



La langue à l'épreuve

La poésie française entre Malherbe et Boileau

Études réunies et éditées par
Guillaume Peureux et Delphine Reguig



La langue à l'épreuve

Suppléments aux *Papers on French Seventeenth Century Literature*

Collection fondée par Wolfgang Leiner

Directeur: Rainer Zaiser

Biblio 17 est une série évaluée par un comité de lecture.

Biblio 17 is a peer-reviewed series.

La langue à l'épreuve

La poésie française entre Malherbe et Boileau

Études réunies et éditées par Guillaume Peureux
et Delphine Reguig

narr\f
ranck
e\atte
mpto

Illustration de couverture: *La Poésie*, tirée de : *Le cabinet des beaux-arts, ou Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les beaux-arts sont représentés. Avec l'explication de ces mêmes tableaux*, 1690. Source gallica.bnf.fr / BnF.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Ouvrage publié avec le soutien de l'HRIM Saint-Etienne UMR 5317 et du CSLF de l'université Paris Nanterre.

DOI: <https://doi.org/10.24053/9783381117123>

© 2024 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit großer Sorgfalt erstellt. Fehler können dennoch nicht völlig ausgeschlossen werden. Weder Verlag noch Autor:innen oder Herausgeber:innen übernehmen deshalb eine Gewährleistung für die Korrektheit des Inhaltes und haften nicht für fehlerhafte Angaben und deren Folgen. Diese Publikation enthält gegebenenfalls Links zu externen Inhalten Dritter, auf die weder Verlag noch Autor:innen oder Herausgeber:innen Einfluss haben. Für die Inhalte der verlinkten Seiten sind stets die jeweiligen Anbieter oder Betreibenden der Seiten verantwortlich.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISSN 1434-6397

ISBN 978-3-381-11711-6 (Print)

ISBN 978-3-381-11712-3 (ePDF)

ISBN 978-3-381-11713-0 (ePub)



Sommaire

<i>Guillaume PEUREUX et Delphine REGUIG</i> Le grand laboratoire	7
---	---

I. Langue et genres poétiques

<i>Bernd RENNEN</i> « Ainsi les actions aux langues sont sugettes » : langue et satire chez Mathurin Régnier	19
--	----

<i>Antoine SIMON</i> « Un stile simple et bas » : dépouillement de la langue dans les <i>Satyres</i> <i>françoises</i> de Jean Vauquelin de La Fresnaye	35
---	----

<i>Sophie TONOLO</i> En mots et en images, en vers et en phrase : la langue française à l'épreuve de l'épître en vers, de Saint-Amant à Boileau	57
---	----

<i>Emily LOMBARDEO</i> « Vieux langage » contre « beau langage » : le conte en vers de La Fontaine à Voltaire	75
---	----

<i>Lucien WAGNER</i> « Une diction toute héroïque » : politique de la langue dans le poème héroïque français des années 1650	95
--	----

II. Poésie et usage en tension

<i>Melaine FOLLARD</i> « Inventer quelque nouveau langage » : les pointes de Théophile de Viau ou la tentation d'une langue neuve en 1620	121
---	-----

<i>Antoine BOUVET</i> Éloquence et modernité de la langue poétique dans la pointe de sonnet au XVII ^e siècle	137
---	-----

<i>Claire FOURQUET-GRACIEUX</i> Des « mots farouches pour la poésie » ? Corneille et le lexique français . . .	151
---	-----

Karine ABIVEN et Gilles COUFFIGNAL

En quête de variations linguistiques dans les mazarinades burlesques : quels usages de la langue dans la poésie de grande diffusion ? 169

Giovanna BENCIVENGA

Le Conseiller des poètes à l'épreuve. Gilles Ménage entre poésie, héritage italien et observations sur la langue française 189

Sophie HACHE

Poésie et langue française dans *La Rhétorique* de Bernard Lamy : entre déception et aspiration 209

III. Inventions linguistiques et poétiques

Yves LE PESTIPON

« Cerdis Zerom deronty toulpinye » : audaces de Papillon avec la langue . 225

Vincent ADAMS- -AUMÉRÉGIE

Comment lire un fragment ? Sacrilège auctorial et perfection linguistique dans les *Poésies* de Malherbe (1630) 235

Stéphane MACÉ

« Fait pour vaincre la mort et pour étonner l'œil » : à propos de l'enrichissement de la métaphore chez quelques poètes du premier dix-septième siècle 253

Charlotte DÉTREZ

« Plus j'enrichis ma langue, et moins je deviens riche » : langage poétique et construction de carrière 269

Claudine NÉDELEC

« Écrire d'une façon, que personne n'oserait parler » : les poètes burlesques et la langue 285

Philippe CHOMÉTY

La langue poétique comme « anagrammatisation généralisée » au XVII^e siècle : quelques hypothèses et éléments de réflexion 305

Le grand laboratoire

Guillaume PEUREUX et Delphine REGUIG

Université Paris-Nanterre, CSLF

Université Jean Monnet Saint-Étienne, IHRIM

Au tournant des XVI^e et XVII^e siècles s'observe une rupture dans le rapport des poètes à la langue : alors que des poètes et des théoriciens de la poésie, comme Du Bellay ou Ronsard, revendiquaient au XVI^e siècle l'enrichissement de la langue par la poésie, des auteurs commencent à inverser les positions à l'orée du XVII^e siècle ; avec Malherbe ou Deimier, il est désormais question de régler la poésie en fonction de l'usage compris comme le bon usage conversationnel, selon un principe qui semble s'être largement imposé et avoir été peu discuté au cours des décennies suivantes. Un autre mode d'illustration de la langue en poésie, en tant qu'elle suit l'usage, se trouve ainsi promu¹.

Ce qui pourrait passer pour une facilité – écrire comme on parle – relève pourtant du défi. Le colloque qui s'est tenu les 9 et 10 juin 2022 à la Chaise-Dieu, dans un lieu emblématique, riche de résonances esthétiques plurielles, a permis d'éclairer les explorations poétiques cherchant à relever ce défi, depuis Malherbe – qui, affichant son mépris pour l'activité des poètes et pour les poètes eux-mêmes, aurait prétendu vouloir être compris des « crocheteurs du port au foin² » –, jusqu'à Boileau – qui fait quant à lui de la clarté malherbienne

1 Voir N. Lombart, « L'ancien et le nouveau selon Pierre de Deimier », *Arts de poésie et traités du vers français (fin XVI^e-XVII^e siècle)*. *Langue, poème, société*, dir. N. Cernogora, E. Mortgat et G. Peureux, Paris, Garnier, coll. « Rencontres. Le siècle classique », 2019, p. 69-89.

