

Jean–Charles Monferran
E.N.S. Fontenay/St–Cloud

Publié dans *À haute voix : diction et prononciation aux XVIème et XVIIème siècles*, Paris, Klincksieck, 1998.

"Declique un li clictis" : la poésie sonore de Jacques Peletier du Mans.

La poésie de Jacques Peletier se caractérise, dans sa pleine maturité, par une attention toute particulière accordée au matériau sonore. On songe en premier lieu aux phénomènes d'allitérations qui parcourent certains poèmes de *L'Amour des amours* ou à la position enthousiaste de Peletier en faveur d'une rime riche, tous procédés qui visent à faire du poème un espace sonore, mais aussi un espace sinon mathématisé, du moins particulièrement contraint. Pour Peletier, en effet, plus le carcan sera exigeant, et plus le poème sera beau, l'excellence de l'oeuvre venant aussi de la difficulté de sa réalisation ([Note 1](#)). Ces positions ne laissent pas pour autant d'étonner : en 1555, date de la publication simultanée de *L'Art poétique* et de *L'Amour des amours*, la revendication d'une rime élargie, qui libère le sens au lieu de le limiter, est à contre–courant des positions de *la Défense* ([Note 2](#)) et le goût du jeu sonore est plus du côté des grands rhétoriciens que de celui de la Pléiade, mouvement auquel Peletier est pourtant fortement lié. D'autre part, le vers de Peletier n'hérite en rien de la savante orchestration phonique du vers virgilien ou du caractère héroïque de ce dernier. Le décasyllabe de Peletier ne cherche pas l'effet d'un grand vers et restera toujours éloigné par exemple de la superbe du mètre ronsardien. Pour le dire brièvement –ce à quoi nous invite la devise de notre auteur– l'allitération ne concourt chez lui en aucune manière à l'euphonie ou à la brillance du vers. Mais elle ne concourt pas non plus au jeu de mot, à l'équivoque, et ne vise pas proprement à la virtuosité en partie étrangère à la clarté ([Note 3](#)), qualité première du style selon Peletier.

On pourrait ainsi alléguer l'histoire littéraire qui verrait dans le programme et la réalisation poétique de Peletier un moment de transition entre la poétique de la fin du Moyen–Âge et l'univers de la Pléiade. Peletier, né en 1517, est assurément le grand frère de Ronsard et de Du Bellay, et certains passages de *L'Art poétique* sont éclairants à ce titre ([Note 4](#)). Mais ce serait trop vite replacer l'oeuvre de Peletier dans une tradition "littéraire" qui ne rend pas compte de la spécificité de son auteur, théoricien du langage, réformateur de l'orthographe et homme de sciences. C'est au sein de l'ensemble du système bien imparfait qu'il met en place au cours de ces années qu'il faut tenter de comprendre la primauté qu'il accorde au son dans ses oeuvres poétiques. *L'Amour des amours* n'est que la partie immergée de l'iceberg, dont les fondements sont à chercher entre autres dans *L'Art poétique*, mais aussi dans *le Dialogue de l'Ortografie et Prononciacion françoese*. Chez Peletier, les procédés poétiques sont assurément l'expression d'une théorie de la connaissance où l'oreille joue un rôle fondamental. Ce serait enfin oublier aussi de signaler l'originalité propre de *L'Amour des amours*, le premier recueil de poésie scientifique en français, où Peletier, confronté à la description d'objets de l'univers (météores, planètes,

animaux), cherche à donner vie à ces objets, en faisant entendre leur voix, en cherchant à restituer le bruit du monde.

I. Approche rhétorique. “L'hypotypose” selon Peletier.

II. Approche poétique. “La nature dans la voix”.

III. Approche noétique en guise de conclusion. “L'oreille est plus spirituelle”

"Declique un li clictis" : la poésie sonore de Jacques Peletier du Mans (I)

I. Approche rhétorique. "L'hypotypose" selon Peletier.

Peletier offre, dans son neuvième chapitre du premier livre de *l'Art poétique* concernant "les ornements de poésie", un long exposé sur ce que l'on appellera plus tard –semble-t-il au XVIIIème siècle– "l'harmonisme", ou encore "l'harmonie imitative" (Note 5). Ne trouvant pas dans la rhétorique classique de termes idoines, il emploie improprement, tout en en soulignant l'impropriété, le terme grec d'*hypotypose* dans lequel il voit un même effet d'expressivité et de monstration. C'est signaler assurément que le procédé n'était pas répertorié en tant que tel dans la nomenclature traditionnelle, mais aussi, peut-être, que le concept même n'était pas forgé dans la réflexion rhétorique. Radicale originalité de Peletier? En tout cas, celui-ci tient à faire de ce passage le paragraphe le plus long consacré à un ornement poétique, à l'exclusion de la comparaison, et à témoigner ainsi, s'il en était besoin, qu'il lui accorde un statut tout privilégié.

