

Suzanne LABURTHE

LES TROPHEES DU ROI FRANÇOIS I<sup>ER</sup>,  
LYRISME MARTIAL ET VICTORIAL DANS LES *HYMNES* DE 1537  
DE JEAN SALMON MACRIN.

Originaire de la ville de Loudun, aux confins de l'Anjou, du Poitou et de la Touraine, contemporain de Clément Marot, aux côtés duquel il occupa la fonction de valet de chambre du roi François premier, Jean Salmon Macrin (1490-1557)<sup>1</sup> fut reconnu de son vivant comme l'un des plus grands poètes lyriques de son époque, ce qui lui valut d'être surnommé l'« Horace français », réputation qu'il avait lui-même largement orchestrée<sup>2</sup>. Sa production poétique fut colossale et d'une grande variété, débordant en réalité les limites thématiques et formelles de l'ode horatienne. Ses premiers recueils de vers latins, publiés entre 1513 et 1515<sup>3</sup>, caractérisés par une inspiration religieuse et moralisante, lui permirent d'acquérir très tôt une grande célébrité. Entré en 1519 au service de l'archevêque Antoine Bohier, puis devenu précepteur des fils de René, duc de Savoie, il délaissa quelque temps les Muses<sup>4</sup>. La rencontre en 1528 de la belle Guillonne Boursault, la fine fleur des jeunes Loudunaises, âgée de 15 ans, raviva son inspiration : l'amour du poète pour celle qui fut sa fiancée, puis son épouse, surnommée Gélonis, la « rieuse », devint l'objet principal des recueils des années 1528-1531<sup>5</sup>. Ces pièces, de facture tantôt horatienne, tantôt catullienne, se réclamant de l'esthétique des poètes néo-latins italiens, Pontano, Marulle, Politien, Crinito, consacrèrent véritablement la réputation de Macrin et firent de lui le maître des lettres latines françaises. Il devint à cette époque le valet de chambre du roi François I<sup>er</sup>, aux côtés de Clément Marot<sup>6</sup>. Le climat littéraire qui suivit l'affaire des Placards en France, la douleur causée par la mort de proches parents ou de ses enfants, conduisirent Macrin à reprendre ses

<sup>1</sup> Sur la vie de Macrin, voir Joseph Boulmier, *Salmon Macrin, l'Horace français*, Paris, Librairie Léon Techener, 1872, p. 1-14 ; Louis Trincant, *La Vie de Salmon Macrin, excellent poète lodunois*, Loudun, Editions E. Jovy, 1892 ; I.D. Mac Farlane, dans ses trois articles fondamentaux, « Jean Salmon Macrin (1490-1557) », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 21, 1959, p. 55-84 et p. 311-349, « Jean Salmon Macrin (1490-1557), fin », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 22, 1960, p. 72-89 ; Georges Soubeille, introduction aux *Epithalames et odes*, édition critique avec introduction, traduction et notes par G. S., Paris, Champion, 1998, p.17-120 (= version augmentée et légèrement modifiée de l'édition antérieure : *Le livre des Epithalames (1528-1531). Les Odes de 1530 (livres I et II)*, édition critique, avec introduction, traduction et notes par G. S., Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail [Série A, Tome 37], 1978 ; id., article « Jean Salmon Macrin », dans *Centuriæ latinæ II : cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, à la mémoire de Marie-Madeleine de La Garanderie, réunies par C. Nativel, Genève, Droz [Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 414], 2006, p. 747-757.

<sup>2</sup> Nous renvoyons aux conclusions de notre conférence « L'imitation d'Horace dans l'œuvre du poète Jean Salmon Macrin », faite le 23 juin 2006 dans le cadre du séminaire « Horace et ses lecteurs. La fortune d'Horace de l'Antiquité aux Lumières » associant l'Equipe « Tradition Romaines » (Paris IV-Sorbonne, P. Galand-Hallyn, C. Lévy), l'Equipe « Traditions antiques et modernité (Paris VII-Jussieu, P. Debailly, J. Vignes) et l'Equipe ELIRE (Toulouse II, N. Dauvois) – à paraître dans un prochain numéro de *Camænae*.

<sup>3</sup> L'*Elegiarum triumphalium liber*, Paris, Gille Gourmont, 1513 ; *De Christi superbenedicti assertoris nostri morte* ἐφ'ὀδίου. *Cui additur elegia de poetices abusu. Item duo hymni de Virgine Dei genitrice*, Paris, Gille Gourmont, 1514 ; *Elegia de Christi superbenedicti assertoris nostri morte. Item Virginis intemeratae hymni aliquot diligentius recogniti*, Paris, Gourmont, 1515. Sur ces premiers recueils et les débuts littéraires de Macrin, voir Mc Farlane, « Jean Salmon Macrin », *BHR*, 21, p. 60-71 et G. Soubeille, *Epithalames et Odes*, p. 20-27.

<sup>4</sup> Voir, sur ces années 1516-1528, Mc Farlane, « Jean Salmon Macrin », *BHR*, 21, p. 71-73 et G. Soubeille, *Epithalames et Odes*, p. 28-35.

<sup>5</sup> Le *Carminum libellus* publié à Paris chez Simon de Colines en 1528 ; les *Carminum libri quatuor* publiés à Paris chez le même, en 1530 ; les *Lycorum libri duo* suivis des *Epithalamiorum liber unus* (= version modifiée et augmentée du *Carminum libellus*), publiés à Paris, chez Gérard Morrhy en 1531. Sur ces recueils, voir Mc Farlane, « Jean Salmon Macrin », *BHR*, 21, p. 73-74 et p. 311-316 ; et surtout G. Soubeille, *Epithalames et Odes*, p. 38-102.

<sup>6</sup> Voir, pour cette datation, Mc Farlane, « Jean Salmon Macrin », *BHR*, 21, p. 317.

armes de poète chrétien à partir de la deuxième moitié des années 1530 : les recueils parus entre 1537 et 1540<sup>7</sup> multiplient les professions de foi d'un poète attaché aux traditions du catholicisme et fidèle à l'hymnographie liturgique. En 1550, la mort de Gélonis, à la suite d'une longue agonie, fut un choc insurmontable pour le poète endeuillé, qui offrit à sa compagne bien-aimée l'hommage de son dernier recueil, les *Naniarum libri tres de Gelonide*<sup>8</sup>, tombeau littéraire collectif auquel collaborèrent compatriotes loudunais, poètes néo-latins et poètes de la Pléiade, ultime effort pour réunir la génération Marot à ses successeurs. Macrin, qui survécut sept années à son épouse, ne publia plus jamais rien. Il mourut à Loudun, en 1557, âgé de 67 ans.

Revenons sur le recueil des *Hymnes* de 1537 qui fera l'objet du présent article. Le poète y clame haut et fort sa volonté d'opérer un complet revirement, de renoncer à sa Muse païenne et de rejeter toute influence antique (tant sur le plan de l'*inuentio* que sur le plan de l'*elocutio*). Ce rejet, auquel il ne se soumet jamais entièrement, touche en théorie non seulement les thèmes érotiques, mais aussi les thèmes héroïques. Le poète Cornélius Musius, dans l'*Institutio feminae christinae* parue en 1536 chez les frères Marnef à Poitiers, incite en effet le Loudunais à y renoncer dans une longue ode parénétiq ue :

*Palma nostrorum ueterumque uatum,  
Sive regales resones triumphos,  
Sive sinceros lyrico sodales  
Carmine laudes,*

*Sive incundam modulis Gelonim  
Coniugem cantes, fonesque blandis,  
Sive funebres fueris coactus  
Edere luctus,*

*Hactenus Regem cecinisse sat sit,  
Sit modus lusus teneros canendi,  
Et tuas uires alio senectens  
Flectere tentes.*

*Non enim durum tibi nec molestum  
Docte SALMONI, fuerit prophanas  
Ad pios uersus numerosque sacros  
Ducere Musas<sup>9</sup> ?.*

Palme des poètes de notre temps et de l'ancien,  
Que tu trompettes les triomphes royaux,

<sup>7</sup> Les *Hymnorum libri sex*, Paris, Robert Estienne, 1537 ; les *Odorum libri sex*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1537 ; les *Septem Psalmi in lyricos numeros. Eiusdem panum libri quatuor*, Poitiers, frères Marnef, 1538 ; *Hymnorum libri tres*, Paris, Robert Estienne, 1540. Sur ces recueils, voir Mc Farlane, *BHR*, 31, p. 329-339 et G. Soubeille, *Epithalames et Odes*, p. 112-125 ; sur le recueil des *Hymnorum libri sex*, voir P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre 'tempéré' : le lyrisme familial de Macrin dans les *Hymnes* de 1537 », *Humanistica Lovaniensia, Journal of Neo-Latin Studies*, vol. L, Leuven, Leuven University Press, 2001, p. 221-265 et Suzanne Laburthe, *Les Hymnes de 1537 de Jean Salmon Macrin: édition, traduction, commentaire*, thèse de doctorat sous la direction de Perrine Galand-Hallyn, soutenue publiquement le 20 décembre 2007 à l'Université de Paris-IV Sorbonne.

<sup>8</sup> Sur ce recueil, voir Mc Farlane, « Jean Salmon Macrin », *BHR*, 22, p. 73-81 ; G. Soubeille, *Epithalames et Odes*, p. 129-141 ; P. Galand-Hallyn, « Le 'jour en trop' de Jean Salmon Macrin (l'ode liminaire des *Naniae* de 1550 : grandeur et plasticité) », *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin et M.-C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 525-547 ; ead., « 'Me tamen exprimo' : la singularité d'écrire dans la poésie latine française du XVI<sup>e</sup> siècle. L'exemple des *Naniae* (1550) de Macrin », *La singularité d'écrire. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.*, sous la dir. d'A. Herschberg Pierrot et O. Rosenthal, *Littérature*, 137, mars 2005, Paris, Larousse, 2005, p. 12-27 ; ead., « Mémoires d'une vie trop courte : la mise en scène du souvenir chez Jean Salmon Macrin (*Naniae* de 1550) », *Le lyrisme conjugal à la Renaissance*, sous la direction de J. Nassichuk et P. Galand-Hallyn, Genève, Droz, à paraître en 2008.

<sup>9</sup> C. Musius, *Institutio feminae Christianae*, Poitiers, frères Marnef, 1536, p. 85, « *Ad Salmonium Macrinum Iuliodunensem, Poetam clarissimum, Ode parenetica* » [ma traduction].

Que tu loues tes loyaux compagnons  
    Dans des odes lyriques,  
Que tu chantes la plaisante Gélonis  
Ton épouse, que tu la berces de mélodies caressantes,  
Que le deuil te réduise à pousser  
    De lugubres plaintes,  
Arrête-toi là. Assez chanté le Roi.  
Cesse de chanter ces jeux câlins,  
Et tes forces, essaie en vieillissant  
    De les consacrer à autre chose.  
Car il ne te sera ni malaisé, ni pénible,  
Docte Salmon, de convertir  
A la poésie pieuse et aux rythmes sacrés  
    Ces Muses profanes.

Or Macrin manifeste son désir de suivre cette incitation et remercie son ami dans une pièce des *Hymnes* de lui avoir montré le droit chemin :

*Proinde feciste, bone Delphe, gratum,  
frigidis quod me nimis beu Camænis  
Deditum, ad cæli celebranda posthac  
Regna vocasti.*

*Audio hortamenta volens [...] <sup>10</sup>.*

Aussi as-tu agi pour mon bien, bon Musius de Delft,  
En m'invitant, moi qui m'étais, hélas, à de froides Camènes  
Par trop consacré, à célébrer désormais  
    Le royaume du ciel.

Je suis vraiment enclin à suivre tes conseils [...]

Ce militantisme chrétien et cette intention avouée, proclamée, de consacrer la lyre à la célébration des seuls habitants du royaume des cieux (épidictique de nature religieuse uniquement), vont toutefois être grandement compromis par l'actualité du royaume, qui entre au même moment en guerre contre le grand ennemi de jadis, Charles Quint, ce qui oblige Macrin à se faire le poète-historiographe du roi François I<sup>er</sup>.

En février 1536 en effet, François I<sup>er</sup> rassemble une armée dans l'intention de reconquérir le Milanais<sup>11</sup> (auquel la paix des Dames, signée en 1529, l'engageait à renoncer) et déclare la guerre à son cousin Charles II pour récupérer au passage l'héritage de sa mère, Louise de Savoie ; ses troupes occupent toute la Savoie et une bonne partie du Piémont. Charles Quint, qui reçut à Rome la nouvelle de ces hostilités, accusa publiquement le roi de France de mauvaise foi ; il proposa de mettre un terme à leurs différends par une guerre qui réduirait l'un des deux à être « le plus pauvre gentilhomme de la chrétienté ». François I<sup>er</sup> ne réagit point à cette provocation publique. Charles Quint décida alors de s'avancer à la tête de son armée dans les états de son adversaire. Le 25 juillet 1536, il passe le Var, il assiège Aix et Marseille. Parallèlement, il lance dans

<sup>10</sup> *Hymnes* de 1537, IV, 15, 53-57.