2 Racan, *Vie de Malherbe, Œuvres Complètes*, éd. St. Macé, Paris, Champion, 2009, p. 931. Voir par exemple sur ce point la remarque d'A. Génétiot dans l'introduction au numéro « Pour relire Malherbe » : « Poète de contradictions, sa langue simple, épurée, voire appauvrie, entre en tension avec sa visée d'une poésie princière, royale, qui proclame l'honneur et la gloire et cherche à faire un monument du style conversationnel. [...] De nos jours cette ambivalence risque de le couper aussi bien des tenants d'une poésie accessible et « populaire », que rebute sa posture hautaine sur l'immortalité poétique,

la condition de la noblesse de la poésie. Pour Boileau comme pour Vaugelas, lequel, comme le souligne Gilles Siouffi, « se réfère directement à Malherbe », « la question de la langue est une question poétique, et la question poétique une question de langue³ » et « l'écriture entière de la langue devient poésie⁴ ». Dans l'ouvrage fondamental de G. Siouffi, *Le Génie de la langue française*, l'*Art poétique* de Boileau vient illustrer la substitution de « la voix de la langue » à l'ancienne sacralité du poète :

Sur tout, qu'en vos écrits la Langue révérée
 Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
 En vain vous me frappez d'un son mélodieux,
 Si le terme est impropre, ou le tour vicieux,
 Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
 Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.
 Sans la langue en un mot, l'Auteur le plus divin
 Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain⁵.

Ronsard rêvait d'une langue à part (« stile apart, sens apart, euvre apart⁶ »), évoquait « le Poète s'acheminant vers la fin, porté de fureur et d'art (sans toutesfois se soucier beaucoup des reigles de Grammaire⁷) », et louait même ces « belles figures que les Poetes en leur fureur ont trouvees, franchissant la Loy de Grammaire⁸ ». Boileau, après Malherbe, fait « descendre cette transcendance dans l'immanence de la langue », pour reprendre une nouvelle expression de G. Siouffi qui souligne encore :

On découvrira que ce qu'il y a de commun, entre plusieurs beaux poèmes, c'est la beauté de la langue. Un caractère poétique spécifique sera donc associé à la parfaite

mais aussi de ceux qui privilégient une poésie rare et dense, difficile à déchiffrer, et que déçoit l'évidence du lieu commun. », *XVII^e siècle*, 2013/3, n° 260, p. 382. Dans le même numéro, on se reportera sur ces questions à l'article de G. Siouffi, « Malherbe : entre sentiment de la langue, imaginaire linguistique et normativité », p. 439-454.

3 *Le Génie de la langue française. Études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Paris, Champion, 2010, p. 296. Voir aussi D. Trudeau, *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris, Minuit, 1992.

4 *Le Génie de la langue française, op. cit.*, p. 370.

5 Chant I, v. 155-162, *Œuvres complètes*, éd. Fr. Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 160-161. Nous modernisons l'orthographe des citations.

6 « Au lecteur » précédant les Quatre premiers livres des *Odes* (1550), dans *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris, Gallimard, 1993, t. I, p. 995.

7 En 1572, dans la « Préface [posthume] sur la *Franciade* touchant le poème héroïque », *Franciade, Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1182.

8 *Ibid.*, p. 1170.

réalisation de l'énoncé. L'idéal n'est plus la vérité qu'atteint le poète inspiré, il est celle que force quasiment à dire la langue, si elle est parfaitement maîtrisée. Aussi la soumission de la poésie aux scrupules de grammaire est-elle significative de ce transfert d'énergie et participe-t-elle de la mise en place d'un imaginaire linguistique⁹.

On trouve dans le second entretien d'Ariste et d'Eugène « De la langue française » de Bouhours, la traduction directe de cette évolution dans l'assimilation de la poésie à la prose :

Ce qu'il y a de remarquable en ceci, et ce qui fait voir plus que tout le reste la simplicité de la langue Française : c'est que sa poésie n'est guère moins éloignée que sa prose, de ces façons de parler figurées et métaphoriques. Les vers ne nous plaisent point s'ils ne sont naturels. Nous avons fort peu de mots poétiques ; et le langage des poètes Français n'est pas comme celui des autres poètes fort différent du commun langage¹⁰.

Ces deux figures emblématiques, Malherbe et Boileau, qui semblent enserrer un siècle de production poétique dans une parfaite cohérence, témoignent pourtant à eux seuls d'une variété d'interprétations de la soumission de la poésie à la parole d'usage. L'uniformisation de cette variété par la tradition a certes permis de privilégier un récit continuiste du siècle depuis la réforme malherbienne, poète « grammairien », jusqu'à la « venue » de Boileau, réverant la langue dans l'*Art poétique*¹¹. L'éloge de Malherbe que Charles Perrault développe au premier tome du recueil des *Hommes illustres* représente l'une des formulations les plus frappantes de ce récit constitué très tôt en *doxa* :

Son talent principal dans la Poésie Française, consistait dans le tour qu'il donnait aux Vers, que personne n'avait connu avant lui, que tous les Poètes qui sont venus ensuite, ont tâché d'imiter ; mais où très peu sont parvenus. Il réforma en quelque façon toute la Langue, en n'admettant plus les mots écorchés du Latin, ni les phrases tournées à la manière des Latins ou des Grecs, ce qui a défiguré la plupart des Ouvrages de ceux qui l'ont précédé, et particulièrement de ceux de Ronsard, quoique ce Poète crût leur donner par là une grande beauté et une majesté admirable¹².

Même s'il concède quelques faiblesses aux détracteurs du poète, Perrault conclut ardemment sur la force de rupture de l'auteur : « Quoi qu'il en soit, la face de la

9 *Le Génie de la langue française, op. cit.*, p. 369-370.

10 *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, [1671], éd. B. Beugnot et G. Declercq, Paris, Champion, 2003, p. 115.

11 *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 157-185.

12 *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, Paris, A. Dezallier, 1696-1700, p. 69-70. Nous modernisons l'orthographe des citations.

Poésie changea entièrement quand il vint au monde. » Dans l'histoire, le dessin de ce tournant et l'argument de la soumission poétique à l'usage ont encouragé la description d'une crise de la poésie une fois détournée de son illustration traditionnelle d'une mythique « langue des dieux ». Une telle description s'est durablement appuyée sur la représentation figée d'un « cartésianisme » linguistique qui aurait « coupé la gorge à la poésie¹³ ». G. Siouffi souligne que Malherbe, du fait même de cette évolution de la représentation de la langue en poésie, « n'a pas toujours été reconnu de son temps comme un véritable poète¹⁴ ». Dans l'histoire, l'enjeu de ce récit, qui définit un cadre rigide pour la définition de la nature et des fonctions de la poésie, est d'engager la survie même de la poésie.

Une telle représentation est également indissociable d'un sentiment factice d'unité des théories et des pratiques, et que la tradition désigne sous la catégorie de « classicisme », assimilé dans son fonctionnement à un antagonisme pour ou contre Malherbe. À ce titre, l'observation de la diversité des écritures poétiques et des réflexions sur les liens entre langue et poésie au cours du XVII^e siècle, paradoxalement libérées par la « réforme » malherbienne, permet d'interroger les catégories de clarté, de netteté, de transparence dont la teneur spécifiquement poétique mérite d'être examinée. Car, au sein de ce cadre imaginaire, les poètes se sont mus de façon dynamique : ils ont dû évoluer, négocier leurs choix, accepter que leur pratique comporte naturellement une dimension à la fois réflexive et expérimentale. À maints égards, les contributions rassemblées dans ce volume invitent donc à nuancer la thèse de l'adhésion massive aux principes malherbiens, à affiner l'axiologie qui relie finalement évaluation de la langue et valeur du travail poétique ainsi qu'à revoir sa réelle productivité normative. Dans les pratiques, les fausses évidences se défont et laissent place à des surprises que l'absence d'une exploration d'ampleur sur ces questions rendent invisibles : l'intelligibilité immédiate du poème n'est pas nécessairement le critère premier de la réussite poétique, le discours des poètes propose des rapports à la langue qui intègrent la question du rapport au monde, la langue d'usage fait l'objet d'écarts assumés tandis que le texte versifié devient un lieu d'invention linguistique. Entre Malherbe et Boileau, bornes à la fois chronologiques et idéologiques, la période a donc favorisé les libertés et certaines expérimentations poétiques : l'omniprésence de Malherbe

13 M. Fumaroli cite une lettre de J.-B. Rousseau à Brossette, datée du 14 juillet 1715 dans laquelle on peut lire : « J'ai souvent ouï dire à M. Despréaux que la philosophie de Descartes avait coupé la gorge à la poésie. », *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 492.