Comme, entre autres l'expression vive des choses par les mots : savoir est, les soudaines et hâtives, par mots brefs et légers : et les pesantes ou de travail, par mots longs et tardifs. En quoi notre Virgile est souverain : Comme quand il veut exprimer l'ahan des tireurs d'aviron : il dit par Spondées, *Adnixi torquent spumas, et caerula verrunt* : Puis, pour le vol d'un Oiseau, il use de Dactyles, avec toutefois un Spondée entre deux, pour exprimer l'étendue de l'aile sans bat, *Illa levem fugiens raptim secat aethera pennis* : passage que nous avons autrefois essayé d'exprimer, le traduisant au premier des Géorgiques, "Et de la part que Nise en l'air vole, elle/ Fuyant son vol, fend subit l'air de l'oelle." (Note 6) Et en nos OEuvres derniers, avons imité la rencontre des deux premiers rangs de la bataille, par ce vers qui est en notre Mars, "Poussant, ferme plantés en leurs places pressées". Et en même lieu avons fait sonner l'Artillerie : Et bref, avons **gardé** en tout le **Chant** une **représentation** la plus prochaine entre les choses et les mots, que nous avons su chercher en **la langue Française** : Comme en notre Rossignol, avons rendu quelque chose du chant de l'Oiseau : en notre Foudre, l'éclat du Tonnerre : en notre Vénus, les danseurs : en notre Eté, les batteurs de blé : pour montrer que notre Langue est capable de beaucoup d'ornements, en les cherchant studieusement. Cette Figure se peut dire être celle que les Grecs appellent **Hypotypose** : **combien que Quintilien ne l'induit pas bonnement à cela**, mais à une représentation des choses advenues, laquelle les donne à voir quasi mieux qu'à ouïr : alléguant du cinquième, *Constitit in digitos extemplo arrectus uterque*, qui exprime l'entr'assaut des deux Pugiles, Darète et Antel (Note 7).

Sans doute peut-on se contenter de voir ici un plaidoyer *pro domo*. Le texte de *l'Art poétique* viendrait justifier l'écriture même de Peletier, puisque tous les exemples cités ici renvoient aux "OEuvres derniers", c'est-à-dire à *l'Amour des amours* et à ses différents poèmes (sur les planètes, "Mars" et "Vénus", sur les météores, "La foudre", sur les saisons, "L'Eté", ou, sur les animaux, "Le Rossignol"). Mais cette remarque ne vient pas à l'encontre des précédentes qui signalaient à la fois l'originalité du texte

théorique et son importance. Nous voudrions proposer d'abord une lecture de ce passage pour en préciser la force et la nouveauté avant d'évoquer les réalisations poétiques elles-mêmes.

Encore faudrait-il signaler tout de suite que l'on ne s'intéressera pas directement aux postulats linguistiques qu'une telle conception sous-tend. D'autres l'ont fait brillamment avant nous ([Note 8](#)). Une théorie de l'harmonie imitative semble supposer une convenance entre un référent et un signifiant. Est-ce à dire que Peletier était un adepte du cratylisme? On peut en douter ([Note 9](#)). Le cratylisme peut être l'occasion de jeux langagiers sans que le poète qui utilise ces derniers adhère au système de représentation qu'ils semblent implicitement reconnaître. D'autre part, pour Cratyle, le vrai nom imite l'essence de la chose non le bruit de la chose. Or, l'harmonisme, s'il est bien une tentative de reconstruction d'un langage naturel, laisse au contraire place à l'intervention humaine qui choisit de représenter le référent par l'imitation de son bruit. De fait, il est reproductible, non limité à l'origine, ni à une langue. Aussi faut-il se garder de toute tentation qui viserait à superposer étroitement harmonie imitative et cratylisme. Ce qui leur reste commun, c'est la recherche sur l'origine des mots. Pratiquer l'harmonisme, c'est tenter de retrouver un primitif du langage, de conserver une parcelle de celui-ci ([Note 10](#)), de sauvegarder une authenticité ou une naturalité de ce dernier.