<sup>11</sup> La conquête du Milanais fut l'objet constant de la rivalité de François I<sup>er</sup> et de Charles Quint. Depuis Charles VIII et Louis XII, les rois de France revendiquaient ce qu'ils considéraient être leur héritage, le duché de Milan. En 1515, grâce à la victoire de Marignan, le jeune roi avait pris possession du Milanais. Il le perdit en 1521-1522, les troupes françaises étant contraintes de repasser les Alpes, et sa tentative de reconquête en 1525 se solda par sa captivité à Pavie. Sa libération lui coûta la perte du duché de Bourgogne. En 1529, la paix des Dames est signée par Louise de Savoie et Marguerite d'Autriche pour les deux belligérants : Charles Quint renonce à la Bourgogne et François I<sup>er</sup> au Milanais. Un mariage conforte le traité : le roi de France épousera Eléonore, la sœur de Charles Quint. Mais François I<sup>er</sup> ne renonça pas longtemps à l'Italie : en 1536, il reprend le contrôle de la Savoie et du Piémont.

le nord du pays une attaque, dirigée par le comte Henri de Nassau. Il espérait ainsi contraindre François I<sup>er</sup> à diviser son armée. La défense dans le nord, assurée notamment par le cardinal Jean du Bellay, gouverneur de Paris et d'Île-de-France, fut couronnée de succès : Nassau dut se retirer en Flandre. Dans le sud, la stratégie militaire d'Anne de Montmorency, adoptant la politique de la terre brûlée pour affamer l'ennemi, permit au roi de remporter une mémorable victoire. La cavalerie avait eu ordre de détruire tout le pays qui s'étend de la mer jusqu'à la Durance et des Alpes jusqu'au Rhône. Tous les fours et les moulins avaient dû être abattus, tous les blés et les fourrages brûlés, tous les tonneaux défoncés et les vins épandus, tous les puits corrompus par des matières en fermentation. Charles Quint dut battre en retraite : il sortit de Provence le 25 septembre et s'enfuit avec ses troupes, après avoir perdu vingt mille soldats. Par ailleurs, tandis que le pays était mis à feu et à sang en Provence et en Picardie, l'on apprit le décès subit du dauphin François, le fils aîné du roi, qui mourut à Tournon le 10 août 1536 après avoir bu de l'eau glacée pour se remettre d'une partie de jeu de paume. Il semble qu'il soit mort d'une pleurésie, mais le bruit se répandit aussitôt qu'il avait été empoisonné. Le contexte de la guerre fit que les soupçons se reportèrent immédiatement sur deux agents de l'empereur, Sébastien de Montecuculli et Antoine Leyva.

Cette actualité grave et brûlante contraignit le poète du roi à infléchir la portée de son recueil : celui qui venait de se promettre d'être le chantre de Dieu, du Christ, des martyrs et des saints, de brandir ses hymnes pour lutter contre le péril menaçant l'Eglise, fut poussé vers d'autres horizons. Les *Hymnes* de 1537 sont marqués par le sceau noir de cette actualité et par les rumeurs de la guerre. Dans toute sa carrière littéraire, jamais le poète n'avait composé de recueil qui laissât autant de place non à la glorification du roi invincible (ce qui n'était pas nouveau), mais aux « nouvelles du jour », au destin historique et politique en cours d'accomplissement, dans son devenir encore incertain.

Macrin, en rédigeant les *Hymnes*, se trouve donc face à de multiples postulations contraires, ou contradictions thématiques et génériques :

- 1 : contradiction interne au recueil entre son orientation hymnique et chrétienne (volonté de consacrer ses forces à la célébration de dieu et des saints, volonté de défendre la paix entre peuples chrétiens) et l'obligation face à laquelle se trouve le poète aulique de célébrer les victoires de son roi. Les héros des *Hymnes* ne seront pas seulement les saints chrétiens, les martyrs, mais les Grands du royaume. L'héroïsme ne sera pas seulement biblique et spirituel, mais politique et historique.

- 2 : contradiction plus large, générique, entre le pacifisme traditionnel de l'ode lyrique (*l'imbellis lyra* d'Horace) et la place centrale accordée au thème de la guerre dans le recueil.

- 3 : contradiction entre le style médiocre de l'ode lyrique horatienne (modèle de Macrin), qui multiplie les *recusationes*, les promesses de renoncement au style sublime, et l'élévation du style, l'infléchissement épique, que la célébration des victoires du roi obligera Macrin à donner à son recueil.

Quelle réponse la pratique de la poésie héroïque apporte à chacun de ces problèmes génériques, stylistiques, thématiques et éthiques dans le recueil des *Hymnes* ? Comment et dans quelles limites Macrin parvient-il à maintenir une cohérence entre ces orientations discordantes que sont le retour à une poésie chrétienne, la fidélité au modèle horatien, la révérence due au roi, la volonté de réagir à l'actualité et de la transcrire dans son instabilité première ?

FAIRE DE L'ACTUALITE UNE MATIERE LYRIQUE : CONTINGENCE ET PROVIDENCE DE L'HISTOIRE DANS LES *HYMNES* DE 1537.

Nous venons de souligner que la présence de l'actualité dans le recueil des *Hymnes* de 1537 était un indéniable trait d'originalité. Macrin fut cependant devancé sur cette voie par les poètes

de cour du début du XVI<sup>e</sup> siècle, auteurs de pièces de circonstances qui chantaient leurs contemporains et leurs victoires. Un auteur comme Fausto Andrelini, poète royal sous Charles VIII et Louis XII, avait chanté les exploits de ses souverains<sup>12</sup>. De même, deux mois à peine après l'affrontement des flottes anglaise et française au large de Brest le 10 août 1512, Germain de Brie dédia à la reine Anne de Bretagne sa « petite épopée », la *Chordigera navis conflagratio*<sup>13</sup>. Mais à la différence de ces pièces patriotiques, l'écriture du recueil des *Hymnes* est exactement concomitante avec les événements de l'année 1536, elle se transforme à leur contact, les incorpore au fur et à mesure qu'ils se déroulent. Les *Hymnes* rassemblent une succession de petites odes politiques qui, si elles portent parfois un regard rétrospectif sur l'événement qui vient d'advenir, gardent un regard prospectif sur le futur encore incertain. De plus, autre différence, si les « petites épopées » modernes d'un Fausto Andrelini ou d'un Germain de Brie cherchaient à affirmer leur modernité par rapport au modèle générique de la grande épopée antique, c'est par rapport à celui de l'ode lyrique horatienne que Macrin doit définir la nouveauté de sa poésie patriotique et héroïque.

*L'imbellis lyra. Rappel : la position horatienne sur les thèmes martiaux.*

Rappelons la conception horatienne de l'ode et ses ambiguïtés. Horace avait assigné à l'ode lyrique des limites dans le premier livre des *Odes* :

*[nec] conamur tennes grandia, dum pudor  
Inbellisque lyrae Musa potens uetat  
laudes egregii Caesaris et tuas  
culpa deterere ingeni.*

[...]

*Nos conuiuia, nos praelia uirginum  
Sectis in iuuenes unguibus acrium  
Cantamus, uacui siue quid urimur  
Non praeter solitum leues.*<sup>14</sup>

Nous ne tentons point, faible que nous sommes, ces sujets sublimes, car la pudeur et la Muse qui règne sur notre lyre pacifique nous interdisent de ternir, faute de génie, les mérites du grand César et les tiens.

Pour nous, les banquets, les combats où les jeunes filles bataillent, de leurs ongles coupés, contre les jeunes hommes, voilà ce que nous chantons, quand notre cœur est libre ou que, folâtre à son ordinaire, il brûle de quelque feu.

L'épître aux Pisons réaffirme la vocation de l'ode lyrique :

*Musa dedit fidibus, diuos puerosque deorum,  
Et pugilem victorem et equum certamine primum,  
Et iuuenum curas et libera uina referre*<sup>15</sup>.

La Muse a donné à la lyre de célébrer les dieux et les enfants des dieux, et le pugiliste vainqueur, et le cheval premier dans la course, et les peines de cœur des jeunes gens, et la liberté du vin.

<sup>12</sup> Sur Fausto Andrelini, poète néo-latin italien venu en France sous le règne de Charles VIII puis de Louis XII, voir S. Provini, *L'écriture épique au début de la Renaissance. Humbert de Montmorel, Germain de Brie, Pierre Choque. L'incendie de la Cordelière*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2004, p. 20-21. Pour sa biographie, voir G. Tournoy-Thoen, « Fausto Andrelini et la cour de France », *L'humanisme français au début de la Renaissance*, colloque international de Tours (XIV<sup>e</sup> stage), Paris, Vrin, 1973, p. 65-79.

<sup>13</sup> Voir Sandra Provini, *L'écriture épique*, p. 14.

<sup>14</sup> Horace, *Odes*, I, 6, 9-12 ; 17-20 [trad. F. Villeneuve].

<sup>15</sup> Horace, *Épître aux Pisons*, 83-85 [trad. F. Villeneuve].

L'ode lyrique rejettera les thèmes dits « épiques » (la guerre) au profit de pièces érotico-symposiaques auxquelles s'ajoutent, dans la lignée de Pindare, des pièces gnomiques ou éthico-philosophiques, et des pièces en l'honneur des dieux et des héros. Cette définition horatienne constituait le texte de référence majeur sur l'ode chez les néo-latins italiens et français.

Or le poète des *Hymnes*, se réclame à deux reprises de la définition horatienne de l'ode<sup>16</sup>, et feint d'exclure les thèmes martiaux ou épiques de l'éventail lyrique. Voyons par exemple la pièce IV, 1 adressée à Jean du Bellay :

*Hæc plectra blandis mollia lusibus  
Lærisque amantum conveniunt iocis,  
His vina dicuntur dapesque,  
Munia non graviora rerum.*

*Non victus armis Cantaber Italis  
Flacco canuntur nec fera prælia,  
Sed festa, sed dulces amores,  
Sed faciles nurrum choreæ<sup>17</sup>.*

Mes plectres douceâtres conviennent aux jeux calins  
Et aux joyeuses plaisanteries des amants,  
On y parle de vins et de mets,  
Non point des responsabilités par trop sérieuses des affaires.

Ce n'est point le Cantabre vaincu par les armées italiennes  
Que chante Flaccus, ni les farouches combats,  
Mais ce sont les fêtes, les douces amours,  
Les chœurs légers des jeunes filles.

Pourtant ces limites toutes théoriques avaient été dépassées par le même Horace qui avait célébré les hauts-faits d'Auguste. L'ode I, 37 est un modèle d'épénicie, célébration de la victoire d'Actium remportée par les troupes d'Auguste sur celles de Cléopâtre qui montre bien que l'héroïsme martial n'est pas exclu en pratique de l'éventail des thèmes lyriques. Mais, nuance importante, le *topos* épédictique de l'exploit du vainqueur y réunit lyrisme et héroïsme autour du thème fondamental du rétablissement de la paix et de l'âge d'or. Si l'ode lyrique horatienne peut s'intéresser à l'héroïque, c'est à la condition qu'elle garde une fonction commémorative et qu'elle récupère, à travers la célébration de la victoire guerrière, le thème du retour à la paix et à l'ordre.

Cet héroïsme propre à l'ode horatienne, Vadian (Joachim von Watt) l'a bien défini dans le *De poetica et carminis ratione liber*. Ce traité, paru à Vienne en 1518, semble avoir connu un réel succès et avoir eu d'importantes répercussions sur l'esthétique de la Renaissance. Or lorsqu'il s'intéresse dans le chapitre VIII, « *De mutiplici genere poetarum et speciebus Poematis variis* » à la poésie lyrique, von Watt cite l'*Épître aux Pisons* et l'ode I, 6 d'Horace, qu'il accompagne de ce commentaire :

*Nanque ab armorum impetu et heroum gestis bellicis abstinet, nec rem quampiam gravem, quo modo quove ordine gesta sit, prosequitur, sed ut gestam miratur potius, et laudat amorum curis et levioribus mortalium studiis addicta. Quod idem libro Carminum primo ad Agrippam ostendit, quum res ab hoc gestas maiores esse quam ut lyrica levitate recte scribi possint<sup>18</sup>.*

Car [l'ode] reste à l'écart de la violence des armes et des exploits guerriers des héros, elle ne cherche point, s'il s'agit de faits graves, à exposer leurs causes ou leurs enchaînements, mais préfère les présenter accomplis pour les admirer, et elle loue tout ce qui touche aux soucis des amants et aux

<sup>16</sup> Cf. *Hymnes* IV, 17-24 et IV, 14, 45-48, reprenant Horace, *Carmina*, I, 6, 9-20 et *Épître aux Pisons*, II, 83-85.