14 *Op. cit.*, p. 296.

et son hégémonie supposée, manifestement édiflée par le caractère offensif des commentaires de ses épigones, est peut-être avant tout un malherbianisme de construction¹⁵.

Parmi les trois grands massifs choisis pour organiser le présent volume, le premier montre tout d'abord comment les genres poétiques et les classements des discours mettent à mal la *doxa* malherbienne. Si les genres poétiques agissent bien comme des contraintes, ils obligent cependant à élargir le rapport à la langue tant l'expérience du genre impose une réflexion et des écarts. En se conformant au cadre linguistique du commun et en en sortant en fonction des contraintes génériques, chaque auteur doit donc répondre à une double injonction qui n'est jamais loin de placer poésie et poète en situation de crise. L'expérience de la satire par Mathurin Régnier est celle d'une tension entre les exigences propres à la satire (convaincre par la variété stylistique) et le rejet collectif de toute forme de violence après les guerres de religion au point que « l'enjeu principal de cette satire des mœurs n'est pas celui des sujets ou des notions critiqués, mais plutôt celui de la force et du choix du verbe et du style employés pour fustiger les cibles » (Bernd Renner). C'est une même situation de crise qui caractérise le poète et théoricien Vauquelin de la Fresnaye. Se représentant entre Ronsard et Malherbe, auteur vieilli dans une nouvelle modernité, en quête d'une langue, satirique notamment, il « voit s'opposer la langue de la cour à celle de la province, celle de Paris à celle de la Normandie » (Antoine Simon) sans jamais vraiment trouver sa propre place. La question de la *varietas* n'est pas étrangère à l'écriture de l'épître en vers analysée par Sophie Tonolo : « Derrière les menues choses qui lui servent de sujet se cache une propension réflexive sur le travail poétique ». En effet, forme de « conversation reproduite, [...] témoin d'une langue orale fugitive », elle confronte la singularité de l'auteur à la langue du collectif et fait entrer en poésie une diversité de sujets et de mots qui menacent de mettre en crise l'écriture poétique. Les contes en vers étudiés par Emily Lombardero constituent également « une voie d'écart par rapport à la poésie malherbienne » en raison notamment du « vieux langage » qu'on y cultive pour résonner avec la perception d'une pratique narrative archaïsante ou en passe de le devenir. Dans un registre radicalement différent, l'épopée en vers des années 1650 révèle la tension entre, d'une part, l'attente

15 Sur la fabrication de Malherbe, voir E. Mortgat-Longuet, « Fabriques de Malherbe dans l'historiographie des lettres françaises (1630-1750) », *Pour des Malherbe*, Fr. Liaroutzos et L. Himy-Piéri dir., Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 31-48 ; et G. Peureux, « Éléments pour une histoire de l'invention d'une figure de poète : Malherbe », *ibid.*, p. 21-30.

d' « amplification » et d'étonnement ou émerveillement générée par le sujet épique, et, d'autre part, les « impératifs de clarté, de simplicité et de netteté dans l'*elocutio* » (Lucien Wagner) – l'échec de cette poésie tenant sans doute à la trop difficile ambition d'une poésie qui voulait unir « les styles, les époques historiques, les publics ».

Le deuxième ensemble de contributions saisit les tensions qui unissent et distendent l'usage et la pratique poétique : dans des contextes différents, philosophiques, politiques, esthétiques, linguistiques, tandis qu'émerge la question du « style », des auteurs formulent et mettent en pratique l'idée que la poésie est un espace de créativité, le lieu d'une élaboration linguistique dont les enjeux la dépassent parfois. L'exercice de la pointe chez Théophile de Viau permettrait selon Melaine Folliard de « saisir intuitivement, en un acte de compréhension unique, la puissance évocatoire du mot ». Ainsi, quoiqu'il revendique une forme d'autonomie et d'indépendance, Viau rechercherait « une efficacité du langage par rapport à la représentation du réel » en travaillant la matérialité. Antoine Bouvet montre quant à lui que la pointe conclusive dans le sonnet a pour finalité de rendre « sensibles les structures logiques et rhétoriques de la langue ». C'est-à-dire que ce jeu ou travail d'orfèvrerie de la pointe sur le matériau linguistique transforme le poème en une « scénographie [...] signifiante ». La « pensée linguistique de Corneille » (Claire Fourquet-Gracieux) se confronte quant à elle au cours de la rédaction de *L'Imitation de Jésus-Christ* à plusieurs difficultés qui limitent l'expression poétique de l'auteur : la pauvreté du lexique français, la banalisation des mots consacrés, mais aussi sa propre méfiance à l'égard de la synonymie. Il doit alors se montrer « sensible au bel usage [...], qui accepte les termes spécialisés et rejette la fadeur » pour inventer un langage poétique approprié tant au texte de dévotion qu'il adapte, qu'à ses exigences. Dans un tout autre registre, Karine Abiven et Gilles Couffignal montrent que l'écriture des mazarinades repose sur des mécanismes créatifs burlesques qui jouent avec ce qu'on identifie comme le malherbianisme et le bon usage. La dimension politique et idéologique de ces poèmes trouve ainsi un prolongement stylistique défini par « la mise en relief par les poètes de certains marqueurs iconiques du burlesque, tant lexicaux que grammaticaux. » Deux études, enfin, explorent deux manières de théoriser la sortie de l'usage. L'étude de Giovanna Bencivenga sur *Ménage* met ainsi en évidence le fait qu'en dépit d'une certaine frilosité du poète en matière d'innovations linguistiques et poétiques, le théoricien, fortement inspiré et marqué par ses lectures italiennes, rêve « que le génie du poète dépasse les contingences historico-linguistiques » pour mieux allier « maîtrise technique » et « intuition » (G. Bencivenga). Sophie Hache montre pour sa part que le savant Bernard Lamy, auteur d'une *Rhétorique*

ou *l'art de parler* destinée à penser l'éloquence de son temps, déplore la faiblesse musicale du français et de sa poésie rimée, aspire à emprunter aux langues antiques leurs libertés telles que notamment celles qui permettent de « garder de la souplesse dans la prononciation de la langue », et manifeste plus généralement son « refus d'un arbitraire du goût » (S. Hache) qui brime la créativité.