Peletier cherche d'ailleurs à déplacer la question du linguistique vers le rhétorique même si l'idée d'une "représentation la plus prochaine entre les mots et les choses" relève, à l'origine, d'une interrogation philosophique sur le langage, cantonnée au domaine des grammairiens et que la rhétorique classique reste muette ou presque sur le sujet. D'où l'embarras de Peletier qui ne peut suivre ici ses modèles habituels, Cicéron ou Quintilien, et qui va même jusqu'à citer à tort ce dernier, façon peut-être de "s'inventer" une caution, un garant du savoir là où aucune référence ne s'imposait. L'harmonie imitative qui pouvait intéresser les grammairiens antiques comme procédé de motivation du vocabulaire –l'onomatopée– n'est pas un procédé cher à la langue latine élégante. Quintilien reconnaît que le grec en était plus friand et que le mode de formation qui préside à l'*onomatopooia* est désormais tari ([Note 11](#)). L'allitération elle-même apparaît comme un procédé de la poésie primitive archaïque, grecque ou latine : elle n'est pas citée dans la liste des figures de *la Rhétorique à Herrenius* ([Note 12](#)). Partout, on considère qu'elle peut concourir à des effets abusifs et fâcheux ([Note 13](#)). D'une certaine manière, chez Cicéron, au même titre que l'ensemble des figures gorgianiques, elle ne doit être utilisée qu'avec une réelle parcimonie et l'auteur de *l'Orator* condamne l'emploi de termes mimétiques, tel *perterricrepus*, "qui fait un bruit effroyable" ([Note 14](#)). Enfin, la rime elle-même, du moins dans le cadre du vers, comme Peletier s'en fait l'écho dans *l'Art poétique*, "n'a point été usitée vers les Grecs ni Latins, quand en Poésie : ainçois y a toujours été désestimée : Comme même aucuns en ce vers de Virgile, *Troiaque nunc stares, Priamique arx alta maneres*, lisent *maneret*, et non pas *maneres*, pour éviter la semblable desinence" ([Note 15](#)). Aussi est-ce dans le passage d'une langue à l'autre que le procédé se radicalise, pour devenir un des fleurons ornementaux du français. A relire le texte de *l'Art poétique*, on s'aperçoit qu'il évolue en effet consciemment de la théorie du vers latin à celle du vers français. Le procédé mimétique, dans l'univers virgilien, reposait essentiellement sur l'opposition syllabique des brèves et des longues, opposition qui n'est plus pertinente en français; Peletier, lui, cherche alors un procédé correspondant en français, parallèle à la rime qui supplée déjà en partie à

cette déficience de la langue française.

La Rime sera encore une plus expresse marque de **Chant** : et par conséquent, de Poésie. Et la prendrons pour assez digne de supplir les mesures des vers grecs et latins, faits de certain nombre de pieds que nous n'avons point en notre Langue ([Note 16](#)).

Aussi comprenant que la répétition sonore est facteur de rythme, a une fonction cohésive et structurante dans le mètre ([Note 17](#)), il en fait un procédé "qu'il a su chercher en la langue française" et qui définira le poème comme "chant". Le mot revient dans les deux textes cités avec insistance. Le chant, pour Peletier, est un synonyme de "Poésie" mais le terme musical insiste sur la présence sonore du poème et sur sa cadence: "les Poètes sont dits chanter pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure semble être un Chant" ([Note 18](#)). Le son "compasse". La répétition des sons qui relève de la *concinnitas* constituera avec la rime le *numerus* du français ([Note 19](#)). Peletier témoigne ainsi que la langue française est capable de connaître un nombre poétique qui repose sur "l'observation de syllabes au vers françois" mais aussi sur "l'harmonie de semblables sons répétés" ([Note 20](#)). Il rejoint ainsi les positions de Barthélemy Aneau sur la *numerosa concinnitas* ([Note 21](#)) ou les conclusions de Fouquelin et de son traité tout juste contemporain de *la Rhétorique française* (1555). Assurément, les poéticiens de la Renaissance prennent conscience autour des années 1550 que la poésie, devenue d'une certaine manière orpheline de la musique, devra être sonore ou ne sera pas ([Note 22](#)). Les procédés de répétition, et particulièrement ceux affectant le son, compensent à la fois la déficience de l'opposition quantitative du français en même temps qu'ils remédient à la séparation du poétique et du musical. Les figures gorgianiques, limitées à la prose dans le monde latin et qui devaient n'apparaître qu'épisodiquement, deviennent ainsi la panacée de la poésie française. En témoigne encore la préface de Ronsard à *la Franciade*, où ce dernier en appelle à une recherche de la "sonnerie" et autorise sans nulle restriction le procédé :

Je veux bien t'avertir, Lecteur, de prendre garde aux lettres et feras jugement de celles qui ont plus de son et de celles qui en ont le moins. Car A, O, U, et les consonnes M, B, et les ss, finissants les mots, et sur toutes les rr, qui sont les vrayes lettres Héroïques, font une grande sonnerie et batterie aux vers. Suy Virgile qui est maistre passé en composition et structure des carmes : regarde un peu quel bruit font ces deux icy sur la fin du huitième de *l'Aeneide*.

*Una omnes ruere ac totum spumare, reductis
Convulsum remis rostris stridentibus aequor.*

Tu en pourras faire en ta langue **autant que tu pourras** ([Note 23](#)).