<sup>17</sup> *Hymnes* de 1537, IV, 1, 17-24.

<sup>18</sup> Voir l'édition de Pierre Schäffer, Joachim Vadianus, *De poetica et carminis ratione*, Kritische Ausgabe mit deutscher Übersetzung und Kommentar von Peter Schäffer, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977, Band I: Kritische Ausgabe, p. 76 [ma traduction]. Joachim von Watt, né à Watt, près de Saint-Gall, fut poète lauréat en 1514, docteur en théologie en 1517. Il fut surtout connu pour avoir été le réformateur de saint-Gall où il s'installa à la fin de sa vie.

passions plus légères des mortels. Horace l'expose dans le premier livre des *Odes* à Agrippa quand il dit que les exploits accomplis par ce dernier sont trop grands pour que la légèreté du genre lyrique sache dignement les transcrire.

Pour Vadian, les exploits guerriers ne sont pas impropres à l'art lyrique, à condition qu'ils soient objets de célébration et d'admiration, et non d'une longue narration remontant aux causes comme dans l'épopée. Il déplace légèrement l'optique de la *recusatio* horatienne : ce n'est pas le motif guerrier en lui-même qui est rejeté, mais seulement le traitement épique du motif guerrier. Il justifie ainsi la prétention de bien des auteurs de la Renaissance à composer des pièces de circonstances sur les guerres de leurs souverains.

Mais cet héroïsme proprement lyrique, fait de commémoration rétrospective, de célébration du retour à l'ordre pouvait-il trouver place dans les *Hymnes* de 1537 ? Non, car il s'agit dans les *Hymnes* de lyrisme martial (évocation d'une guerre en cours) autant que de lyrisme victoriel (évocation du rétablissement de la paix grâce à la victoire du souverain). La commémoration lyrique de type horatienne suppose un décalage entre l'instant de l'écriture et celui de l'événement relaté. Or si au niveau microstructurel de la pièce, ce décalage existe bien dans les *Hymnes*, il est considérablement estompé au niveau macrostructurel du recueil, qui maintient l'illusion d'une coïncidence entre ces deux strates temporelles. Macrin semble avoir écrit pendant que la France était mise à feu et à sang.

Par la présence de l'actualité, il outrepassa les frontières du genre horatien, mais nous allons voir qu'il dépassera cette contradiction en essayant, tout au long de son recueil, de réintroduire par des artifices énonciatifs, le point de vue rétrospectif, célébrant, commémoratif.

*Aux marges du genre lyrique : les Hymnes de 1537 ou la chronique versifiée d'une guerre en cours. Prégnance de l'actualité.*

Les pièces patriotiques des *Hymnes* de 1537 s'apparentent parfois à de l'histoire versifiée. L'actualité immédiate de leur sujet semble leur imposer, comme aux chroniques plus proprement historiques, un devoir de *fides*, d'adéquation fidèle aux événements qui bouleversent le royaume de France et qui sont connus de tous. Le poète affiche ainsi sa volonté de témoigner de l'événement, de le relater, d'en situer les circonstances avec exactitude. Sa présentation s'y démarque parfois de la tentation mythologisante ou fabuliste propre à l'épopée, derrière une relation méticuleuse du cours de l'histoire. Dans la première pièce du recueil, non moins programmatique que publicitaire, le poète rappelle que la gloire de l'homme qu'il entreprend de chanter sera pérennisée dans les fastes et les journaux des Français (I, 1, 5 : « *Per fastos memores atque diaria / Francorum* »). L'expression anachronique empruntée à Horace (*Odes*, III, 17, 4, IV, 14, 4) renvoie à ces calendriers historiques romains sur lesquels étaient consignés, dans des mentions purement factuelles, les événements d'une même année, les fêtes religieuses, les noms des hommes ayant la charge de la conduite de l'état. L'expression sera reprise plusieurs fois au fil du recueil. Il est évident cependant que le poète n'imita jamais cette écriture purement factuelle des fastes ou des actes, mais la contiguïté qu'il feint de maintenir entre son entreprise et celle de ces calendriers le souligne : les vers des *Hymnes* auront trait à l'histoire véritable du royaume de France, à des exploits réels consignés dans les calendriers, à des événements dont les Actes des Français prouveront la véracité. L'illusion de vérité historique est alors entretenue par la multiplication des toponymes désignant les différentes parties du royaume de France qui furent le théâtre des hostilités, par le nom des grandes personnalités de la guerre (principalement de la triade François I<sup>er</sup>, Jean du Bellay, lieutenant général en Île-de-France, responsable de la défense de la France au Nord, et Anne de Montmorency, responsable de la défense au Sud), par les titres

des pièces<sup>19</sup> et leur répartition dans le recueil, qui signale la volonté d'écrire une chronique de l'histoire, en relatant, dans leur succession chronologique<sup>20</sup>, les événements majeurs.

Ainsi, les pièces d'envergure nationale du recueil des *Hymnes* de 1537 se fondent sur un parti pris esthétique novateur, consistant à incorporer les données brutes de l'actualité politique pour composer un recueil que l'on pourrait qualifier d'éphéméride historique et lyrique de l'année 1536.

*Le passé du présent : l'illusion lyrique.*

Toutefois, pour que cette actualité ne demeure pas une matière brute et impropre à sa mise en forme lyrique et aux exigences de l'héroïque, il convenait qu'elle prenne sens, qu'elle devienne l'expression d'un ordre caché. Du chaos de l'histoire en train d'advenir, de la confusion créée par ces tumultes à l'issue incertaine, « *dubiis hisce tumultibus* »<sup>21</sup>, par ces temps incertains, « *temporibus dubiis* »<sup>22</sup>, par les hasards flous du sort, « *creperam casuum aleam* »<sup>23</sup>, de l'aléatoire des victoires et des défaites, devaient émerger un ordre et un sens. Le poète avait à répondre à une postulation double et antinomique : être le témoin d'une époque mouvementée, en fixer et en ordonner les manifestations transitoires par le chant lyrique. Avec une acuité particulière, il vit cette tension que François Rouget décrit chez le poète lyrique de la deuxième moitié du siècle : « il s'agit d'atteindre un état d'immobilité par l'art (fixation de la gloire par le poème et éternisation du sujet loué par l'apothéose) contre la fugacité de la vie humaine. Toutes les odes, quel que soit leur registre, signalent cette tension : par le chant, le locuteur tente de fixer ce qui lui échappe. Parce que rien ici-bas ne dure sans changement, le poète entend figer par l'art la valeur morale et pérenne de l'homme »<sup>24</sup>. Cette tension entre mobilité et fixité, propre au lyrisme, atteint son paroxysme dans les *Hymnes*. Comment saisir, fixer, donner valeur achevée et stable à l'événement historique qui porte la marque du transitoire et de l'éphémère ?

A ce problème répond sans doute une des plus frappantes caractéristiques de l'écriture lyrique de l'histoire dans les *Hymnes* de 1537 : la propension du poète à toujours établir des parallèles entre l'actualité en devenir, qui s'offre au regard dans son aveuglante immédiateté et dans son instabilité, et le passé, constitué de faits avérés dont l'issue est connue, et propre à être pérennisé par l'écriture lyrique.

Le poète instaure tout d'abord des effets de brouillage. Dans la pièce II, 9<sup>25</sup>, « *De Francisci Regis victoria, ad Musas* », il célèbre, pour l'immortaliser par la parole poétique, une victoire importante et glorieuse du règne de François I<sup>er</sup>.

<sup>19</sup> Ces événements sont présentés dans les titres des odes en une formulation condensée, effet d'annonce puissant et efficace, qui permettent de découvrir les nouvelles des affrontements entre troupes impériales et troupes françaises : l'ode « *De Francisci regis victoria* » (II, 9) flatte le roi pour la victoire remportée dans le Duché de Savoie-Piémont, l'ode I, 24, « *Ad Franciscum regem in procinctu* » annonce les préparatifs de la contre-attaque dans le sud, l'ode VI, 31, « *Ad Deum pro victoria* » semble avoir été composée à la veille d'une bataille décisive, la pièce suivante, VI, 32, « *Gratulatio in hostium fuga* », en annonce l'issue heureuse, immortalisée dans un titre récapitulatif et définitif, repris en écho dans les pièces VI, 35, « *De fuga Caesaris et victoria Francisci regis ad Aquas Sextias* » et VI, 37 « *De Victoria Francisci Regis apud Aquas Sextias contre Car. Caesarem* ».

<sup>20</sup> Les *Hymnes* de 1537 comportent en effet six livres qui sont organisés chronologiquement (l'étude de la répartition des fêtes religieuses, des pièces concernant les événements familiaux et des pièces historiques le prouve) et qui furent rédigés entre l'automne 1535 à l'automne 1536. Les grandes lignes du déroulement chronologique des soubresauts de l'année 1536 sont respectées, même s'il est troublé parfois par les impératifs de l'épidictique. Les trois pièces du livre I ont visiblement été déplacées pour honorer les trois héros du camp des Valois. La majeure partie des pièces historiques sont concentrées dans les deux derniers livres, et vont de l'invasion de la Savoie par François I<sup>er</sup> à la victoire de François I<sup>er</sup> et la fuite de Charles Quint en passant par le siège de Marseille. Voir sur ce sujet ma thèse de doctorat, *Les Hymnes de 1537*, vol. 1, p. 154-159.

<sup>21</sup> *Hymnes* de 1537, I, 1, 25.

<sup>22</sup> *Hymnes* de 1537, III, 27, 11.

<sup>23</sup> *Hymnes* de 1537, III, 27, 10.

<sup>24</sup> François Rouget, *L'apothéose d'Orphée, L'esthétique de l'ode en France au XVI<sup>e</sup> siècle de Sébillot à Scaliger*, Genève, Droz [Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 287], 1994. p. 179.

<sup>25</sup> L'étude de la pièce V, 20 offrirait exactement les mêmes conclusions.

*Nanque Rex prono Superum favore  
Hoste Franciscus domito urbibusque  
Impigre tota Insubria receptis  
Marte secundo,*

*Patrios victor repetit penates [...].*

*Macte procinctu studiisque Princeps  
Martius, Alpas hyemen sub ipsam  
Qui nive obstructas aperis et acri  
Frangis aceto<sup>26</sup>.*

Oui, grâce au soutien bienveillant des Dieux d'en haut, le Roi  
François, après avoir dompté l'ennemi et reconquis  
Ardemment ses villes dans toute l'Insubrie  
A la faveur de Mars,

Regagne en vainqueur les pénates de ses pères [...].

Honneur à cette expédition et cette ardeur, Prince,  
Digne de Mars, car au cœur de l'hiver, dans les Alpes  
De neiges obstruées, tu ouvris une voie en utilisant un puissant  
Vinaigre pour les dissoudre.

De quelle victoire s'agit-il ?

- il peut s'agir de la fameuse victoire remportée en 1515 à Marignan. Les exploits du jeune souverain qui avait reconquis le Milanais avaient laissé un souvenir d'autant plus durable qu'ils avaient inauguré le rétablissement de la paix. Léon X avait en effet aussitôt lancé un appel à la concorde entre nations chrétiennes. La comparaison du héros français avec Hannibal traversant les Alpes enneigées était un lieu commun de la *laudatio* du vainqueur de Marignan<sup>27</sup>.

- il peut aussi s'agir d'une allusion à la récente victoire remportée par le roi, au cœur de l'hiver, en février 1536, dans le Duché de Savoie-Piémont. La mention de l'« Insubrie » reconquise pourrait n'être qu'un effet de l'exagération épique (à la vérité, François ne s'était pas avancé au-delà du nord du Piémont).

Rien dans l'ode ne permet de trancher. A la faveur de cette volontaire indétermination, passé et présent se superposent. S'ils sont interchangeables, la célébration du premier peut servir indirectement la célébration du second. Si le caractère définitif de la victoire de février 1536 ne pouvait pas encore être mesuré au moment où Macrin écrivait, tous connaissaient la gloire incontestée des trophées de 1515 et s'accordaient à y voir un triomphe décisif. L'image d'une actualité heureuse mais que le poète pressent fugace peut alors se cristalliser et se figer dans le reflet achevé que lui offre d'elle-même le passé. Le chant lyrique parvient, illusoirement du moins, à transcender les vicissitudes de l'actualité.