Enfin sont formulées et expérimentées de réelles théories de la liberté poétique, notamment lorsque la langue paraît insuffisante et manquer de ressources face aux besoins de l'expression. C'est alors que s'observent d'étonnants et audacieux phénomènes d'instabilités linguistiques et poétiques qui manifestent autant de résistances à l'uniformité, exploitant des facteurs de variation contre la normalisation, y compris l'opportunisme social. Yves Le Pestipon ouvre cette section avec une étude du « Sonnet en langue inconnue » de Marc Papillon de Lasphrise. Cette pièce, parmi d'autres expériences poétiques entreprises par le poète ou par d'autres, que nul ne peut interpréter, « donne à percevoir et à reconnaître la langue comme une matière quelque peu inconnue », au moment même où Malherbe s'engage dans sa réforme poétique. Or Vincent Adams- -Aumérégie montre que les fragments poétiques laissés par ce dernier révèlent un aspect méconnu de son œuvre qui « infléchit [...] l'idée d'une sacralité marmoréenne » de ses vers : variantes rejetées ou mise en parallèle d'une version imprimée, invitation à compléter ce qui manque, au risque de la défiguration, les fragments découvrent un Malherbe dont le texte n'est pas uniquement stable et limpide, mais au contraire en mouvement tandis que son intelligibilité se révèle partielle, ou suspendue. Plus encore, c'est dans la métaphore virtuose jusqu'à une forme d'opacité, comme le montre Stéphane Macé, que les poètes marinistes en particulier, trouvent l'espace nécessaire à leur créativité. Les « conglomerats figuraux » complexes qu'ils inventent, qui constituent un « usage déviant de cette figure », visent à appréhender le monde que saisissent les sens par des constructions verbales obscures exigeant de la part du lecteur une démarche heuristique. Dans un contexte différent, celui des poètes domestiques de puissants, Charlotte Détrez analyse la langue poétique de certains poèmes de Guillaume Colletet, dont la formulation semble dépendre d'enjeux clientélistes. L'auteur de *L'Art poétique* se doit donc d'inventer pour lui et ses destinataires une poésie propre à « donner une voix à sa condition socio-économique de poète. » À une autre échelle, les auteurs burlesques inventent une langue, faite d'existant et d'innovations, et expriment ainsi selon Claudine Nédelec leur refus de toute « soumission à un usage, quel qu'il soit. » Leur poésie, véritable sanctuaire linguistique pour nous aujourd'hui, inverse par exemple les rapports des poètes malherbiens et la langue d'usage, fait « prévaloir l'hétérogénéité et l'altérité comme valeurs poétiques », et met ainsi « en

évidence un ‘je’ auteur ‘maître de la langue’ ». C’est avec une même audace que les poètes commentés par Philippe Chométy pratiquent l’anagramme, sérieuse ou ludique, jusqu’à l’ « anagrammatisation généralisée », qui est toujours une « interrogation sur les structures de la langue poétique » et la « remise en cause de la linéarité » du poème et de la lecture.

L’ensemble des textes ici réuni tend donc à montrer que les poètes installent, entre Malherbe et Boileau, un grand laboratoire dans lequel ils œuvrent à intégrer les nouvelles approches du matériau linguistique, à rénover les formes en conséquence comme à interroger l’énergie sémantique et pragmatique de leur art. La poésie existe au XVII^e siècle avant tout comme une pratique (et même un ensemble de pratiques plurielles) à laquelle la réduction à tout discours surplombant, aussi efficace soit-il sur le plan de l’unification idéologique, comme le montrent les analyses d’Hélène Merlin-Kajman sur le purisme linguistique¹⁶, reste infidèle. Dans sa concurrence avec le discours en prose, la poésie existe d’autant plus évidemment qu’elle donne lieu, sur le long terme, à des théorisations et expérimentations parfois audacieuses qui affectent toutes les formes qu’elle peut prendre. Chacun *pense* la poésie, se situe, au moins théoriquement, par rapport à une théorie, à une doctrine linguistique et poétique, celle de Malherbe et celle du bon usage, et cherche à lui donner figure par des essais qui se traduisent par une disparité objectivement observable. C’est bien pourquoi la solidarité entre la réflexion linguistique et la recherche poétique paraît aussi caractéristique de ce siècle de production poétique.

Peut-être cette solidarité explique-t-elle encore le fait que perdure, de Malherbe à Boileau au moins, la figure du poète jardinier, qui travaille le vers et la langue, avec lesquels la confrontation exigeante est fertile. Malherbe noue les figures du roi, du poète et du jardinier :

Beaux et grands bâtiments d’éternelle structure,
Superbes de matière, et d’ouvrages divers,
Où le plus digne roi qui soit en l’univers
Aux miracles de l’art fait céder la nature.

16 H. Merlin-Kajman replace le mouvement puriste « dans ce contexte de crise qui affecte le modèle humaniste de l’éloquence politique après les guerres de Religion », *La Langue est-elle fasciste ?*, Paris, Seuil, 2003, p. 103. Elle souligne que le roi a abandonné la langue à ses sujets en contrepartie de la confiscation des affaires publiques par la seule autorité monarchique : en cela il a confirmé « la traditionnelle puissance du “peuple” sur l’usage » (*ibid.*, p. 106) et conclut que « cette fixation exclusive de l’intérêt linguistique sur l’élocution, et même sur une partie seulement de l’élocution, est, dans sa généralisation “classique”, sans précédent. » (*ibid.*, p. 107).

Beau parc, et beaux jardins, qui dans votre clôture,
 Avez toujours des fleurs, et des ombrages verts,
 Non sans quelque démon qui défend aux hivers
 D'en effacer jamais l'agréable peinture¹⁷ [...].

Le sonnet illustre et célèbre l'art de maîtriser autant l'écriture de Malherbe (équilibre des hémistiches, des vers et des strophes, concordance parfaite des mesures et des expressions associées, simplicité éclatante des énoncés) que le monde idéalement ordonné et la nature parfaitement domestiquée qu'il décrit : qu'il s'agisse du pouvoir civilisateur du roi qui semble loué derrière la grandeur majestueuse de son château, ou du travail des jardiniers, qui obtiennent des fleurs à longueur d'année contre le cycle des saisons, c'est du poète, du poète du roi, qu'il est question. Tel un jardinier de Fontainebleau, lui aussi œuvre à « faire céder la nature », c'est-à-dire à dominer son inspiration poétique et à maîtriser son usage de la langue. Boileau donne un nouvel exemple de cette figure avec le jardinier de l'*Épître* XI qui, « du matin au soir », « poussant la bêche, ou portant l'arrosoir », fait « d'un sable aride une terre fertile » et rend tout le jardin « à [s]es lois si docile¹⁸ ». L'*Art poétique* célèbre parallèlement en Malherbe le « sage écrivain » « réparant la langue » tout en invitant les poètes à « aimer sa pureté » et « imiter la clarté » de son tour¹⁹ ; ces vers peut-être trop fameux impliquent l'effort et la tension studieuse que Boileau loue encore ailleurs chez Malherbe : « Car personne n'a plus travaillé ces ouvrages comme il paraît assez par le petit nombre de pièces qu'il a faites et notre langue veut être extrêmement travaillée.²⁰ » Or ce « travail » n'a rien d'une fatalité poussant à la convergence : il peut en revanche — et c'est ce qu'illustrent les contributions qui vont suivre — nourrir une culture féconde et variée de la langue. Avec ces considérations, et jusqu'à la Satire XII qui, à travers le cas de l'équivoque, prend la langue pour objet de réflexion et sujet de réalisation, Boileau ne ferme sans doute pas une boucle continue depuis Malherbe ; il pourrait, au contraire, souligner l'ouverture du champ qui s'offrait aux poètes depuis la « réforme » marquante du début du siècle. Si l'expérience poétique a tout d'une épreuve des forces linguistiques du poète, elle n'enferme nullement sa recherche dans des déterminations définitives.