Le procédé ne sera plus goûté au XVIIème siècle, en partie parce qu'il ne sera plus compris pour ce qu'il était à l'origine, à savoir une tentative pour saisir le *proprium* de la langue française. Dénué de sa fonction première, il sera compris comme une facilité d'écriture, comme une primauté accordée au son aux dépens du sens. Aussi n'est-il pas étonnant que Pierre de Deimier, dès 1610, dans son *Académie de l'Art poétique* ([Note 24](#)), beau monument d'une poétique mixte, encore empreinte du goût renaissant et annonciatrice des positions malherbiennes, ne reprenne en aucune manière le long paragraphe dévolu à "la similitude poétique" par Peletier, alors qu'à maints endroits, il pille *l'Art poétique* de ce dernier ([Note 25](#)). Si Deimier est partisan d'une rime riche à l'instar de Peletier ([Note 26](#)), il ne parle pas à proprement parler de l'harmonie imitative ([Note 27](#)), mais condamne les effets allitératifs, "l'entresuicte d'une même lettre", qui semblent contraires à "la pureté de la langue", à sa "fluidité", à son naturel. "L'entrebatterie" des sons est alors condamnée pour des motifs euphoniques

([Note 28](#)). Le XVIIème siècle rejoint ici alors les positions des rhétoriques classiques qui évitaient les rencontres sonores en vertu des mêmes principes de l'harmonieuse distribution des sons, ennemi de tout effet trop marqué qui pourrait amener à la cacophonie ([Note 29](#)). Au XIXème siècle, G. Pellissier n'observera pas le silence poli et réprobateur de Deimier. Evoquant les tentatives d'"harmonie imitative" de Peletier, il les qualifie de "billevesées" et pense qu'elles ramenaient la poésie française "aux amphigouris d'un Crétin" ([Note 30](#)). Pellissier n'a pas compris que c'était par le caractère proprement mimétique de ses recherches que Peletier se distinguait peut-être des Rhétoriciens.

Notre propos ne vise pas toutefois à écrire l'histoire du rôle accordé au son dans la poésie de Molinet à Malherbe, ce qui serait dans ce cadre fort présomptueux et, en tout état de cause, éloigné de notre perspective. Nos remarques visent à comprendre dans quel cadre esthétique les positions de Peletier peuvent s'inscrire. Replacées dans les querelles d'époque à propos du nombre du français, ces dernières n'en gardent pas moins une réelle originalité.

En effet, la réflexion ne naît pas comme chez Fouquelin et chez Anneau au sein d'une réflexion plus globale sur les figures gorgianiques, comme les définit Cicéron dans *l'Orator*, l'homéoptote, l'homéotéleute, le parison, l'isocholon et l'antithèse, liste remaniée dans le *Quintil horatien et la Rhétorique française* ramiste de Fouquelin. Peletier isole les seules répétitions de son, même s'il les conçoit comme des marqueurs de rythme. En effet, quand il cite son vers martial, "Poussant, ferme plantés en leurs places pressées", l'allitération des labiales laisse entendre –ou feint de laisser entendre, le problème n'est pas là– le bruit du combat en même temps que le phonème, servant d'"attaque" consonantique à chaque moment important du vers, scande le rythme de la bataille, en distinguant quatre segments successifs facilement perceptibles. Même si "l'harmonie imitative" dépasse le simple écho sonore, elle paraît réductrice par rapport à l'ensemble des figures de répétition évoquées. Surtout, elle privilégie une *mimesis* qui n'est en aucune manière inhérente aux figures gorgianiques et dont la tradition de Cicéron à Anneau, de Quintilien à Fouquelin n'a trace. Aussi faut-il recourir à la *Poétique* de M.J. Vida pour trouver un long passage sur l'harmonisme, qui part de la question de la convenance.

Haud satis est illis ut utcumque claudere versum,
 Et res verborum propria vi reddere claras;
 Omnia sed numeris vocum concordibus aptant,
 Atque sono quaecumque canunt imitantur, et apta
 Verborum facie, et quaesito carminis ore;
 Nam diversa opus est veluti dare versibus ora,
 Diversosque habitus, ne qualis primus, et alter,
 Talis et inde alter, vultuque incedat eodem.
 Nec vero hae sine lege datae, sine mente figurae,
 Sed facies sua pro meritis, habitusque, sonusque
 Cunctis, cuique suos, vocum discrimine certo.
 Ergo ubi jam nautae spumas salis aere ruentes
 Incubere mari, videas spumare reductis
 Convulsum remis, rostrisque tridentibus aequor ([Note 31](#)).