Le passé peut aussi devenir image annonciatrice du présent, en vertu d'une diffuse conception cyclique du temps. Cela apparaît avec une netteté éclatante dans l'ode I, 24, « *Ad Regem Franciscum in procinctu* ». Alors que Charles Quint vient d'envahir la Provence et s'approche de la ville d'Aix, le poète profère ses encouragements au roi, et l'incite à avoir pleine confiance en l'issue des affrontements. Car en cette ville, maintes fois déjà par le passé, des guerriers arrogants essuyèrent de cuisantes défaites :

*Francis ô omen latificum loci !  
Inauspicatum nec minus hostibus !  
Cimbros enim illic Theutonisque  
Dux Marius superavit olim.*

<sup>26</sup> Hymnes de 1537, II, 9, 13-17 ; 41-44.

<sup>27</sup> Sur ce sujet, voir Anne-Marie Lecoq, *François premier imaginaire, Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, p. 215.

*Et lustra vix dum sunt duo condita  
Ex quo coacta Borbonides manu  
Obsedit incassum vetustam  
Massiliam fugitivus exul.*

*Quin urbe eadem dum socerum inchyta  
Constantii stirps milite Gallico  
Victrix adurget, morte turpi est  
Maximianus atrox peremptus.*

*Cæsar moneri cladibus ô tribus  
His debuisset, ne volucris mala  
Intraret amens ominosa  
Cæsaribus loca Theutonisque<sup>28</sup>.*

Pour les Français, ô lieu de bon augure!  
Et non moins funeste pour les ennemis !  
Car c'est là que sur les Cimbres et les Teutons  
Le général Marius l'emporta jadis.

Et deux lustres à peine encore se sont écoulés,  
Depuis que le Borbonide a rassemblé une troupe  
Et assiégé, mais en vain, l'antique  
Marseille, lors de sa fuite et son exil.

Mieux, c'est en cette ville, pendant que sur son beau-père l'illustre  
Descendance de Constance avec une armée gauloise  
Rempportait une victoire écrasante, qu'en une mort ignoble  
Maximien le farouche fut éliminé.

César aurait dû lire, ô, dans les trois désastres susdits,  
Un avertissement de n'aller point sous des auspices défavorables  
S'engager follement en des lieux qui furent  
Aux Césars funestes ainsi qu'aux Teutons.

La future défaite de Charles Quint est ainsi inscrite prophétiquement dans l'histoire passée du lieu, qui fut toujours défavorable à ceux qui y livrèrent bataille. Les Cimbres y furent écrasés par Marius en 102 av. J.-C., Maximien par Constantin le Grand en 310 de notre ère, le Bourbon le fut en 1524. Antiquité, Moyen Âge, années 1530 : l'histoire se répète et se répétera encore en 1536. En vertu de ce caractère itératif, l'ordre chronologique perd son importance et sa pertinence : le poète s'en affranchit. S'il commence par mentionner la défaite des Cimbres (« *olim* »), il relate celle du Bourbon (« *lustra vis dum sunt duo condita* ») avant celle de Maximien, qu'il ne prend pas la peine de situer dans le temps. Du passé au présent, du présent au passé, le seul ordre de lecture qui demeure pertinent est la diachronie, qui permet de relever, pour toutes les époques, des éléments permanents. Charles Quint est appelé du même nom de « *Cæsar* » (v. 37) que les généraux vaincus (v. 40 : « *Cæsaribus* »), similitude soulignée par la place des termes, au début du premier et du quatrième vers de la strophe. Charles Quint s'engage sous de mauvais auspices (v. 38 : « *volucris mala* ») tout comme les généraux qui l'ont précédé en ces lieux (v. 25-26 : « *omen...inauspdatum* »). L'emploi de l'irréel du passé (« *Cæsar moneri cladibus ô tribus / His debuisset* »), semble prendre d'ores et déjà acte de sa défaite, bien que le titre de la pièce, « *Ad Franciscum regem in procinctu* », instaure une situation d'énonciation autre, situant l'instant de l'écriture à la veille de l'affrontement.

La pièce III, 3, « *Ad Franciscum Regem de Massilia liberata et Borbonio fugato* », remplit la même fonction. Elle offre, dans la similitude implicite du passé et présent, un exutoire au problème générique : le poète célèbre l'actualité par la médiation du passé qui en offre une préfiguration. La pièce s'intéresse en effet à un événement de l'année 1524 : le connétable Charles de Bourbon trahit sa patrie, rejoignit les troupes de Charles Quint avec lesquelles il envahit la Provence, mit le

<sup>28</sup> *Hymnes* de 1537, I, 24, 25-40.

siège devant Marseille. Rencontrant une résistance inattendue, il dut lever le siège le 29 août 1524 et repasser l'Italie. Mais l'objet apparent de cette pièce laisse bien vite entrevoir en transparence, en filigrane, un objet second : la défaite de l'empereur Charles-Quint en 1536, dont la débâcle de 1524 offre, sous la plume de Macrin, la vision prophétique :

*Hoc rerum inaudito tumultu,  
Hisque adeo patuit periculis,  
Cum Cletiberum transfuga copiis  
Confusus, urbem Massiliam diu  
Obsedit, infaustisque demens  
Bella avibus scelerata movit.  
Concussa primis Gallia motibus,  
Prædonis ausus mæsta nefarios,  
Et non inexpertos timebat  
Militis occidui furores. [...]  
Pugna futurum se ratus imparem,  
Claudique cernens Borbonides vias,  
Discessit, obsessamque turpi  
Massiliam effugio reliquit.  
Terrore cæcos tum sine et ordine  
A tergo euntes Galli equites premunt  
Passim, impedimentisque raptis  
Corpora multa virum trucidant.  
Nec luctuosis cædibus est modus  
Factus prius quam exercitus hostium  
Amfractuosam arcem Monæci,  
Et scopulos Ligurum subiret.*

Lorsque le transfuge, offrant aux troupes des Celtibères  
Sa confiance, à la ville de Marseille imposa un long  
Siège et sous de mauvais auspices, follement  
Alluma une guerre criminelle.

Ebranlée par les premiers assauts, la Gaule,  
Affligée, devant l'audace impie de ce pillard  
Tremblait, non moins que devant la fureur et l'expérience  
De ces soldats du Couchant.

Plongée dans l'affliction, de toi seul, Chef bienveillant, notre patrie  
Attendait sa sauvegarde et son salut,  
Avec l'espoir que tu empêcherais l'effondrement  
Dont les populations se voyaient menacées, [...]

Pensant que cette bataille le laisserait vaincu  
Et se voyant dans une impasse, le Borbonide  
S'échappa et en plein siège, honteusement  
Il fuit, abandonnant Marseille.

L'effroi les aveugle alors et sans ordre  
Ils désertent, les cavaliers gaulois les pressant  
De toutes parts, volant leurs bagages et  
Massacrant quantité de guerriers.

Et cet affligeant carnage ne connut point de limites  
Avant que l'armée des ennemis

Aux méandres de la citadelle de Monaco,  
Et aux rochers des Ligures ne parvînt.

Le poète prend soin en effet d'établir de clairs et nombreux échos entre cette pièce, consacrée aux hostilités de l'année 1524 et d'autres, consacrées explicitement aux hostilités de 1536. L'expression « *Hoc rerum...tumultu / hisque adeo patuit periclis* » (v. 7-8), désignant les vicissitudes de l'année 1524, fait écho à l'expression « *dubiis hisce tumultibus* » qui désignait dans l'ode d'ouverture (I, 1, 25) la situation critique de 1536. Le portrait caricatural du Bourbon, pillard à l'audace folle et impie (v. 11 : « *demens* », v. 12 : « *bella scelerata* », v. 14 : « *prædonis ausus...nefarios* ») renvoie implicitement au portrait caricatural que Macrin esquisse ailleurs de Charles Quint (VI, 37, 23 : « *prædo* », IV, 13, 49-50 : « *Ausus impios* », I, 24, 7 : « *Vesant* »). La confiance que Bourbon décide d'accorder aux armées espagnoles (v. 9 : « *Celtiberum...copiis / confisus* ») est l'exacte préfiguration de celle que l'empereur leur accordera (I, 24, 4 : « *Confisus acri Casar Iberia* »). La description de la débâcle de l'ennemi, de la fuite honteuse de leur chef en 1524, de leur arrivée dans les montagnes de Ligurie (v. 47-48 : « *turpi effugio* », v. 50 : « *Galli equites premunt* », v. 56 : « *scopulos Ligurum* ») anticipe celle de leur débâcle en 1536 (VI, 37, 42 : « *degeneri fuga* » ; VI, 37, 46 : « *instante Galli robore militis* » ; VI, 37, 53 : « *ora Ligustica* ») : même motif de la retraite, de l'oppression des Gaulois, même nom de lieu.

Macrin, dans le recueil des *Hymnes*, soucieux sans doute de garder une cohérence générique, tente de contourner l'actualité et l'histoire en cours, de les aborder par les détours du passé, qui en donne une image prophétique. Mais il tente aussi d'effacer le désordre apparent des aléas d'une histoire vécue au jour le jour, par la mise en relief d'un ordre caché.

*L'universalité de l'actualité : le motif pérenne de la Providence et de l'hybris châtié.*

L'opposition des Valois et des Habsbourg est dépeinte comme une manifestation supplémentaire du conflit entre bien et mal. Selon un manichéisme assez répandu dans la littérature épique et lyrique, le héros célébré présente toutes les qualités de l'homme juste et pieux, tandis que l'assaillant arbore les traits caricaturaux de la brute arrogante et impie, agissant en dépit des lois humaines et divines<sup>29</sup>. Cette opposition, reprise dans les *Hymnes*, a bien évidemment pour mission de flatter le souverain, d'en légitimer les actes ; elle participe pleinement du projet épédicte. Elle est sous-tendue par l'arrière-plan idéologique du *bellum iustum*, de la guerre juste<sup>30</sup>. Mais nous voudrions surtout montrer qu'elle permet de transcender l'aléatoire de l'actualité. L'ode atteint ainsi à une réelle universalisation de son objet qui le pare d'un statut lyrique plus manifeste : le désordre est ramené à l'ordre, la contingence à la permanence.

A travers le recueil des *Hymnes*, les portraits de François I<sup>er</sup> et de Charles Quint se répondent comme dans un diptyque contrasté où les qualités du premier trouvent immanquablement leur pendant négatif chez le second et inversement. Cette antithèse reprend la pensée des Pères chrétiens qui distinguaient les belligérants, selon que leurs gestes étaient dictés par leur *pietas* ou par leur *superbia*, et les rois, selon qu'ils exerçaient le *regimen* ou la *dominatio*<sup>31</sup>. A l'attitude agressive de Charles Quint, lançant une attaque illégitime contre des terres qui ne lui appartiennent pas, fait

<sup>29</sup> Ce schéma était très présent dans les poèmes épiques néo-latins du début du siècle, qui opposaient à l'agression illégitime des instigateurs du conflit la sagesse de ceux qui ne faisaient que défendre leur droit et leur patrie en toute légitimité. Sur ce sujet, voir Sandra Provini, *L'écriture épique...*, p. 21.

<sup>30</sup> La notion cicéronienne de « *bellum iustum* », apparue dans le *De Officiis*, I, 34-41, avait ensuite été reprise par les auteurs chrétiens, en particulier Augustin, qui dans le *De civitate Dei* justifie la guerre par la paix qu'elle tend à instaurer et reprend l'alternative fondamentale entre *pietas* et *superbia*. C'est Gratien, au XII<sup>e</sup> siècle, qui constitua la masse patristique relative à la question dans la Cause 23. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'acquis médiéval reçoit une portée nouvelle, dont le représentant majeur est Erasme dans la *Querela Pacis*. Pour une histoire de la doctrine de la guerre juste, voir notamment la synthèse de Peter Hagenmayer, *Grotius et la doctrine de la guerre juste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 11-49.

<sup>31</sup> Sur cette dernière distinction, voir Michel Senellart, *Les Arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, éditions du Seuil, 1995, p. 104.

face l'attitude défensive de François I<sup>er</sup>, n'entrant dans cette guerre que pour sauver sa patrie en danger. A la folie furieuse et aveugle de Charles Quint s'oppose l'attitude faite de pondération et de sagacité de François I<sup>er</sup>. A l'impiété de l'empereur (« *non superi mouent* ») s'oppose la profonde piété de François I<sup>er</sup> (« *pie rex* », « *pia arma* »), nouvel Enée qui n'omet jamais de rendre grâces aux dieux. A ces deux *èthoi* antithétiques correspond d'ailleurs un traitement stylistique différent. L'attitude profondément juste de François I<sup>er</sup> est dépeinte à travers quelques épithètes et quelques expressions qui gardent mesure et sobriété (« *pius* », « *bone* », « *justiori* », « *generosi* »). A l'inverse, la cupidité, la rapacité de Charles Quint donnent lieu à des hyperboles nombreuses et variées. Sa confiance est orgueil (« *superbus* »), ivresse (« *ebrius* »), démesure (« *male sobrio* », « *effræni* »), enflure (« *tumescens* », « *tumens* »), folie (« *furialibus ausis* »). Sa démence est délire (« *vesanit* »), perte de maîtrise (« *impotens* »), aveuglement (« *cæcum* »), rage (« *rabie* »), fureur (« *furias* »), bouillonnement (« *pectus inastuans* »). Sa soif de possession est suggérée par les images caricaturales du géant vorace (« *vorarat regna... ampla* ») aux mains rapaces (« *rapaces... manus* »). Tout tend à suggérer l'*hybris* du personnage.