17 *Œuvres*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, 1971, p. 82. [orth. modernisée] et *Nouveau Recueil des plus beaux vers de ce temps*, Paris, T. du Bray, 1609, p. 167.

18 *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 145.

19 Voir E. Mortgat-Longuet, art. cit.

20 Lettre à Maucroix du 29 avril 1695, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 796.

I. Langue et genres poétiques

« Ainsi les actions aux langues sont sugettes¹ » : langue et satire chez Mathurin Régnier

Bernd RENNEN

CUNY

Si le XVI^e siècle est souvent considéré comme le siècle d'or de la satire, les bouleversements que connaît ce mode d'écriture militante ne s'arrêtent évidemment pas à la fin de ce siècle mouvementé. Par certains aspects, on est même tenté d'avancer que la satire entre dans une phase des plus complexes au début du siècle suivant, récoltant les fruits du gros travail de synthèse, de mélange et de parasitisme qui a marqué son évolution tout au long des décennies précédentes, allant de la première grande satire universelle, *La Nef des Fous* et ses nombreuses transpositions, à la *Satyre Menippe*, en passant notamment par Érasme, Marot, Rabelais, Du Bellay ou bien la satire politique des *Discours des misères de ce temps*. Principalement, il s'agit là du tournant polémique qu'elle avait pris au cours des guerres de religion ainsi que des tentatives de retrouver la poétique de la grande satire classique en vers – tentative poursuivie d'abord notamment par les poètes de la Pléiade – et de rétablir des distinctions génériques plus claires telles que celles que faisait Isaac Casaubon entre drame satyrique grec et *satira* romaine dans son édition de Perse (1605)². Il n'est pas osé d'interpréter ces démarches comme des moments charnières dans l'évolution de la satire, désormais mode plutôt que genre. Et il s'ensuit là une sorte de division de l'expression satirique dont la tendance à la *parrhèsia* se voit souvent aux prises avec la nouvelle esthétique malherbienne et le refus de toute attaque *ad hominem*, ce qui finit par pousser les très populaires recueils satyriques dans

1 Mathurin Régnier, *Œuvres complètes*, éd. G. Raibaud et P. Debailly, Paris, STFM, 1995, p. 48, v. 25. Toutes nos citations de Régnier seront tirées de cette édition.

2 Voir Françoise Lavocat, *La Syrix au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005. Rappelons que pour Du Bellay, le seul modèle acceptable de la satire était Horace.

l'espace du clandestin et de l'anonymat³. Cette variante de la satire, souvent au service d'un franc-parler fort osé conçu pour déstabiliser et choquer le lecteur et rendue possible justement par les développements, littéraires autant que politiques, du siècle précédent, s'opposerait alors à l'essor de la grande *satura* de tradition romaine, dans le sillage des théories et parfois même des pratiques de la Pléiade, laquelle, pour sa part, cherche à combattre cette censure de manière plus élégante et plus subtile⁴. Les lignes de démarcation entre les nombreuses variantes de l'expression satiriques ne sont évidemment pas aussi claires que les raccourcissements et simplifications de ces brèves remarques introductives paraissent l'insinuer, et on verra quelques nuances de ce curieux mélange par la suite.

Il s'ensuit de ce développement un certain flottement épistémologique et poétique qui résulte en une nouvelle *varietas* de l'expression satirique, qui finira par enrichir ce mélange caractéristique au début du XVII^e siècle. Or, contrairement aux pratiques plutôt synthétiques qui dominent au XVI^e siècle, cette *varietas* oppose lesdits pôles extrêmes désormais dissociés : le franc-parler souvent osé des recueils satyriques, d'une part, et, d'autre part, l'approche plus élégante de la satire classique en vers que ressuscitent notamment Mathurin Régnier ou bien Théophile de Viau⁵. Le cas de ce dernier est justement des plus ambivalents car il montre bien le flou problématique de telles distinctions nettes, Théophile souscrivant à une version synthétique radicale des positions extrêmes, qui caractérisait la satire renaissante, notamment avant les guerres de religion⁶.

Conformément à la thématique de ce volume, un des enjeux majeurs nous semble bien le rapport à la langue de la satire. C'est justement à travers la langue, plutôt qu'à travers le choix des cibles concrètes, que s'exprime toute la gamme du répertoire satirique, allant, répétons-le, de la *parrhèsia* violente à l'ironie subtile dans la poursuite de l'objectif général de l'entreprise « satoriologique »,

3 Guillaume Peureux, *La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2015.

4 Voir les chapitres consacrés à Du Bellay et à Ronsard dans Pascal Debailly, *La Muse indignée. Tome 1 : La Satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

5 N'oublions pas de mentionner en passant les autres genres majeurs que le parasite satirique envahit depuis longtemps, à savoir notamment la prose courte, le roman et le théâtre, thématique qui dépasse notre sujet.

6 On pense notamment à la satire rabelaisienne qui se sert des ambiguïtés du bas corporel, par exemple à travers les tours du Panurge du premier livre ou bien les monstres du quatrième. Pour Théophile, voir, à titre d'exemple, Melaine Folliard, Pierre Ronzeaud, Mathilde Thorel, *Théophile de Viau, La voix d'un poète. Poésies 1621, 1623, 1625*, Paris, PUF, 2008.

à savoir « taxer [...] les vices de [notre] Tens⁷ ». Comme le remarque Pascal Debailly dans ce contexte, il s'agit véritablement d'une question d'*éthos* et cette notion semble responsable, du moins en partie, du clivage que connaît la satire après les guerres de religion :

L'*éthos* satirique découle d'une vision clivée du monde : d'un côté l'espace public et politique de la *civitas*, de l'autre l'espace privé, qui peut devenir source d'infamie par un abus des plaisirs. D'un côté le *forum*, le *labor*, l'austérité, la discipline guerrière, de l'autre la taverne, le banquet, le théâtre et le lupanar⁸.

La synthèse des espaces privés et publics d'un Marot, par exemple, qui s'adresse au roi dans ses missives satiriques, à la fois pour défendre son statut à la cour et pour fustiger les abus des pouvoirs mondains et religieux, semble moins imaginable en dehors des libertés que prennent les recueils satiriques. C'est ce clivage qui semble poser de plus en plus de problèmes et discréditer certaines stratégies du « dire vrai » satirique dans la période qui nous intéresse. Est-ce la violence juvénalienne, prépondérante pendant les guerres et donc associée aux atrocités, qui se voit alors discréditée en faveur d'un Horace où dominerait davantage un meilleur équilibre entre blâme et rire (ou du moins sourire) ? En gros, il s'agirait donc de la question de savoir quelle stratégie satirique serait mieux susceptible d'apporter la fameuse « cure » aux maux d'une société traumatisée par des violences atroces, y compris verbales, du dernier tiers du XVI^e siècle.