Il ne nous paraît pas du tout incongru que cette théorie de l'harmonie imitative qui va être commentée abondamment (v.362–436) soit le fait d'un auteur italien, rédigeant un art poétique en latin. Erasme n'a-t-il pas montré que le latin des humanistes ne connaissait plus les quantités, "qu'une poésie latine écrite à l'âge moderne ne pouvait ressembler à l'ancienne, personne ne sachant plus l'accentuer comme il fallait" ([Note 32](#))? Aussi Vida va-t-il puiser chez son modèle de

prédilection, Virgile, un procédé qui pourrait être traduit et développé dans sa propre langue. Ces débats qui animent la poésie néo-latine, Peletier pouvait en trouver la trace chez Pontano, modèle inavoué de *l'Amour des amours*, qui parsème son *Urania* de nombreux effets imitatifs, et théorise le procédé dans *l'Actius* ([Note 33](#)). L'allitération y est, pour la première fois à notre connaissance, nommée en tant que telle (*alliteratio*), et définie avec précision: elle est un des ingrédients à part entière du *numerus*;

Ea igitur sive figura sive ornatus condimentum quasi quoddam numeris affert. Placet autem nominare alliterationem, quod e litterarum allusione constet. Fit itaque in versu quotiens dictiones continuatae, vel binae, vel ternae ab iisdem primis consonantibus, mutatis aliquando vocalibus, aut ab iisdem incipiunt syllabis aut ab iisdem primis vocalibus ([Note 34](#)).

Elle participe des effets d'"harmonie imitative" au même titre que les variations métriques des latins qui, mécanisme que l'on retrouvera chez Peletier, font l'objet d'une étude tout juste subséquente. L'alternance des pieds dans la poésie latine, facteur de mimétisme, est en effet louée dans les vers qui suivent.

Cum Virgilius Camillae vellet pedum celeritatem exprimere, pedum quoque ac syllabarum usus est celeritate :
Ferret iter, celeres nec tingeret aequare plantas (...)
Nam defessa traho vix genua et inepta canistri
Sarcina me gravat.
Quid enim his et verbis et numeris aut tardius aut defatigatius ([Note 35](#))?

Mais là encore, Peletier se dérobe aux filiations les plus manifestes. Pontano use sans doute de multiples allitérations à des fins mimétiques mais l'orchestration des différents phonèmes au sein du vers vise avant tout, chez l'auteur italien, la brillance, l'effet de sublime. Rien de plus étranger à Peletier, qui dans *l'Amour des amours*, tout en respectant parfois scrupuleusement la disposition d'un hymne de *l'Urania*, modifie radicalement son élocution, supprimant les métaphores, évitant tout détail mythologique, bannissant toute périphrase ([Note 36](#)), favorisant cette langue simple et dénudée qui lui est si chère. L'allitération, telle que la conçoit Peletier, concourt non au brio mais à ce qui est la qualité première du style selon lui, la clarté, c'est-à-dire d'abord la convenance. Aussi la réflexion qui présidait au développement sur l'"harmonie imitative" dans *l'Art poétique* est-elle tout entière soutenue par l'idée de *decorum* : la comparaison doit être "propre" et "bien accommodée", les paroles des personnages convenantes à leur caractère, enfin, les mots appropriés aux choses ([Note 37](#)). Mais la clarté ne se limite pas à ce seul principe. Elle est aussi expressivité. Aussi la comparaison est-elle décrite comme une sorte d'hypotypose : elle doit "éclaircir" mais aussi "exprimer et représenter les choses comme si on les sentait" ([Note 38](#)). Il en est de même pour l'harmonie imitative, qui en cherchant "la représentation la plus prochaine entre les mots et les choses", une certaine *perspicuitas*, vise encore à *enargeia*; La description du pugilat entre Entelle et Darus (*Enéide*, V, v. 426–442) que Peletier cite à l'appui de sa thèse est d'ailleurs chez Quintilien (VIII, 3, 63) un exemple d'énergie.

Enfin, au-delà de la clarté, l'harmonie imitative avait l'avantage de constituer une figure oecuménique, ce qui lui valait sa place de choix. Elle regroupait l'allitération, les procédés mimétiques du rythme, le choix de la longueur d'un mot, l'onomatopée – et il n'est sans doute pas étonnant que Peletier parle ici de "l'ahan" ([Note 39](#)) des tireurs d'aviron, traduction française et onomatopéique des spondées virgiliens.

L'harmonie, définie ici, n'a pas pour autant une simple efficace rhétorique. Pour l'auteur de *l'Amour des amours*, elle a sans doute un intérêt poétique, qui permettait au poète–philosophe de faire entendre, d'après la belle formule d'H. Meschonnic, “la nature dans la voix”.