L'affrontement chaotique et insaisissable des deux belligérants est ainsi ramené à l'affrontement topique de la *pietas* et de la *superbia*.

La particularité de la situation d'énonciation des *Hymnes* de 1537 (un recueil dont la gestation est concomitante du déroulement des hostilités) pouvait grever le projet lyrique. Mais Macrin, tout en octroyant une grande place à l'actualité contemporaine, parvient à créer une sorte d'illusion lyrique en célébrant indirectement le présent par la commémoration des victoires passées, et en conférant une portée universelle aux nouvelles du jour afin d'y mettre en évidence un ordre pérenne.

#### DEPASSER LES LIMITES DE L'HEROÏSME HORATIEN : LA TENTATION EPIQUE DANS LES ODES VICTORIALES DES *HYMNES* DE 1537

Il existait une tradition épédicte et nationaliste très implantée en France au début du XVI<sup>e</sup> siècle (apportée par les Italiens Fausto Andrelini, Battista Spagnoli, Quintiano Stoa) et alimentée par la redécouverte de l'œuvre de Claudien et de ses panégyriques héroïques en hexamètres dactyliques : le lecteur de la Renaissance, attiré par la perméabilité des genres les uns avec les autres, y trouvait un mélange d'épique et d'épédicte<sup>32</sup>. Macrin, héritier de cette tradition, en dépit de son étiquette de poète horatien, ouvre très largement ses odes aux thèmes épiques. Il nous intéresse ici d'étudier comment il justifie cette ouverture à l'épique et au style sublime et quelles sont les marques de l'écriture épique.

##### *Du style mediocris au style sublimis : l'importance des affects*

Nous prendrons comme exemple de cet infléchissement épique l'hymne triomphal que Macrin composa pour la victoire définitive de François I<sup>er</sup> en septembre 1536. C'est la toute dernière pièce du recueil, VI, 37, célébration épico-patriotique de la victoire remportée par François I<sup>er</sup> contre Charles-Quint en Provence en août-septembre 1536. Macrin y justifie ses prétentions à élever le style en se réclamant du modèle proposé par Horace dans l'ode I, 37:

*Si quanta mentis latitia est mea  
Tanto feratur mens eadem impetu*

<sup>32</sup> Sur ce sujet, voir J.-L. Charlet, introduction aux *Poèmes politiques* de Claudien, *Œuvres*, II (1), Paris, Les Belles Lettres, p. xxxvii : « [Claudien] a imposé l'usage du panégyrique en hexamètres en lui donnant un statut particulier qui associe l'éloquence d'apparat, avec sa rhétorique traditionnelle, à la poésie épique. Il crée ainsi une forme nouvelle appelée à se développer dans l'Antiquité tardive et au-delà : le panégyrique épique, ou plutôt, en raison de sa brièveté, l'épyllion panégyrique ».

*Ad clara Francisci trophæa  
His fidibus memoranda Regis*

*Vincat Macrinum non lyra Daunia  
Quavis Camænis dulcibus explicet  
Victoris Augusti duellum  
Actiacum Phariosque fractos.*

*Prona huc voluntas est satis ac super,  
Ardore anhelos pectus et æstuat  
Te, summe Rex regum, canendi et  
Hoste tuam fugiente laurum*<sup>33</sup>.

Si, autant qu'il y a de joie en mon esprit,  
Il y avait, soulevant ce même esprit, de ferveur  
Pour célébrer les illustres trophées  
Du Roi François sur les cordes que voici,

Macrin ne le céderait point à la lyre daunienne  
Bien qu'avec ses douces Camènes, elle conte  
Du vainqueur Auguste la bataille  
D'Actium et la débâcle des hommes de Pharos.

Voilà à quoi ma volonté incline assez, plus qu'assez,  
Et mon cœur bouillonne sous l'ardent désir qui l'essouffle :  
Te chanter, souverain Roi des rois, toi et  
Tes lauriers, pendant que s'enfuit l'ennemi

Il ne s'agit pas ici simplement d'égaliser, mais aussi de surpasser Horace. L'expression *vincat Macrinum non lyra Daunia* n'est qu'une litote polie masquant mal la fierté d'un poète convaincu d'être allé plus loin que son maître. Ces trois strophes d'ouverture métapoétique répondent conjointement à deux questions : comment surpasser son maître ? et dans quelle direction choisir d'infléchir sa poétique ? A la première question, Macrin répond très explicitement par le choix d'une écriture fondée sur les affects. La structure comparative « *Quanta letitia... Tanto impetu* », liant les affects à l'inspiration, se réclame ouvertement de l'art de la silve et de la composition sous le feu du *calor subitus*. Ces vers créent ainsi une continuité entre l'inspiration horatienne et l'art de la silve, promouvant une écriture affective née sous la pression des circonstances et gardant des traces de sa spontanéité première malgré les corrections ultérieures de l'auteur. Cette écriture connut un vif succès dans les milieux humanistes, mais aussi chez les auteurs de petites épopées, comme l'a montré Sandra Proveni<sup>34</sup>. Quant à l'infléchissement que Macrin souhaite donner à l'inspiration horatienne, ces vers l'exposent avec clarté : la force des affects qui président à la composition de la pièce lui insuffle un souffle épique et confère au poète la force du chantre inspiré ; ils soulèvent son esprit (*tanto feratur mens impetu*), remplacent l'antique *furor* platonicien, rendent possible (notons l'emploi du potentiel, non de l'irréel : « *si feratur...vincat* »), l'intégration du motif épico-patriotique. La troisième strophe mêle vocabulaire du *calor* statien (*æstuat, ardore*) et réminiscence du *furor* virgilien (*adore pectus anhelos exæstuat* : cf. Virgile, VI).

<sup>33</sup> VI, 37, 1-7.

<sup>34</sup> Cette écriture sous le feu du *calor subitus* est aussi caractéristique des « petites épopées » qui fleurirent sous le règne de Louis XII. Sandra Proveni a montré avec précision que des œuvres telles que l'*Herveis* d'Humbert de Montmoret, ou la *Chordigera* de Germain de Brie, héritières de l'Humanisme Italien, se réclamaient de la poétique de la silve remise à la mode en France autour des années 1510 par Jérôme Aléandre et Nicolas Bérault. En somme, poètes épiques et poètes lyriques du début du siècle éprouvèrent le même besoin de repousser les frontières du genre auquel ils se référaient (l'épopée ou l'ode lyrique) et se réclamèrent d'une même écriture, celle, plus spontanée et plus personnelle, de la silve. La tendance à l'écriture subjective nous paraît toutefois plus évidente encore et plus omniprésente dans le recueil de Macrin : le point de vue subjectif y est essentiel ; ce n'est pas seulement une circonstance, mais toutes les circonstances diverses, heureuses ou malheureuses de l'année 1536, qui déclenchent le processus d'écriture ; le recueil offre ainsi une gamme d'émotions variées.

C'est donc paradoxalement le *calor* propre aux petits genres et à la silve, qui permet à Macrin de s'approcher au plus près du grand style de l'écriture épique.

*L'intrusion de l'épos dans l'hymne victorial.*

Le récit de la victoire est en lui-même un *topos* épédiclique<sup>35</sup> et épinicique. Il occupe une place importante dans les panégyriques de Claudien ou dans les épiniées de Pindare qui relatent parfois les circonstances de la victoire. En revanche, l'envergure de ce récit, son autonomie et la liberté avec laquelle il semble parfois se détacher de l'*enkomion* du vainqueur ou le supplanter, la présence d'éléments thématiques ou stylistiques empruntés à l'épopée et orchestrés de telle sorte que soit recréée l'atmosphère épique, peuvent subtilement transformer le récit à fonction encomiastique (pouvant prendre une coloration épique au service de l'épédiclique) en un récit épique. Il est évidemment malaisé de repérer la limite entre ces deux types de récits très proches l'un de l'autre, mais il nous a semblé, à la lecture des *Hymnes* de Macrin, percevoir la présence d'éléments, parfois subtils ou discrets, signalant une forte intrusion de l'*épos*. Nous prendrons comme exemple la suite de l'ode VI, 37 :

*Turmis superbus Cæsar Ibericis,  
Germanicarum vique cohortium  
Iam prædo spe effræni vorarat  
Regna tuæ dititionis ampla.*

*Nanque antelapsi temporis ebrius  
Fælicitate et cuncta sibi putans  
Cessura præsentî, tetendit  
Massiliam prope Aquasque Sextiî.*

*Audita vox est a male sobrio,  
Cladem minatus qua tibi lugubrem,  
Mensem ante iuravit peractum  
Imperio fore uti careres.*

*Risere vanas Calicolæ minas,  
Invisæ et ultrix Diva superbiæ,  
Cui cura frenare impotentis  
Vota animi nimiosque fastus.*

*Nam territabat qui prius æthera  
Armis, Gigantum more ferociens,*

<sup>35</sup> Giancarlo Fasano, dans un article intitulé « La déconstruction du matériau épique » (*Entre Moyen Âge et Renaissance : continuités et ruptures. L'héroïque*, p. 427-444) souligne les nombreuses affinités que la littérature encomiastique entretient avec la littérature épique : « la poésie héroïque est celle qui demande le style le plus élevé et consent la mise en œuvre des ressources les plus excellentes de « l'artisan » et l'étalage de sa « mercerie » la plus précieuse ; elle tend donc à s'identifier avec la poésie encomiastique : celle qui célèbre les faits et gestes du Roi et des Grands, ces héros par droit de naissance que le bon sujet, bon chrétien, doit servir et non pas juger. Une poésie qui métamorphose, ou au moins habille en héros antiques ces hauts personnages du présent et leurs ancêtres, en leur prêtant, à la manière des peintres et des tapissiers, des habits, des armes, des gestes, des attitudes héroïques (et, en l'occurrence, de beaux discours, dont les peintres ne disposent pas) que le « trafiqueur des Muses » a collectionnés dans ses fouilles et rangés dans les *loci* de sa mémoire [...]. Une poésie [...] par rapport à laquelle la poésie épique de l'Antiquité apparaît avant tout comme un grand réservoir d'images et de ressources langagières et rhétoriques pour l'*inventio* héroïque » (p. 437). Guy Demerson rappelle quant à lui, dans un article intitulé « Paradigmes épiques et collisions des genres », que derrière ces similitudes entre épique et encomiastique, se cache une réelle différence d'intention et de portée qu'il ne faut pas oublier : « le temps de l'épopée est un passé absolu, l'ère de la légende radicalement coupée du présent de l'écrivain, et échappant aux troubles qui agitent le monde actuel. [...] La grandeur épique est sans rapport avec celle de l'ode encomiastique, même si celle-ci mobilise les mêmes mythes pour instaurer ou consolider dans le monde un ordre royal » (« Paradigmes épiques et collisions des genres. A propos du *De Bello Huguenotico* de Rémy Belleau », *Entre Moyen Âge et Renaissance...*, p. 450).

*Cum mole freti brachiisque  
Montibus imposuere montes,*

*Ictus Tonantis fulmine ceu gravi  
Mox se recepit degeneri fuga  
Lucemque vitalem perosus,  
Quasiit a pedibus salutem.*

*Huc turma et illuc semianimes eunt  
Instante Galli robore militis  
Qui strage caesorum cruenta  
Fadat iter Ligurumque rupes.*

*Dux interim exspes littore commodam  
Nactus phaselum, deserit agmina  
Palantia accitisque fidis  
Clam latebras volat ad propinquas.*

*Portu fugaces ora Ligustica  
Exceptit arcto, fovit et indigos,  
Fletu eiulantes non virili  
Et lachrymis sua fata fusis.*

César, tout fier de ses escadrons Ibériques  
Et de l'importance de ses cohortes germaniques,  
Avait déjà, le bandit, dans sa folle ambition, dévoré  
Les amples royaumes qui étaient en ta possession.

Car tout ivre d'avoir vu juste auparavant  
La chance lui sourit, pensant que rien ne lui  
Résisterait en face, il se dirigea  
Vers Marseille et Aix.

