le Théocène, tout en préservant le primat divin. Avec l'essor de l'investigation scientifique et de la contemplation poétique (Saint-Amant), l'Anthropocène s'imisce dans les mentalités sous les oripeaux du Théocène. L'*anthropos* n'est pas encore « en sa terre ». Néanmoins, c'est tout comme.

⁸⁸ Sur ce point, voir Phillip John Usher, « Untranslating the Anthropocene », *Diacritics*, 44/3, 2016, p. 56-77.

⁸⁹ Guillaume de Saluste Du Bartas, *La Sepmaine*, éd. cit., t. 3, p. 799.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

AUBIGNÉ Agrippa d', *Les Tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques. Littératures », 2006.

BAÏF Jean-Antoine de, *Œuvres en vers mesurés*, éd. Olivier Bettens, 2006-2021. URL : <https://virga.org/baif/index.php?item=1>.

BILLY Jacques de, *Six livres du second advenement de nostre Seigneur*, éd. Thierry Victoria, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2010.

BUFFON, *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, avec la collab. de Cédric Crémère, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

CALVIN Jean, *Institution de la religion chestienne. Livre premier*, éd. Jean-Daniel Benoît, Paris, Vrin, 1957.

DESCARTES, *Discours de la méthode*, éd. Laurence Renault, Paris, GF, 2016 [1^{re} éd. : 2000], p. 99.

DU BARTAS Guillaume de Saluste, *La Sepmaine ou Création du monde*, dir. Jean Céard, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2011.

FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. Alexandre Calame, Paris, Marcel Didier, 1966.

LERY Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 1994.

MAROT Clément et BEZE Théodore de, *Les Pseaumes mis en rime françoise. Volume I, Texte de 1562*, éd. Max Engammare, Genève, Librairie Droz, coll. « Texte courant », 2019.

MONTAIGNE, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992 [1^{re} éd. : 1922].

PALISSY Bernard, *Recepte veritable*, éd. Keith Cameron, Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1988.

RONCARD, *Œuvres complètes. 2*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

SAINT-AMANT, *Œuvres, I. Les Œuvres (1629)*, éd. Jacques Bailbé, Paris, Marcel Didier, 1971.

SCÈVE Maurice, *Œuvres complètes. Tome V. Microcosme*, éd. Michèle Clément, Paris, Classiques Garnier, coll. Textes de la Renaissance, 2013.

VIGENERE Blaise de, *Le Psaultier de David*, éd. Pascale Blum-Cuny, Paris, Le Miroir volant, 1991.

Textes critiques

ANTHONIOZ Stéphanie, « *Le Psaume 104 : témoin des aléas de la transmission d'un savoir à Jérusalem dans l'Antiquité* », dans Claudine Vassas (dir.), *Les aléas de la transmission*, Paris, Éditions du CTHS, 2021. URL : <http://books.openedition.org/cths/14752>.



BELLENGER Yvonne, « Les paysages de la Création dans la *Semaine de Du Bartas* », *Cahiers de l'AIEF*, n° 29, 1977, p. 7-23.

BOESPFLUG François, *Dieu au compas : histoire d'un motif et de ses usages*, Paris, Éditions du Cerf, 2017.

BONNEUIL Christophe et FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, 2013.

CANDAUX Jean-Daniel, CHAMBERS Bettye Thomas et NOAILLY Jean-Michel, *Bibliographie des psaumes imprimés en vers français 1521-1900*, Genève, Librairie Droz, 2022.

CARBONNIER-BURKARD Marianne, « Le jardin et le désert, ou le « théâtre sacré » des protestants français (XVI^e-XVIII^e siècle) », *Diasporas*, n° 21, 2013, p. 10-19.

COLLOT Michel, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, José Corti, 2022.

CRUTZEN Paul Josef et STOERMER Eugene F., « The “Anthropocene” », *IGBP Global Change Newsletter*, n° 41, 2000, p. 17-18.

DESAN Philippe, « “Un labeur sans labeur” : le travail divin dans *La Semaine de Du Bartas* », dans James Dauphiné (dir.), *Guillaume Saluste Du Bartas. 1590-1990. Actes du colloque international d'Auch-Le Bartas-Pau. 6-8 avril 1990*, Paris, Eurédit, 2006 [1^{re} éd. : 1992].

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (« Folio. Essais », 607), 2015 [1^{re} éd. : 2005].

FRANÇOIS Stéphane, « Antichristianisme et écologie radicale », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 272, 2012, p. 79-98.

HARRIS Mark et MARLOW Hilary (dir.), *The Oxford Handbook of the Bible and Ecology*, New York, Oxford UP, 2022.

HILBERT Betsy S., « Beyond “Thou shalt not”: an ecocritic reads Deuteronomy », dans Karla Armbruster et Kathleen R. Wallace (dir.), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2001, p. 29-40.

HORRELL David G., « The ecological challenge to biblical studies », *Theology*, n° 112, 2009, p. 163-171.

JEANNERET Michel, *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, José Corti, 1969.

LAMY Jérôme, « Lire la Bible, explorer la nature : Bernard Palissy et le geste expérimental », *Revue d'histoire du protestantisme*, vol. 3, n° 3-4, 2018, p. 375-393.

LARRÈRE Catherine et Raphaël, *Du bon usage de la nature : pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, 1997.

LESTRINGANT Frank, « Bernard Palissy à Saintes », *Albineana. Cahiers d'Aubigné*, n° 4, 1992, p. 11-14.

—, « La Bible et le Jardin : les deux voies de la Révélation dans *La Semaine de Du Bartas* », *Littératures*, n° 29, 1993, p. 11-24.

MAGNY Michel, *Aux racines de l'anthropocène : une crise écologique reflet d'une crise de l'homme*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.

QUENOT Yvette, « Du jardin de Bernard Palissy au jardin d'Olivier de Serres », *Albineana. Cahiers d'Aubigné*, n° 4, 1992, p. 93-103.

SCHAEFER Otto, « “Théâtre de la gloire de dieu” et “Droit usage des biens terrestres”. Calvin, le calvinisme et la nature », dans Jacques Varet (dir.), *Calvin : naissance d'une pensée*, Tours, Presses universitaires François Rabelais de Tours ; Rennes, PUR, 2012, p. 213-226. URL : <https://books.openedition.org/puf/r/7786>.



WHITE Robert, « *Theatrum mundi: the theatre metaphor in Calvin* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 31, n° 3, 1994, p. 309-325.

WHITE JR. Lynn, « The historical roots of our ecologic crisis », *Science*, n° 3767, 10 mars 1967, p. 1203-1207.