[Sommaire](#) | [Page suivante](#) | [Approche noétique](#)

"Declique un li clictis" : la poésie sonore de Jacques Peletier du Mans (II)

II. Approche poétique. "La nature dans la voix".

L'Amour des amours, rédigé, semble-t-il, conjointement à *l'Art poétique*, et publié la même année, apparaît en partie comme un laboratoire de formes, un vaste champ d'expérimentations, un essai d'application en vers des positions théoriques de Peletier. Aussi, tout à fait logiquement, le recueil est-il "farci" de ces effets d'harmonie imitative, recommandés dans l'oeuvre théorique. On peut dire que ces tentatives ont même valu sa seule postérité à Peletier, puisqu'à la fin du siècle, où Peletier, comme poète, est bien vite oublié, les deux Estienne, Pasquier et Tabourot, aiment à recenser ces "descriptions pathétiques" dont ils font maints éloges. Ainsi Pasquier, dans ses *Recherches de la France* (Note 40), salue "Jacques Pelletier", qui "par divers Chapitres a depeint les quatre saisons de l'année et en celui de l'Hyver a figuré, quatre batteurs dedans une grange.

Consequemment vont le bled battre
Avecques mesure et compas,
Coup après coup, et quatre à quatre,
Sans se devancer d'un seul pas."

Il loue la performance et la perfection du trompe l'oeil ou, pour dire juste, la perfection du trompe l'oreille: "Sçauriez-vous mieux voir des pitaux de village, battans le bled dans une grange, que vous les voyez par ces vers? Et en la description du Printemps sur le chant de l'Alloüette, sans innover aucun mot fantasque, comme fit depuis du Bartas, sur pareil sujet.

Elle guindée du Zephire,
Sublime en l'air vire et revire
E y declique un joly cry
Qui rit, guerit, et tire l'ire
Des esprits, mieux que je n'escry."

L'éloge est vigoureux mais, pour le moins, fautif : la moisson, si l'on en eût douté, n'a jamais eu lieu en hiver, et la première citation est tirée du poème consacré à l'été. La seconde imite bien le chant de l'alouette, mais n'est pas issue de l'ode consacrée au printemps. Enfin, comble de tout, aucun de ces poèmes n'est issu de *L'Amour des amours* qu'apparemment Pasquier n'avait jamais lu, tout comme Tabourot. "L'Alouette" appartient aux *Opuscules poétiques* qui suivent *l'Art poétique* et la citation de "L'Été" reproduit le texte des *OEuvres* de 1547, légèrement remanié dans sa version de 1555. Enfin, Pasquier ajoute qu'il a voulu imiter les effets de l'alouette en composant à son tour un "chant du Rossignol": témoignage évident de sa méconnaissance du texte consacré par Peletier à ce dernier oiseau, poème qui n'apparaît que dans *L'Amour des amours* (Note 41). Tabourot ne tarit pas non plus d'éloges sur "Jacques Peletier", <son> tres-intime amy" mais cite les mêmes textes, en donnant en revanche les références appropriées (Note 42). Qu'est-ce à dire? Qu'on a peu lu *L'Amour des amours* (Note 43). C'est une certitude. Que ce type de jeu sonore est encore apprécié à la fin du siècle, du moins par ces auteurs férus d'antiquités nationales. Sans doute. Mais surtout que Peletier reste un modèle, sinon le modèle, de ce type de "similitude poétique", que l'harmonie imitative est

chez lui idiosyncrasique. Peletier favorise en effet dans sa poésie les procédés de sonorisation sans pour autant dédaigner quelques figures liées à la visualisation. La seconde partie de *l'Amour des amours, l'Uranie*, qui raconte l'accession du poète amoureux au dessus des nues, à la suite de sa "Souveraine" qui lui "fand l'er an droez silhons" (*L'Amour volant*, v. 20–21) connaît aussi un envol poétique. Les quatre-vingt-seize sonnets qui ouvrent le recueil laissent place alors à des poèmes plus amples, qui, à quelques exceptions près, s'accroissent au fur et à mesure de l'ascension de l'amant. Le vers lui-même tend à s'allonger: les heptasyllabes servant à décrire les premiers météores s'effacent devant l'héroïque décasyllabe du dernier phénomène décrit– il s'agit de la foudre. Les planètes les plus proches de la Terre sont décrites en octosyllabes, les plus lointaines en alexandrins ([Note 44](#)). Ces procédés sont traduits matériellement dans le cadre de la page, où l'espace du poème tend à grignoter à la fois dans sa verticalité et son horizontalité le blanc du feuillet. Ils sont toutefois également sensibles à la lecture à haute voix.