On entendit les propos de cet homme sans mesure :  
Il t'y menaça d'un funeste désastre  
Et jura qu'avant que le mois ne se soit écoulé,  
Tu te retrouverais privé de ton empire.

De ses vaines menaces rirent les habitants du ciel  
Et la Déesse qui, prompte à punir l'odieux orgueil,  
A soin de réfréner les vœux  
Des âmes excessives et leur morgue débordante<sup>36</sup>.

Oui, celui qui jadis semait l'épouvante en l'éther  
Par ses armes, avec cette violence qu'on vit chez les Géants  
Lorsque, pleins de confiance en leur corps et leur bras,  
Ils posèrent montagne sur montagne<sup>37</sup>,

Comme frappé par la foudre sévère du Tonnant,  
Fit bientôt volte-face dans une fuite déshonorante

<sup>36</sup> Ces trois derniers vers font allusion au pouvoir de Némésis, la déesse de Rhamnonte, chargée de rabattre l'orgueil et la prétention des hommes. Figure mythologique récurrente dans les *Hymnes* de 1537. Voir I, 24, 21 (et note), IV, 6, 31 (et note), V, 7, 42 (et note).

<sup>37</sup> Autre exemple d'excessive prétention : la révolte des Géants tentant d'escalader le ciel pour y renverser les Dieux. Voir par ex. Horace, *Odes*, III, 4, 49 sq.

Et prenant en haine la lumière de la vie<sup>38</sup>,  
C'est sur ses jambes<sup>39</sup> qu'il chercha son salut.

Çà et là, des escadrons à demi décimés<sup>40</sup> avancent,  
Ecrasés sous la résistance des soldats Gaulois,  
Qui de monceaux sanguinolents<sup>41</sup> de cadavres  
Souillèrent la route et les rochers de Ligurie<sup>42</sup>.

Leur chef pendant ce temps, en désespoir de cause, trouva opportunément  
Une barque sur le rivage, abandonna son armée  
A la déroute et fit venir des hommes de confiance,  
Pour s'envoler en secret vers une cachette toute proche.

Dans un port exigü<sup>43</sup>, la côte de Ligurie  
Recueille les fugitifs, protège ces hommes démunis  
Qui déplorent leur sort, pleurant comme des faibles  
Et laissant leurs larmes couler.

*Des odes saturées de réminiscences épiques*

Virgile constitue un modèle fréquemment convié, mais ici, l'argument de l'ode (la fuite de l'empereur Charles-Quint) conduisit Macrin à se nourrir davantage de Lucain. Le livre VIII de la *Pharsale* offrait en effet le modèle de la fuite de Pompée sur une barque et de son arrivée dans le petit port de Syhédra. Voyons le détail de ces réminiscences, les plus significatives :

Les escadrons impériaux à demi-morts (VI, 37, 45, « *turma...semianimes* ») font écho aux escadrons d'Africanus (*Pharsale*, IV, 339 : « *semianimes...turmas* »). Les monceaux sanguinolents (VI, 37, 47 « *strage cruenta* ») sont un souvenir de ceux de la *Pharsale* (IV, 570 et II, 212 : « *strage cruenta* »). La barque trouvée sur le rivage (*Phaselus nactus*) et l'expression du vers 66 (dans les vers suivants que je n'ai pas reproduits), « *fugisse parvo navigio* » (VI, 37, 66), fait écho au vers décrivant la fuite de Pompée le long des côtes de Cilicie (VIII, 258 : « *parva puppe fugit* »). Le petit port de Ligurie qui recueille les fugitifs dans les *Hymnes* (VI, 37, 53 : « *Portu...arcto* ») semble un souvenir du petit port de Syhédra qui accueillit les troupes de Pompée (VIII, 260 : « *paruis Sybedris / quo portu...* »). L'évocation de la fuite sur ses propres jambes de Charles Quint, l'allusion à son dégoût de la vie (VI, 37, 43 : *Lucemque vitalem perosus / quasiit a pedibus salutem*) rappellent l'attitude de Pompée, telle que la présente Lentulus (*Pharsale*, VIII, 334-336 : « *solos tibi, Magne, reliquit / Parthorum fortuna pedes ? Quid transfuga mundi, / Terrarum totos tractus calumque perosus...* [la fortune ne t'a-t-elle laissé que les pieds des Parthes ? Pourquoi, transfuge du monde, pris de haine pour toute l'étendue de ces terres et pour le ciel...]).

Par l'accumulation de ces réminiscences, qui saturent le texte de l'ode victoriale, Macrin parvient à rénover le projet de l'ode horatienne, en lui conférant une atmosphère épique assez nette.

*L'art épique de la dispositio dans les passages narratifs.*

Cette atmosphère ne provient pas seulement des réminiscences de la *Pharsale*, mais aussi des qualités proprement narratives du récit qui semble rivaliser avec le récit épique. Tout d'abord, l'envergure de cette partie narrative est telle qu'elle l'emporte presque ici sur le contenu proprement épique. Cette pièce VI, 37, très longue, se compose de trois parties :

<sup>38</sup> *Lucemque vitalem perosus* : souvenir des reproches de Lentulus à Pompée (Lucain, *Pharsale*, VIII, 336 : « *totos tractus calumque perosus...* »).

<sup>39</sup> *A pedibus* : souvenir des reproches de Lentulus à Pompée (Lucain, *Pharsale*, VIII, 334-335 : « [...] *solos tibi, Magne, reliquit / Parthorum fortuna pedes ?* »).

<sup>40</sup> *Turma...semianimes* : *iunctura* empruntée à Lucain, *Pharsale*, IV, 339.

<sup>41</sup> *Strage...cruenta* : *iunctura* empruntée à Lucain, *Pharsale*, IV, 570 et II, 212.

<sup>42</sup> Les soldats de Charles Quint qui portaient en quête de vivres se firent attaquer, ceux qui depuis la côte essayaient de rejoindre le camp impérial subirent le même sort. Près de 20 000 hommes périrent ainsi.

<sup>43</sup> *Portu...arcto* : le port de Fréjus, d'où l'Empereur gagna l'Italie. Souvenir du petit port de Syhédra qui accueillit les troupes de Pompée (Lucain, *Pharsale*, VIII, 260 : « *paruis Sybedris / quo portu...* »).

- une partie métapoétique et programmatique, qui annonce l'éclatement des frontières de l'ode victorienne horatienne et l'élévation du style : 5 strophes ;
- le récit de la défaite de l'empereur, qui s'étend sur neuf strophes, soit plus du tiers de la pièce ;
- une clôture épideictique, qui renoue avec la célébration lyrique : blâme de Charles-Quint, apostrophé à la deuxième personne, éloge de François I<sup>er</sup>, qui fait l'objet d'un hymne en son honneur (adaptation à l'éloge du souverain du *Du-stil* hymnique<sup>44</sup>) : 10 strophes.

Outre l'envergure de ce passage narratif, l'on remarquera que sa *dispositio* reprend, en miniature, le modèle épique et son esthétique du suspens et de la dramatisation. Deux arts poétiques du début du siècle en avaient élaboré les règles. Parue en 1520 chez Bade, la *Poetica* de François Dubois, humaniste picard (vers 1483-après 1532) et professeur à Montaigu, rappelait l'importance primordiale du suspens narratif et des retournements de fortune, source de délectation pour l'âme des auditeurs<sup>45</sup>. Nous ne savons pas si Macrin avait assisté aux cours de Dubois au collège Montaigu<sup>46</sup>, ni s'il avait lu sa *Poetica*. Mais il est en revanche certain qu'il connaissait et admirait (pour l'avoir lui-même édité avec Bérauld chez Robert Estienne en 1527) l'autre traité pédagogique de ce début de siècle, le *De arte poetica* de Vida. Or Vida traite dans son livre II de la *dispositio* du poème épique et développe lui aussi une réflexion sur le suspens qu'il relie à une réflexion sur les émotions du lecteur. Il recommande ainsi à l'apprenti poète de préférer l'ouverture *in medias res*<sup>47</sup> et l'ordre artificiel et dramatisé<sup>48</sup>, propres à *mouere* et à *delectare* le lecteur<sup>49</sup>.

Or la narration de la pièce VI, 37 présente ces particularités. Elle s'ouvre *in medias res* et présente d'emblée la guerre au cœur de son déroulement et commence par mettre en scène l'action du fier Charles Quint, brigand vorace qui vient d'envahir la France et d'établir son camp devant Aix :

*Turmis superbus Caesar Ibericis,  
Germanicarum vique cohortium  
Iam praedo spe effrangi vorarat  
Regna tuae ditiois ampla*<sup>50</sup>.

César, tout fier de ses escadrons Ibériques,  
Et de l'importance de ses cohortes germaniques,  
Avait déjà, le bandit, dans sa folle ambition, dévoré  
Les vastes royaumes qui étaient en ta possession.

Il n'y est pas question de la longue et vieille histoire des relations diplomatiques entre la France et l'Empire germanique. Si le poète se montre attentif à l'effet puissant de l'ouverture *in medias res*, qui captive aussitôt l'attention du lecteur, il veille aussi à parfaire la dramatisation de son récit, qui conduit des menaces présomptueuses de Charles Quint jusqu'à sa débâcle finale et à

<sup>44</sup> L'anaphore *tu...tu...te...te* est une caractéristique du langage hymnique, où l'on énumère à la deuxième personne les attributs et les pouvoirs des dieux (voir par ex. Lucrèce, I, 6 sq. pour Vénus ; Catulle, *carm.* XXXIV, 13 sq. pour Diane ; Horace, *Odes*, II, 19, 17 sq. pour Bacchus, ainsi que l'immense répertoire de l'hymnodie chrétienne).

<sup>45</sup> Voir Jean Lecoite, *La Poetica de Dubois (1520), thèse d'habilitation*, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000 : « la *Poetica* procède à une véritable célébration de l'agrément des jeux de Fortune, dès qu'ils s'offrent à l'*admiratio theatralis* » (cité par S. Proveni, *L'écriture épique*, p. 37). Cette esthétique épique se retrouve à l'œuvre dans épopées du début du siècle, dont les auteurs avaient été liés au milieu de Montaigu. Sur ce sujet, voir Sandra Proveni, *L'écriture épique*, p. 37-38.

<sup>46</sup> Georges Soubeille, *Epithalames et odes*, p. 14, précise que nous avons très peu de renseignements sur les études parisiennes du Loudunais.

<sup>47</sup> Vida, *De Arte poetica*, II, 74 sq.

<sup>48</sup> Vida, *De Arte poetica*, II, 71-73.

<sup>49</sup> Voir l'article de Sergio Cappello, « Le plaisir dans le *De arte poetica* de Marco Girolamo Vida » (1527), *Plaisir de l'épopée*, p. 259-272.

<sup>50</sup> *Hymnes* de 1537, VI, 37, 21-24.

la déroute de son armée. Le retournement de situation, mettant en scène le brusque passage du bonheur au malheur, source de *pathos* et d'émotions délectables, est essentiel dans la narration. Dans la pièce VI, 37, les premières strophes du récit mettent en scène la réussite de Charles Quint, dont la victoire paraît assurée d'avance : armée nombreuse (v. 22 : « *vi cohortium* »), premières conquêtes (v. 23-24 : « *vorarat / Regna tua ditionis ampla* »), bonne fortune (v. 26 : « *felicitate* »). Le discours indirect, rapportant les propos de Charles Quint, constitue l'*acmé* de cette phase ascendante :

*Cladem minatus [...] tibi lugubrem,  
Mensem ante iuravit peractum  
Imperio fore uti careres*<sup>51</sup>.

Il t'y menaçait d'un funeste désastre  
Et jura qu'avant que le mois ne se soit écoulé,  
Tu te retrouverais privé de ton empire.

Le vers 33, « *Risere vanas Calicolas minas* » clôt théâtralement cette première phase en opposant à la prétention et à la réussite de Charles Quint non pas l'effroi de ses ennemis, mais le rire des Dieux, qui invite à relire la geste de l'empereur comme un morceau d'épopée burlesque. Toute la suite est alors destinée à souligner le retournement de la situation, exact contrepoint de la situation précédente, propre à provoquer dans l'âme du lecteur le doux plaisir du spectacle d'une trop juste revanche : armées décimées (v. 45 : « *turmae... semianimes* »), fuite déshonorante (v. 42 : « *degeneri fuga* »), châtement divin (v. 41 : « *ictus fulmine seu gravi* »). Par la soudaineté des faits, la brusquerie des enchaînements, la rupture d'un équilibre apparent, la temporalité épique l'emporte ici sur la temporalité lyrique<sup>52</sup>.