La langue, après tout, est l'arme principale des satiriques et nous avons là sans nul doute une des illustrations principales de ce que Pierre Bourdieu a analysé sous la désignation d'« énoncé performatif » dans son étude consacrée au langage et son pouvoir symbolique. C'est bien l'énoncé satirique qui s'insurge contre des normes, linguistiques, politiques, religieuses ou bien sociales perçues comme injustes et/ou arbitraires et fait ainsi justement preuve, comme le remarque encore Bourdieu, d'une « capacité de prescrire sous apparence de décrire ou de dénoncer sous apparence d'énoncer⁹ ». L'objectif serait alors la remise à l'endroit d'un monde à l'envers et cette « subversion politique présuppose une subversion cognitive, une conversion de la vision du monde¹⁰ ». On combat donc le feu avec le feu, le langage « machine à mentir » selon

7 Joachim Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoïse*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 135.

8 *Op. cit.*, p. 120.

9 Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 188.

10 *Ibid.*

Umberto Eco¹¹, par un langage véridique, voire proche d'un mythe naturel, ce qui justifie, *grosso modo*, la violence de mainte satire, notamment pendant les guerres de religion, ou encore dans les recueils satyriques qui réagissent contre les nouvelles normes « classiques » malherbiennes. La révolte esthétique des satyriques semble alors particulièrement prononcée en ce début de siècle. Elle ne saurait ne pas se refléter dans la langue de ces poètes « irréguliers » et se voit fréquemment désignée par les mots-clés *caprice* et *bizarrierie*.

On retrouve le principe de base de telles réflexions dans l'interrogation d'un possible « fascisme linguistique » qu'entreprend Hélène Merlin-Kajman en suivant Roland Barthes et qui reviendrait à « obliger à dire¹² » selon des normes imposées unilatéralement. La langue de la satire cherche alors à briser cette domination autoritaire pour dire vrai et ainsi suivre ses principes de *docere* et de *movere*. Ces objectifs sont d'habitude accompagnés du troisième volet de ce célèbre triptyque, selon les principes du *ridentem dicere verum* horatien, à savoir le *delectare* qui est susceptible de prendre des formes variées, allant de l'amusement au plaisir esthétique de l'éloquence – désignation qui est souvent conférée au siècle en question comme l'a souligné l'ouvrage fondamental de Marc Fumaroli –, voire du mot d'esprit, par exemple¹³.

* * *

Nous nous proposons dans ces pages d'examiner ces prémisses à la lumière de la production satirique de Mathurin Régnier, en une analyse qu'il serait utile de prolonger, dans un travail à suivre, dans l'œuvre de Théophile de Viau. Dès « L'Ode à Régnier » qui ouvre le recueil des *Satyres* du neveu de Desportes, l'éloge se concentre d'ailleurs explicitement sur ce triptyque qui passe forcément par la « liberté de la parole / Ta libre et véritable voix¹⁴ », illustrée par des « vers si doux ». Régnier s'en serait servi afin de montrer « l'erreur des hommes, / Le vice du temps où nous sommes, / Et le mespris qu'on fait des loix ». En soutien du *topos* répandu « *o tempora, o mores* », les mots-clés de la satire horatienne foisonnent dans cet édifice des plus cohérents. Le rôle essentiel de la langue est mis en avant à plusieurs reprises dans ce résumé introductif que fournit l'ode : d'une part, les « vers si doux » seraient susceptibles de fléchir « l'audace

11 Cité dans Hélène Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste ?*, Paris, Seuil, 2003, p. 281.

12 *Ibid.*, p. 44.

13 Voir Nora Viet, éd., *Traduire le mot d'esprit. Pour une géographie du rire dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021, et, pour une vue plus problématique du rôle du rire, notamment au XVII^e siècle, Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.

14 Mathurin Régnier, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 6, v. 24-25.

indontée » des « guerriers en couroux » et flatter « leurs cœurs trop valeureux » pour y imprimer d'autres desseins¹⁵ ; d'autre part, le danger du blâme de la part des cibles se heurtera aux vers menaçants du poète :

Si l'un deux te vouloit blasmer
Par coustume ou par ignorance,
Ce ne seroit qu'en esperance
De s'en faire plus estimer ;
Mais alors, d'un vers menaçant,
Tu luy ferois voir que ta plume
Est celle d'un aigle puissant
Qui celles des autres consume¹⁶.

Si plaire à tout le monde est impossible – « Il n'est moyen qu'un homme à chacun puisse plaire / Et fust-il plus parfait que la perfection¹⁷ » –, la tâche du satirique est justement tout au contraire de se heurter à ceux qui doivent être corrigés puisque c'est lui qui, grâce à son long apprentissage et à son ouverture d'esprit, sait « Separer le vray bien du fard de l'apparence » sans se laisser tromper par ceux qui « Pour exemple parfaite ils n'ont que l'aparance¹⁸ ».

Au-delà de la dichotomie bien connue de l'être et du paraître et de l'insistance sur l'éthos du poète, on remarque surtout une fine stratégie rhétorique qui parsème les *Satyres*, à savoir le jeu avec les *impossibilia*, parfois appartenant au royaume de l'idéal. Ce jeu souligne à la fois la difficulté du devoir du satirique et sa modestie tout en insinuant paradoxalement le pouvoir de son verbe, parfois assaisonné de prétéritions. Ce verbe ne s'arrête pas devant l'expression des apories qui se voient ainsi mises en scène : « Philosophes resveurs, discourez hautement, / Sans bouger de la terre, allez au firmament, / Faites que tout le ciel bransle à votre cadence...¹⁹ ». Après tout, Régnier insiste sur la fonction pédagogique du satirique qui « corrige, [...] reprend, hargneux en ses façons / Et veut que tous ses mots soient autant de leçons²⁰ ». Cette approche didactique est d'autant plus importante que ses cibles, « ces discoureurs » qui évoquent les causeurs de Montaigne, sont soumises à la langue qui dépasse leurs capacités :

Effrontez, ignorans, n'ayants rien de solide,
Leur esprit prend l'essor où leur langue le guide ;

15 *Ibid.*, respectivement v. 33, 26-28 et 33-42.

16 *Ibid.*, v. 49-56.

17 *Satyre* V, v. 2-3.

18 *Ibid.*, v. 30, 169.

19 *Satyre* IX, v. 147-149.

20 *Satyre* V, v. 151-152.

Sans voir le fond du sac ils prononcent l'arest
Et rangent leurs discours au point de l'interest²¹.

Voilà des raisons pour lesquelles « Le blâme et la louange au hasard se debite²² », face à un monde de « sots » dépourvu de compas éthique et où dominent le paraître et les préoccupations matérielles.