Plus directement sonores sont les recherches de "poétique astrale" qui sous-tendent les poèmes. Peletier, en disciple d'Horace, tient à conserver une convenance étroite entre l'objet décrit et le style, et chaque poème, presque chaque strophe parfois, doit ainsi préserver son autonomie ([Note 45](#)). Cette doctrine se heurtait toutefois à quelques obstacles inhérents aux objets : si l'univers de Mars pouvait être décrit par des alexandrins, dont la cadence binaire était soulignée par une syntaxe expressive et de nombreuses allitérations

Les veincus revoltex ancontre les veinqueurs
Tienet pie contre pie, e rouet les epees,
Mein a mein, pelemele, homme avec homme epes ([Note 46](#)),

si le règne de Vénus pouvait encore être rendu par un jeu d'écho syntaxiques et sonores, par une multiplication des diminutifs, tantôt sous un jour mignard,

L'Amant au flori jardinet
Avec sa Ninfete se joue :
Lui met la main au tetinet,
La rougeur lui monte an la joue :
Que feroet elle? el'lui complet,
Elle l'ambrace, e il la bese:
E lui plesant ce qui lui plet,
Sa flamme amoureuse il apese.
Dedans un jardinet flori,
Une gracieuse Ninfete
Se joue avec son favori,
Pour d'amour etre satifete :
Que feroet il, quand il et pris?
Besant sa bouche savoureuse,
L'ambrace : e l'un e l'autre epris,
Apese sa flamme amoureuse ([Note 47](#)),

tantôt sous un jour plus champêtre, dans une autre strophe :

Flutes, Epinetes e Luz
Sonnet les galhardes cadances :
Et ceus qui s'antre sont eluz
An long, an tour menet leurs danses.

Deus a deus, or loin e or pres,
Tout a la foes iz s'antreguignet:
Puis ça, puis la leur piez proprez
Tournet sautet viret trepignet ([Note 48](#)),

il n'en était pas de même pour un astre comme la lune. Peletier tente alors d'inventer une transcription poétique pour ce qui lui paraît constituer la nature propre du luminaire, la féminité et le “change”. Ainsi, trouvant chez Sébillet une métaphore qui associe le décompte possible ou non du *e* féminin dans la numération du vers et les “lunes et éclipses féminines” ([Note 49](#)), Peletier en tire un artifice poétique. Hymne à la “Seur de Phebus”, le chant consacré à la lune sera le seul poème de *l'Uranie* à n'être construit que sur des rimes féminines. Enfin, Peletier, tenant à conserver le mouvement de la lune –phases successives, effets sur le sac et le ressac des marées, sur le caractère des Lunatiques, sur le cycle de la femme– choisit l'hétérométrie et fait alterner avec régularité quatre décasyllabes et quatre octosyllabes ([Note 50](#)). La recherche harmonieuse du poème rend compte de l'harmonie céleste ([Note 51](#)). La cadence du vers et la rime dessinent un espace sonore où se profile l'objet de la représentation.

Ainsi, c'est le bruit du monde qui entre dans le corps même du poème, tant l'invention est ici fondue dans l'élocution. Pour Peletier, les deux sont en effet intimement liés. D. Ménager note d'ailleurs qu' “à sa façon, l'auteur du seul art poétique digne de ce nom à l'époque de la Pléiade [Peletier] réconcilie *l'inventio* et *l'elocutio*, la seconde alliée de la première, et ce au moment même où le ramisme les sépare” ([Note 52](#)). D. Ménager fait cette remarque à propos de la théorie de la rime de Peletier : la difficulté inhérente à la rime est féconde puisqu'elle évite la banalité du propos et invite à rechercher une pensée rare. Mais on pourrait étendre ce propos à d'autres ornements. Plus la contrainte de l'élocution est forte, meilleure est l'invention : cette pensée est assurément celle d'un poète–philosophe, empreint de platonisme, en quête d'une beauté toujours retardée, enclin à un désir toujours renouvelé. La recherche formelle est toujours liée à une quête d'un sens difficile à trouver :

Et certes, il faut que je dise cela de moi, que j'ai été celui qui plus ai voulu rimer curieusement : et suis content de dire, superstitieusement. Mais si est–ce que jamais propriété de rime ne me fit abandonner propriété ni de mots ni de sentences ([Note 53](#)).

Peletier, inventant d'une certaine façon une poésie de la nature en français, cherche aussi à inventer un langage particulier, apte à transformer le poème en écho du monde.

Peu féru d'allusions mythologiques, il n'utilise pas sans une intention fort précise le mythe d'Echo dans le chant qu'il consacre au rossignol ([Note 54](#)). Étonnamment, dans ce poème, ce n'est pas au locuteur lui-même de rapporter la voix de l'animal : c'est d'abord aux “Ninfes des boes” –et Echo peut en faire partie– à “rechante[r]” au poète “les voes, E la Musique gueue, de l'Oeseau” ([Note 55](#)). Mais le gazouillis du rossignol est déjà redoublé par la compagne malheureuse de Narcisse. Ainsi le poème est au minimum l'écho d'un écho:

Declique un li clictis
Tretis petit fetis,
Du pli qu'il multiplie
Il sifle au floc flori
Du buisson, favori
D'Eco qui le replie ([Note 56](#)).