Il nous faut toutefois modérer nos conclusions et ne pas oublier ce qui distingue le suspens « épique » (propre à l'épopée) du suspens « lyrique » (propre à l'ode). D'un côté, l'envergure de l'*opus magnum* permet d'instaurer un réel effet de tension et d'attente ; de l'autre, la brièveté de la narration lyrique<sup>53</sup> empêche de maintenir ardente l'inquiétude du lecteur. D'un côté, le poète choisit de ne pas dévoiler trop vite l'issue de l'*agon*, de l'autre, il annonce la victoire dans l'*exordium* précédant son récit. D'un côté, le poète mène son récit à la troisième personne<sup>54</sup> ; de l'autre, il s'adresse au souverain qui en est le destinataire, multiplie les marques de la deuxième personne et brise la traditionnelle distance séparant le chanteur de son héros. D'un côté, le retournement tragique de situation peut frapper les troupes mêmes du héros épique et faire douter ainsi de sa victoire, de l'autre, les retours de fortune abattent l'ennemi et le motif, loin d'être tragique, a pour fonction de contenter et de rassurer, plus que d'apitoyer et de faire trembler, l'âme du lecteur.

En somme, Macrin use très librement des atouts de la *dispositio* épique pour en modifier la portée. L'*epos* lui sert peut-être moins à souligner le caractère héroïque de son souverain qu'à railler habilement la geste faussement héroïque de Charles Quint.

#### INFLECHISSEMENT HYMNIQUE : *HYMNUS DEO*. LA VICTOIRE DE DIEU.

L'intrusion de l'*epos* dans les odes triomphales permettait aussi d'amener, ici et là, le motif de l'intervention des dieux. Or un tel motif, hérité d'une topique parfois usée, s'enrichit de

<sup>51</sup> *Hymnes* de 1537, VI, 37, 30-32.

<sup>52</sup> Guy Demerson, rappelle que « la présentation de l'épopée se distingue de la re-présentation dramatique comme de l'éloignement temporel de la nostalgie lyrique. [...] Le moment épique est rupture d'un équilibre historique intenable. [...] Une action est ressentie comme épique quand elle rompt la trame d'un temps paisible. [...] Cette promptitude ostentatoire signale l'éveil des forces, humaines ou divines » (« Paradigmes épiques et collisions des genres », p. 447-448).

<sup>53</sup> Une quarantaine de vers au plus qui ne permettent pas même de parler d'*epyllion*.

<sup>54</sup> Le poète-narrateur épique est traditionnellement omniscient et extradiégétique. En dehors du proème, il fait rarement entorse au principe de l'effacement.

résonances particulières dans le recueil des *Hymnes* que distingue son caractère général d'élévation religieuse et de fervente dévotion. La victoire n'appartient pas au souverain. Seule la main de Dieu est responsable des triomphes célébrés. Car l'exercice de la royauté, loin d'être un privilège personnel, est un véritable sacerdoce<sup>55</sup>, selon une tradition transmise de longue date par les écrits vétéro-testamentaires<sup>56</sup>. Le *regimen* royal reste soumis au *regnum* divin et le roi sert une terre que Dieu lui a confiée, comme le rappelle la pièce I, 24, « *Ad Franciscum Regem in procinctu* » :

*Fretus secunda proinde ope numinis,  
I Gallia Rex, i nihil hæsitants  
Causa affuturum iustiori  
CHRISTVM animumque tuis daturum :*

*Tutare forti pectore patriam  
Authore calo sceptraque credita,  
Pro gente commissa focisque,  
Pro laribusque pia indue arma<sup>57</sup>.*

Ainsi donc, plein confiance dans le soutien favorable de Dieu,  
Va, roi de Gaule, va, ne doute pas  
Que la cause la plus juste aura le soutien  
Du CHRIST, et qu'il affermira le courage de tes hommes.

D'un cœur vaillant, protège la patrie  
Et le sceptre que le céleste créateur a remis à ton soin  
Et pour défendre le peuple qui t'a été confié, pour défendre ses foyers  
Et ses lares, revêts tes pieuses armes.

Lorsque vient le temps de célébrer la victoire, le poète rappellera encore qu'il ne s'agit pas du triomphe de François I<sup>er</sup> contre Charles Quint, mais de la victoire du bien sur le mal.

Telles sont les assertions qui parcourent les odes victoriales et en modifient le statut. La voix du poète officiel et national, chantre de sa patrie et de son souverain, s'assourdit tandis que s'élève celle du poète chrétien, chantre de Dieu et de l'Eglise. L'ode victoriale subit dès lors un net infléchissement hymnique (au sens liturgique du terme) que nous allons maintenant étudier, et retrouve les accents originels de l'*actio gratiarum deo*, action de grâces à Dieu pour la victoire remportée par la foi contre le péché. L'hymne de victoire peut ainsi échapper à la contradiction générique soulignée en introduction : il s'agit moins d'une adaptation du genre hymnique à l'actualité militaire qu'une remontée à l'origine même de la grande tradition victoriale, telle qu'on la trouve chez Pindare et dans les psaumes de combat.

*De la célébration du souverain à la célébration de Dieu : le modèle pindarique.*

L'ode triomphale pindarique était non moins hymne religieux que célébration de l'athlète. Tous les commentateurs le soulignent. Zwingli, l'on s'en souvient, louait la « *pietas* » du Thébain. Lonicer qualifiait souvent de « *pius* » ou même de « *christianus* » certaines de ses sentences<sup>58</sup>. Le poète met en effet toujours en avant la révérence due aux Dieux. S'il se doit de chanter l'athlète vainqueur, il doit aussi célébrer les Dieux, sans la volonté desquels rien ne s'accomplit. Ce sont eux, n'a de cesse de rappeler le Thébain, qui gouvernent tous les événements de la destinée humaine et qui président au succès ou à l'échec<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> Voir M. Senellart, *Les arts de gouverner...*, p. 102-107.

<sup>56</sup> Voir en particulier *Deutéronome* 17, 14-20, dont M. Senellart, *Les arts de gouverner...*, p. 103 montre l'importance.

<sup>57</sup> *Hymnes* de 1537, I, 24, 45-52.

<sup>58</sup> Voir J.-E. Giro, *Pindare avant Ronsard. De l'émergence du grec à la publication des Quatre premiers livres des Odes de Ronsard*, Genève, Droz [Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 355], 2002, p. 142.

<sup>59</sup> Voir A. Puech, introduction aux *Olympiques* de Pindare, Paris, les Belles Lettres, T. 1, 1949, p. 9-10. Les exemples de cette *pietas* sont nombreux. Cf. entre autres *Olympiques*, I, l. 107 : « un dieu veille sur tes desseins, Hiéron », IV, l. 1

Cette piété caractéristique de l'*èthos* pindarique se retrouve, christianisée, dans les *Hymnes* de 1537, où elle est associée à l'idée que le monarque n'est que l'instrument de Dieu. Un élément important des odes victorales est ainsi la mention de l'intervention divine. Dans l'ode II, 9, le poète relie la victoire de François dans le Milanais au soutien des Dieux :

*Nanque Rex prono Superum favore  
Hoste Franciscus domito urbibusque  
Impigre tota Insubria receptis [...]*<sup>60</sup>.

Oui, grâce au soutien bienveillant des Dieux d'en haut, le Roi  
François, après avoir dompté l'ennemi et reconquis  
Ardemment ses villes dans toute l'Insubrie [...].

L'ode VI, 35 détourne explicitement la célébration du monarque au profit de la célébration du Dieu souverain, destinataire premier de l'épinicie comme le proclame la strophe d'ouverture :

*Solennia equis vatam epinicia  
Cantabit alto Cælicolum patri,  
Qui tale Francisco trophæum  
De spoliis Caroli excitavit*<sup>61</sup> ?

Est-il poète pour chanter des épinicies  
Solennelles au souverain père des habitants du ciel  
Qui pour François érigea si beau trophée  
A partir des dépouilles de Charles ?

Remarquons, dans ces vers, la construction grammaticale qui accorde à Dieu le statut de sujet du groupe verbal « *trophæum...excitavit* », et fait endosser au nom de François la fonction de destinataire et non d'auteur de l'action. Dans la suite de l'ode, un court passage gnomique met encore le monarque en garde contre les dérives de la prétention et de l'arrogance :

*Non hæc tuarum (ne temere arrogas,  
Rex, forte summi quæ modo sunt Dei)  
Non hæc facultatum tuarum  
Nanque opifex potior peregit*<sup>62</sup>.

Non, ces faits ne dépendent pas de toi (garde-toi de t'arroger à la légère  
Roi, ce qui ne dépend que du souverain Dieu)  
Non, ces faits ne dépendent pas de toi ni de tes facultés,  
Car c'est le créateur, plus puissant encore, qui les accomplit.

La répétition, la négation « *non* » en saillante anaphore, l'adverbe restrictif « *modo* », le comparatif « *potior* » appliqué à Dieu, imposent une vision nouvelle du statut du roi dans une perspective non plus terrestre mais céleste. Celui qu'adornaient souvent les superlatifs « *Optimus* » ou « *Maximus* », doit accepter humblement de s'effacer devant plus puissant que lui.

L'infléchissement de l'ode victoriale vers l'hymne religieux reste cependant soumis aux impératifs opposés de la *laudatio regis* (la dernière pièce du recueil préfère l'héroïsation sans limites du souverain auquel est adressé un véritable hymne, dans une vision euphorique et fantasmée du présent et affichant le *Du-stil* hymnique :

« Dieu suprême qui tiens les rênes du tonnerre... », V, l. 15-20 : « Zeus sauveur... je viens te demander de glorifier cette ville par d'illustres triomphes », VI, l. 7-8 : « Qu'il sache donc, le fils de Sostrate, que par la faveur des Dieux, son pied a chaussé pareille fortune ». *Pythiques*, V, l. 23-26 : « N'oublie pas, tandis qu'on te chante à Cyrène, dans le jardin charmant d'Aphrodite, de rapporter à la divinité tout ce qui t'échoit », *Pythiques*, VIII, l. 75-78 : « Mais le succès ne dépend pas des hommes. C'est la divinité qui le donne ».

<sup>60</sup> *Hymnes* de 1537, II, 9, 13-16.

<sup>61</sup> *Hymnes* de 1537, VI, 35, 1-4.

<sup>62</sup> *Hymnes* de 1537, VI, 35, 33-36.

*Te Cantabri non ante domabiles  
Mirantur acrem, te Ligurum manus,  
Rex magne, formidatque et armis  
Compositis veniam precatur.*

*Tu commeatu, praesidio et tuis  
Picarda firmans oppida copiis,  
Contundis enervasque saevum  
Atrebatem, Batavum, Eburonem.*

*Te fraudulento natio Caesari  
Germana praefert, te Dominum Insuber  
Agnoscit, ipsi te Sicani  
Crebra vocant cupiuntque Regem ;*

C'est toi que les Cantabres imbattables auparavant,  
Admirent pour ta vigueur, toi que l'armée de Ligurie,  
Grand Roi, redoute, toi dont elle implore  
Le pardon après avoir déposé les armes.

C'est toi qui, de vivres, de remparts, et de tes  
Troupes raffermis les villes de Picardie  
Ecrases et affaiblis ces cruels  
Atrébates, Bataves et Eburons.

C'est toi qu'à ce frauduleux César le peuple  
Germain préfère, c'est toi que l'Insubre reconnaît  
Comme son souverain, c'est toi que les Sicanes eux-mêmes  
Appellent sans cesse et réclament pour Roi.

Mais malgré les limites dans lesquelles la circonscrit l'obligation de révérence au souverain, l'insertion de la *laudatio dei* dans les hymnes de victoire nous semble être un trait d'originalité et d'innovation propre au recueil des *Hymnes* de 1537. Le poète y révèle la présence de Dieu, visible derrière le pouvoir royal, et il se fait l'écho de cette transcendance divine. La circonstance historique, manifestation de la puissance providentielle, salvatrice ou vengeresse du Dieu Chrétien est ainsi sacralisée.

#### *L'ode triomphale et les psaumes de la victoire.*

Dès lors que le conflit entre les deux souverains était présenté comme l'affrontement du bien et du mal, de l'*hybris* et de la sagesse, de la piété et de l'impiété, de la foi et du péché, il était naturel de remonter aux sources même du lyrisme victorial religieux pour y puiser l'exemple d'une pleine conciliation entre la thématique guerrière et l'offrande hymnique à Dieu. Or la vogue psalmiste fut très importante dans les premières décades du XVI<sup>e</sup> siècle (parallèlement à l'entreprise de traduction de Marot fleurissent de nombreuses traductions versifiées, celles de F. Bonade, de Cornélius Musius et de Macrin) et les psaumes fournissaient plusieurs exemples de chants de victoire<sup>63</sup>. La louange de Dieu ou l'action de grâces à Dieu, puissance habile à renverser l'injuste et sauver le juste, était première, accompagnée parfois d'une exécration ou d'une malédiction de l'ennemi.