* * *

Ces observations nous mènent tout droit à des *topoi* et stratégies satiriques par excellence qui se révèlent dominants dans ce recueil, à savoir la rhétorique de l'éloge et du blâme ainsi que le débat philosophique entre vertu et vice. Ce qui nous semble particulièrement pertinent à cet égard, c'est l'exigence satirique que beauté et utilité aillent de pair pour parvenir au *movere*, tandis qu'on a souvent tendance à les séparer pour postuler une prétendue « autonomie de la fonction esthétique » comme l'observe notamment François Cornilliat en se référant aux théories de Roman Jakobson²³. On crée ainsi une opposition entre « véritable » poésie inspirée, d'une part, et poésie de circonstance, d'autre part, opposition qui semble souvent artificielle, et ceci d'autant plus dans les chefs-d'œuvre satiriques. Ce renvoi à une thèse sur la « Grande Rhétorique » nous semble opportun car on rabaisse ces soi-disant « rhétoriciens » à l'aide d'un clivage pareil, en l'occurrence celui entre la « seconde rhétorique » et, justement, la prétendue « vraie » poésie, afin de reléguer la « *musa pedestris* » satirique au rang d'une pure production de circonstance²⁴. C'est dans ce contexte que nous retrouverons par la suite Clément Marot, le plus célèbre des héritiers de cette école. Le fils du rhétoricien Jean Marot nous permettra de montrer les dettes de la satire du début du XVII^e siècle envers cette conception synthétique redevable à la *coincidentia oppositorum*, sans pour autant nier les spécificités qu'apportera une satire passée par les bouleversements, en l'occurrence épistémologiques et rhétoriques, des guerres civiles. Au risque de simplifier trop les choses, on pourrait parler, dans une certaine mesure, de la satire post-Pléiade inspirée par la satire pré-Pléiade, ce qui expliquerait sans doute une conception plus enjouée de la satire en dépit des tensions politiques et religieuses qui pèsent encore sur la littérature en ce début de ce qui sera souvent appelé le « grand

21 *Ibid.*, v. 165-168.

22 *Ibid.*, v. 246.

23 François Cornilliat, « *Or ne mens* ». *Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994, p. 12.

24 Au-delà du domaine de la satire, c'est bien un des points majeurs de la stratégie employée par les théoriciens de la Pléiade pour s'imposer en véritables fondateurs de la poésie française.

siècle ». Ces aspects compléteraient également les dettes indéniables de la « génération » Régnier envers le travail satirique des poètes de la Pléiade, dettes qui, contrairement à celles envers Marot, ont déjà fait couler beaucoup d'encre²⁵.

Les écrits de Mathurin Régnier, poète satirique majeur de cette époque de transition, se situent ainsi au point culminant d'un siècle marqué par l'essor extraordinaire de toutes les variantes de l'écriture militante dont ils synthétisent les traits majeurs et représentent alors de façon exemplaire l'extraordinaire richesse mais aussi les écarts, tensions et problèmes herméneutiques qu'implique l'écriture satirique en flux à ce moment-clé²⁶. Notre concentration sur l'œuvre du neveu de Desportes, en l'occurrence son tout premier recueil satirique, nous permet justement d'établir un corpus représentatif et assez limité afin d'éviter de tomber dans le piège d'un survol superficiel d'une production satirique énorme et varié qui émaille les premières décennies du siècle. Ce corpus homogène offre l'avantage de permettre de retracer quelques développements riches qui ouvriront sans doute d'autres pistes et donneront envie d'approfondir et d'élargir les analyses.

Si l'on survole les différentes lectures érudites de notre poète, on est frappé, dans un premier temps, par l'observation presque unanime de la critique selon laquelle les satiriques qui, pour ainsi dire « redécouvrent » la variante classique en vers au début du XVII^e siècle, dans la tradition de la *satura* romaine, sont considérés comme les inventeurs de la satire des mœurs²⁷. Ce jugement semble dû au nouvel essor de ce genre négligé pendant les guerres de religion dominées par la violence polémique et pamphlétaire potentielle du mode satirique. Dans un deuxième temps, on remarque aussi une volonté de retrouver dans un certain sens la « pureté » et l'élégance classiques de la satire, paradoxalement au moment même où les recueils satyriques s'insurgent plus ouvertement contre certaines normes linguistiques ou esthétiques. Même les quelques exceptions notables, telles *Les Tragiques*, quoique rédigés bien plus tard, ou *La Satire Menippe*, n'échappent guère à cette tentation inspirée par les atrocités du conflit

25 Voir Petra Strien-Bourmer, *Mathurin Régnier und die Verssatire seit der Pléiade*, Biblio 17, vol. 71, Paris, Seattle, Tübingen, 1992, et les travaux de Pascal Debailly, *L'Esthétique de la satire chez Mathurin Régnier*, thèse de doctorat, Nanterre-Paris-X, 1993, et *La Muse indignée*, op. cit., notamment la 4^e partie.

26 À titre d'exemple, voir le jugement de Boileau, *Art poétique*, chant II, v. 168-170, qui présente Régnier comme digne successeur des maîtres de la *satura* tout en insistant sur le renouvellement du genre par le disciple : « De ces Maîtres sçavans disciple ingénieux / Régnier seul parmi nous formé sur leurs modeles, / Dans son vieux stile encore a des grâces nouvelles. », *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 167.

27 Voir P. Debailly, *La Muse indignée*, op. cit., p. 641-814.

armé et souvent reliée à l'approche indignée de Juvénal et où le *pathos* se révèle sans doute plus important que l'*éthos* – ceci notamment chez Aubigné, qui, il est vrai, postule une remise à l'endroit du monde dans le dernier livre, « Jugements », de son épopée huguenote.

Toujours est-il qu'il faudra sans doute nuancer quelque peu ce jugement critique qui néglige notamment la tradition marotique de la satire, à cause de deux facteurs essentiels à notre avis : la réduction de la satire marotique au « coq-l'âne », véritable forme française de la satire à en croire le théoricien de « l'école » marotique, Thomas Sébillet, et l'influence poétique et politique de la Pléiade qui se reflète dans l'esthétique poétique des « nouveaux satiriques » et qui avait réussi à marginaliser le rôle de ses prédécesseurs français. Un bon exemple serait sans doute une juxtaposition sommaire de la querelle entre Marot et François Sagon, d'une part, et la défense de Desportes contre Malherbe qu'entreprend Régnier, d'autre part. On observe notamment la fine ironie de ce dernier à l'égard des récompenses matérielles consacrant, illustrant et cimentant la gloire poétique, ce qui évoque la fameuse querelle marotique : « Quelque bon benefice en l'esprit se propose / Et dessus un cheval, comme un signe attaché, / Meditant un sonnet, medite une evesché²⁸ ». Marot s'en prend à son adversaire de manière plus brutale :

Je le congnoys, c'est ung grand prebstre.
 Vous faillez, il le vouldroit estre
 Pourveu qu'il en eust acroché
 Quelque abbaye ou evesché²⁹.

On m'a promis qu'il a renom
 De salpestre et pouldre à canon
 Avoir muni tout son cerveau.
 Faictes deux tappons de naveau,
 Et les luy mettez en la bouche. [...]
 Jamais homme n'en parla mieulx :
 Les tappons sortiront des yeulx
 Et feront ung merueilleux bruict ; [...]
 Pour deschasser leurs ennemys ; [...]
 Tel canon leur donnera craincte³⁰.

28 *Satyre* II, v. 160-62.

29 « Du coq à l'asne fait à Venise par ledict Marot le dernier jour de Juillet MCXXXVI » *Euvres complètes*, II, éd. Fr. Rigolot, Paris, GF Flammarion, 2009, p. 494, v. 91-94.

30 *Ibid.*, p. 495, v. 111-133.