L'intérêt de Macrin pour ces psaumes victoriaux davidiques est indéniable. Il transparait tout d'abord à travers un certain nombre de réminiscences éparses, plus ou moins lointaines. En voici quelques exemples. Le psaume 18 évoque la puissance de Yavhé, qui d'un coup de tonnerre accompagné d'éclairs sut disperser les ennemis : « *Et intonuit caelis dominus : et altissimus dedit uocem.*

<sup>63</sup> Voir par ex., dans la numérotation hébraïque, les psaumes 18, 21, 30, 68, 118, 125, 129, 149.

*Et misit sagittas suas et dissipavit eos : fulgura multiplicavit et conturbavit illos*<sup>64</sup>. [Yahvé tonna des cieux, le Très haut donna de la voix ; il décocha ses flèches et les dispersa, il lança les éclairs et les chassa] ». Cette image du *Psautier* se superpose à celle de l'image païenne de Jupiter Tonnant pour évoquer le châtement divin qui s'abattit sur Charles Quint : « *Ictus Tonnant fulmine ceu gravi / Max se recepit degeneri fuga*<sup>65</sup> [Comme frappé par la foudre sévère du Tonnant, / fit bientôt volte-face dans une fuite déshonorante]. Un des *topoi* récurrents des psaumes de victoire est d'ailleurs le motif du dieu justicier qui rabaisse les arrogants et sauve les humbles. Ainsi est-ce exprimé par exemple dans le psaume 18 : « *Quoniam tu populum pauperem saluabis : et oculos excelsos humiliabis*<sup>66</sup>. [Toi qui sauves le peuple des humbles et rabaisse les yeux hautains]. On retrouve une assertion semblable dans l'ode victoriale VI, 35 : « *Elata cernens pectora sontium, / Illa ipsa fregitque*<sup>67</sup> [Repérant les cœurs arrogants des coupables, / le Christ les brise tout exprès] ». L'image animalière du lion, appliquée à Charles Quint (VI, 35, 44 : « *superbi / Ore teri rabido leonis* ») et dont on a vu ci-dessus les consonances épiques, porte en filigrane la marque de la poésie davidique. Dans le psaume 17 par exemple, David décrivait avec la même image l'agressivité de ses ennemis arrogants : « *Similitudo eius quasi leonis desyderantis præda et quasi catuli leonis sedentis in absconditis*<sup>68</sup> [Leur apparence est d'un lion impatient d'arracher et d'un lionceau tapi dans sa cachette] ».

Mais c'est surtout dans la pièce VI, 32 que se manifeste l'influence du lyrisme victoriel davidique. Cette ode affiche plus ostensiblement sa source biblique qu'elle reprend entièrement. Le titre l'annonce, « *Gratulatio in hostium fuga, sumpta ex Davide* » : l'ode est en effet une fidèle traduction du psaume 124. Seul le vers 2, « *nunc dicant Franci* », traduction de « *dicat nunc Israël* » (ps. 124, 1), s'autorise une transposition et une allusion à la réalité contemporaine :

*A, nisi nobis Dominus stetit,  
Nunc dicant Franci, nisi et affuisset,  
Cum ferox in nos rabido tumultu  
Surgeret hostis,*

*Nos quidem savo prope dente vivos  
Turba glutissent inimica sontum,  
Cum flagravisset furibundus in nos  
Ardor eorum.*

*Tunc inundasset miseros aquarum  
Alta vis, torrens animamque nostram  
Amne transisset super incitato,  
Omnia mergens.*

*Gratie CHRISTO, bonitate cuius  
Non dati in prædam sumus ac rapinam  
Hisce qui nostros iugulos minaci  
Dente petebant.*

*Ecce venantum e laqueo perinde ac  
Passer, erepta est anima ecce nostra  
Estque contritus laqueus trucemque e-  
Vasimus hostem.*

*Nomine est robur Domini omne nostrum  
Perque lætantes agitamus illum*

<sup>64</sup> Ps. 18, 14-15 (hebr.). Le texte latin de ce psaume et des suivants est tiré du *psautier hébraïque* du *Quincuplex Psalterium* de Lefèvre d'Étaples, passim. Les traductions sont celles de la *Bibles de Jérusalem*.

<sup>65</sup> *Hymnes* de 1537, V 37, 41-42.

<sup>66</sup> Ps. 18, 28 (hebr.).

<sup>67</sup> VI, 35, 30-31.

<sup>68</sup> Ps. 17, 13 (hebr.).

*Qui mare et terram et rutili creavit  
Sydera caeli.*

Ah, si le Seigneur ne nous avait assistés,  
Doivent maintenant dire les Français, s'il n'avait été là  
Lorsque farouche, sur nous, dans un tumulte enragé  
Fondait l'ennemi,

Nul doute que sous ses dents cruelles, c'est tout vifs ou presque  
Que nous aurait dévorés la foule hostile de ces criminels  
Quand s'était enflammée contre nous leur  
Ardeur furibonde.

Alors nous aurait submergés dans notre malheur la grande force  
Des eaux et un torrent sur notre âme  
Aurait déferlé suivant la course de ses flots,  
Engloutissant tout.

Rendons grâces au CHRIST, par la bonté de qui  
Nous n'avons pas été livrés en pâture et à la merci  
De ceux qui poursuivaient nos gorges  
D'une dent menaçante.

Voici, comme sort du filet des chasseurs  
Un moineau, voici que notre âme s'est sauvée,  
Le filet s'est rompu, à notre féroce ennemi,  
Nous avons échappé.

De Dieu nous vient toute notre force,  
Nous vivons heureux grâce à lui  
Qui a créé mer, ciel et astres  
Du ciel brillant.

Dans cette pièce, Dieu est omniprésent, invoqué, loué, remercié. La figure individualisée de François I<sup>er</sup>, prince-guerrier transfiguré en héros épique, a entièrement disparu. Seule compte la relation à son Dieu d'un peuple, entité collective désignée par le pluriel « *Franci* » et par les marques de la première personne (« *evasimus* », « *agitamus* », « *sumi* », « *nos* », « *nostra* », « *nostros* », « *nostrum* »). Le triomphalisme joyeux et fier des vers encomiastiques de l'ode VI, 37 et leur *Te regem* final trouvent ici un parfait contrepoint : des vers lyriques dominés par l'humilité de l'orant, instaurant le motif du peuple soumis à Dieu et choisissant la glorification de la seule puissance de Dieu. Humilité du poète qui s'abandonne à la parole divine et laisse bruir sur ses lèvres le seul Verbe sacré. Cette traduction, comme toutes les traductions de psaumes présentes dans le recueil des *Hymnes*, montre la fidélité de Macrin au modèle de David : respect de l'*incipit* reproduit dans le premier vers ; respect du verset comme unité voyante ; respect des images ; respect du parallélisme et de la symétrie.

Si les humanistes, éditeurs, traducteurs ou commentateurs des psaumes avaient souvent souligné leur universalité, trouvant en eux des chants aptes à prier Dieu dans toutes les circonstances de la vie quotidienne, Macrin fut sans doute l'un des premiers poètes à saisir la richesse du lyrisme victoriel du psalmiste et à comprendre l'utilisation qu'il pouvait en faire pour chanter les affrontements contemporains, tout en satisfaisant à la vocation religieuse de l'hymne.

*Les Hymnes de Macrin ou les premiers germes de l'hymne triomphal catholique et protestant de la fin du siècle.*

Macrin fait véritablement figure de pionnier. Il donna au lyrisme victoriel deux orientations majeures, parfois disjointes, parfois conjointes dans les pièces de son recueil : d'un côté, l'ode se donne pour mission de faire la relation élogieuse des hauts-faits du souverain en y mêlant une action de grâces à Dieu ; de l'autre, elle remonte aux sources vétéro-testamentaires pour chanter

humblement, sur le modèle du psalmiste, la victoire des justes sur les injustes, et préférer la glorification de Dieu à celle du monarque.

Or ces deux orientations seront celles que suivront, quand séviront quelques décades plus tard les guerres de religion, les poètes lyriques, protestants d'un côté et catholiques de l'autre, qui voudront honorer les victoires militaires de leur groupe confessionnel<sup>69</sup>. Un poète catholique comme Ronsard par exemple, rappelle la fonction de l'hymne de victoire à la fin de son *Chant triomphal* dans une dernière adresse au duc d'Anjou, futur Henri III, qui remporta en 1569 les deux victoires catholiques de Jarnac et Moncontour :

A Dieu grace nous rendons  
Et fendons  
L'air souz l'hymne de Victoire,  
Poussant gaillards et joyeux  
Jusqu'aux Cieux  
Ton nom, tes faitz et ta gloire<sup>70</sup>.

Nicolas Lombart, dans son étude sur le « genre » de l'hymne au XVI<sup>e</sup> siècle, relève un certain nombre de traits récurrents dans les hymnes de victoire des catholiques : « l'hymnode a charge de rappeler que la victoire vient de Dieu. Que celui-ci soit présenté comme un Dieu vengeur foudroyant l'impie ou un Dieu clément plein de pitié pour son peuple, il est toujours le Dieu des armées de victoire, conduisant le « bras » ou la « main » [...] du Prince-guerrier. [...] La dimension sacrée de l'hymne vient aussi du fait que la louange de Dieu se nourrit d'une exécration et d'une malédiction de l'ennemi »<sup>71</sup>. Autant d'éléments que l'on retrouve, réunis ou disjoints, dans les odes victorales de Macrin.

Quant aux protestants, leurs hymnes triomphaux, qu'ils appellent plus volontiers, sans doute pour se démarquer des catholiques, « cantiques de victoire », sont essentiellement, dans une première période<sup>72</sup>, nourris des chants de David qui étaient véhiculés par le psautier huguenot<sup>73</sup>. Les psaumes 118, 68, 124, 135 y ont ainsi une réelle prégnance, soit parce que les poètes protestants les transposent directement, soit parce qu'ils en imitent la tonalité globale, mêlant humilité et louange. Dieu est omniprésent dans ces hymnes, seul véritable vainqueur, loué, invoqué, remercié. Les pièces VI, 31, VI, 32 et, dans une moindre mesure, VI, 35 des *Hymnes* de Macrin nous semblent une véritable préfiguration de ce premier lyrisme victorial des réformés.

L'écriture de l'ode triomphale s'autorise donc une grande variété. Héritée de l'épique horatienne, elle se permet, pour parfaire la transfiguration héroïque du souverain, une ouverture vers l'*epos*. Toutefois, cette ouverture n'était pas sans danger : non qu'elle risquât de contrevenir à l'exigence de médiocrité stylistique (le poète justifie aisément ses élans inspirés par la rhétorique du *pectus* caractéristique de la silve), mais elle oubliait les règles éthico-chrétiennes de l'humilité et semblait flatter et encourager le péché de l'orgueil, de la *superbia*. Aussi le poète chrétien s'efforça-

<sup>69</sup> Sur ce sujet, voir M. Jeanneret, *Poésie et tradition biblique, Recherches stylistiques sur les paraphrases de psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, Librairie José Corti, 1969, p. 106-128 et Nicolas Lombart, *Réinventer « un genre »...*, p. 527-542 (les « hymnes de victoire » catholiques) et 542-549 (les « hymnes de victoire » protestants).

<sup>70</sup> Ronsard, *Chant triomphal, Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, revue par Isidore Silver et Raymond Lebègue, Paris, S.T.F.M., 1914-1975, 20 tomes, t. XV, p. 66, v. 97-102.

<sup>71</sup> Nicolas Lombart, *Réinventer « un genre » : l'hymne dans la poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse préparée sous la direction de F. Roudaut à l'Université Paul-Valéry de Montpellier, soutenue le 17 décembre 2004, p. 531.

<sup>72</sup> Nicolas Lombart (*Réinventer « un genre »*, p. 547) montre que le *Cantique de la victoire obtenue par le roy à Ivry* composé par Du Bartas en 1590 met à distance la tradition psalmique et que le poète y revêt les armes lyriques du camp opposé.

<sup>73</sup> Voir Nicolas Lombart, *Réinventer « un genre »*, p. 542. Sur la longue histoire du psautier huguenot, à partir des traductions de Marot puis celles de Bèze, voir M. Jeanneret, *Poésie et tradition biblique*, chap. V « Diffusion et influence du psautier huguenot », p. 106-128. Le psautier complet est imprimé peu après le colloque de Poissy, au début de l'année 1562.

t-il de contrebalancer cette vision de l'histoire en transformant l'ode victoriale en *canticum*, chant humble à Dieu, par lequel l'orant remercie son Seigneur pour les trophées érigés.