À un niveau bien superficiel, on remarque les attaques *ad hominem* du premier, l'alternance entre finesse ironique ou allégorique – notamment dans la transformation de Sagon en outil « canonique » de l'orthodoxie catholique –, ou bien entre attaques directes et tournures d'esprit épigrammatiques chez le poète de Cahors-en-Quercy tandis que Régnier, conformément aux revendications de Du Bellay ou de Peletier du Mans, évite toute attaque *ad hominem* tout en insistant sur la *varietas* de ses propos, ces susdits bizarreries et caprices. Ces termes marquent bien la transgressivité et le naturel de l'approche du satirique, opposé à la régularité artificielle de la norme malherbienne : « J'obeis au caprice et sans discretion / La raison ne peut rien dessus ma passion³¹ ».

On est tenté d'y voir une mise à jour du mélange ménippéen présent chez Marot sans donner son nom, dans le sillage des *Bigarrures* de Tabourot et de la fameuse « marqueterie mal jointe » de Montaigne notamment. Comme le remarque Francis Goyet en citant les pièces liminaires de l'ouvrage de Tabourot, « un ouvrage bigarré ne fera que reproduire l'identité de structure entre microcosme et macrocosme³² » :

Et toy mirant aussi ce meslange si beau
Tu t'es fantasié brusquement au cerveau
Ce discours marqueté de bigarres idées
Où mieux qu'en un tableau peint de mille couleurs
Tu nous fait voir à l'œil les fantasques humeurs
Dont par quintes [=caprices] souvent les ames sont guidees³³.

On reconnaît une variante modernisée dans un sens du coq-à-l'âne marotique qui sera poussée à l'extrême dans *Le Moyen de Parvenir* de François Béroalde de Verville, plus grande collection de gauloiserie en langue française selon le regretté Michel Jeanneret, ce qui réduit une fois de plus l'écart entre satire et satire, en l'occurrence dans un texte dialogué en prose. Dans notre perspective, la prétendue « irrégularité » de l'approche satirique nous semble réduite à ce moment, après des décennies d'amalgame, à la nature verbale de la *parrhèsia*, ce qui met l'accent sur l'importance de la langue, au-delà de toute cible concrète des attaques. Dans ce même ordre d'idées, on remarque aussi que la notion de « caprice », terme récurrent dans les satires de Régnier, se prête à merveille pour rapprocher Marot et Régnier, car il évoque non seulement le coq-à-l'âne,

31 Régnier, *Satyre* VII, v. 31-32.

32 Francis Goyet, « Bigarrure et Bigarrures (à propos des *Bigarrures* de Tabourot des Accords) », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 570.

33 *Ibid.*

mais étymologiquement également la chèvre, donc la figure mythologique du satyre chèvre-pied, resserrant ainsi les liens entre les différentes variantes qui constituent le mélange satirique.

Regardons par exemple la nature dont Marot et Régnier critiquent la production poétique de l'adversaire ; d'abord dans une épigramme du premier :

Au reste de tes escriptures,
Il ne fault vingt ne cent ratures
Pour les corriger. Combien doncq ?
Seulement une tout du long³⁴.

Et ensuite dans ce passage chez Régnier :

Quel plaisir penses-tu que dans l'âme je sente,
Quand l'un de cette troupe en audace insolente
Vient à Vanves à pied pour grimper au coupeau
Du Parnasse françois et boire de son eau,
Que, froidement receu, on l'escoute à grand peine,
Que la Muse en groignant luy deffend sa fontaine,
Et se bouchant l'oreille au recit de ses vers,
Tourne les yeux à gauche et les lit de travers ;
Et pour fruit de sa peine aux grands vens dispersée,
Tous ses papiers servir à la chaire percée³⁵ ?

Voilà, chez Régnier, une combinaison de registres et d'insinuations : entre l'élévation des Muses et la *musa pedestris* de la satire, entre une langue qui donne la diarrhée, dont le papier sert du moins au nettoyage des dégâts, et la puissance de la cure dispensée par la langue du satiriste. On a affaire à un mélange qui évoque le grand Rabelais du *Quart Livre* et aussi la chute des épigrammes martialesques, un mélange qui semble d'habitude absent chez Marot et qui nous semble redevable aux développements de la satire des quarante années précédentes. Chez Marot, la polémique plus directe est loin d'être absente, certes, mais même dans l'exaspération, la langue reste plus homogène, il nous semble. Il suffit de se référer à l'exemple de la « canonisation » comique précitée de

34 « Le Valet de Marot contre Sagon », éd. cit., p. 276, v. 65-68. Plus bas dans cette même épître, le valet attribue la victoire que remporta Sagon au célèbre concours poétique de Rouen au fait que son maître a entièrement réécrit le poème que Sagon lui avait demandé de corriger ; ultime insulte : la somme gagnée aurait été utilisée pour soigner la vérole de l'adversaire de Marot, preuve de la vie dissolue de ce dernier (*ibid.*, p. 277, v. 105-114) et exemple tout aussi divertissant que moralisateur de la satire des mœurs marotique.

35 Régnier, *Satyre II*, v. 199-208.

Sagon où l'attaque violente menée contre l'adversaire redoutable se range dans un édifice allégorique cohérent et efficace où l'auteur fait preuve d'esprit et d'élégance, alors que Régnier favorise des fustigations plus directes.

* * *

Dans l'ensemble, nos remarques suggèrent alors que l'enjeu principal de cette satire des mœurs n'est pas celui des sujets ou des notions critiqués, mais plutôt celui de la force et du choix du verbe et du style employés pour fustiger les cibles. On rencontre toute une variété de cibles traditionnelles chez Régnier, dont voici les plus importantes : la folie ; vice contre vertu ; l'arbitraire des normes autoritaires ; la tyrannie de la notion mal comprise de l'honneur ; ou bien la confrontation entre l'idéal lointain et le réel présent lamentable, souvent sous forme du monde à l'envers, de la société pervertie³⁶. Le point commun à ces différentes cibles semble être le manque de jugement des puissants, que ce soit des courtisans ou des poètes autoritaires dans le sillage de Malherbe, et ce sont justement ces derniers qui empêchent les « vrais » poètes, ceux habités par la fureur et le génie, de s'adonner à la cure des maux décrits, ce qui ne laisse qu'une seule issue : la force – curative ou bien destructrice – du verbe satirique, arme ultime du poète.

En dépit du *topos* de la modestie du poète satirique, omniprésent dans le recueil, la critique acerbe des mauvais poètes finit par mettre en valeur la verve de la fustigation :

Je ne sçay quel demon m'a fait devenir poete :
Je n'ay comme ce Grecq des dieux grand interprete
Dormy sur Helicon, où ces doctes mignons
Naissent en une nuit comme les champignons. [...]
Le sommelier me prit et m'enferme en la cave,
Où beuvant et mangeant je fis mon coup d'essay,
Et où, si je sçay rien, j'apris ce que je sçay³⁷.

On observe encore des échos de Marot et de Rabelais³⁸, donc un retour à un âge où domine une satire optimiste, défendue par des poètes qui se mêlent à la vie

36 Voir la discussion détaillée des cibles de la satire de Régnier dans l'étude de P. Strien-Bourmer, *op. cit.*

37 Régnier, *Satyre* II, v. 215-218, 224-226.

38 On remarque notamment la notion du « coup d'essay » que Marot applique à son *Adolescence clémentine* et l'accent mis sur le temps passé en mangeant et en buvant lors de la composition sur lequel Rabelais insiste par exemple dans le prologue du *Tiers Livre*.