Or si, à la fin du chant, le rossignol, conformément à la tradition, est comparé au poète, alors “la

nymphes sonoreuses”, “la nymphe repercussive” n'est autre que la poésie, ce qu'indiquait déjà la mise en abyme qui insistait sur l'acte de transmission du langage. Le poème est défini comme une chambre d'écho, ayant la capacité de redoubler la voix des objets du monde. Comme souvent chez notre auteur, l'application pratique accompagne l'élaboration théorique puisqu'au même moment, Peletier tente de transcrire le langage du rossignol, c'est-à-dire de montrer la capacité de son propre langage poétique. Il fait ici montre de tous ses talents. Au delà des réussites propres à l'élocution (allitérations et onomatopées ([Note 57](#))), le texte est savamment disposé puisque le rossignol, connu pour son chant printanier, annonce les poèmes des saisons. Le lecteur entend l'oiseau et découvre "le Printans" ([Note 58](#)). Enfin, Peletier a voulu montrer que ces réussites jaillissent au sein d'un poème particulièrement contraint, puisque le chant est entièrement réglé par le nombre six ([Note 59](#)) : le poème est composé de trente-six strophes de six vers de six syllabes. La difficulté là encore se voulait source de beauté.

Peut-on dès lors aller jusqu'à dire que le primat accordé au sonore, que le goût pour l'harmonie imitative, relève du genre de poésie privilégiée par Peletier? Assurément, au sein de *l'Amour des amours*, l'harmonisme même n'apparaît de façon manifeste que dans *l'Uranie* et dans les *Vers lyriques*, les parties consacrées proprement à la poésie de la nature. Mais le procédé pouvait être utilisé dans toute tentative descriptive, et Pasquier et Tabourot vantent ces recherches sonores dans des textes qui n'appartiennent pas proprement à ce qu'on peut appeler la poésie scientifique. D'ailleurs, dans la poésie encyclopédique postérieure, le procédé a peu ... d'écho chez Baïf ou chez Lefèvre de la Boderie. Certes, Du Bartas abuse de l'harmonie imitative, cherchant lui aussi à rendre la nature dans la voix. Mais il ne fait alors le plus souvent que reprendre les textes de Peletier ([Note 60](#)).

[Sommaire](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

"Declique un li clictis" : la poésie sonore de Jacques Peletier du Mans (III).

III. Approche noétique en guise de conclusion. "L'oreille est plus spirituelle"

Le primat donné au sonore –à la rime ou à la concentration complexe de procédés que constitue l'harmonie imitative– relève sans doute des préoccupations rhétoriques du moment qui cherchaient à prouver que la poésie de langue française pouvait connaître un nombre comme son illustre ancêtre. Il n'est pas chez Peletier sans être un des fleurons de sa poétique, qui vise à singulariser chaque objet décrit, à faire entendre dans chaque poème la voix de l'objet, à réunir convenance et expressivité. Toutefois, la recherche formelle ne peut, chez Peletier, être distingué de préoccupations plus vastes, touchant à son système de connaissance. *L'Amour des amours* est le premier recueil poétique de Peletier à paraître sous une orthographe réformée qui favorise l'adéquation du signe écrit et du signifiant ([Note 61](#)). La position phonétiste de Peletier visant à rapporter l'orthographe à la "prolation" est une mise en valeur du son, du primat de l'oreille. Elle a des soubassements théoriques, notamment médicaux, qui font de l'ouïe le sens le plus précieux, notamment dans l'acquisition des connaissances, comme en témoignent les premières lignes des *Louanges de la Parole* :

De tous les cinq [sens] l'office ét bien requis :
Mes an l'Oreille ét tout le plus exquis:
La force en l'Eull samble plus terrienne,
E de l'Oreille ét plus aérienne :
L'Eull seulemant voéd la couleur des cors,
L'Oreille an grand les esprits e acors :
L'Eull pour mieus voèr, deça dela se gete,
L'Oreille n'ét a tant de tours sugete :
L'Eull ne voèd rien, si la clerte ne luît,
L'obscurite a l'Oreille ne nuît. (...)
L'homme qui ét aveugle de nissance,
Peùt de doctrine aquerir connoissance :
Mes s'il ét nè de l'Ouye perclus,
Et de Sciance e ses resons exclus.
Bref, la vertu de l'Eull ét actuele,
E de l'Oreille ét plus spirituele ([Note 62](#)).

Mais nous l'avons déjà montré ailleurs ([Note 63](#)), à la suite des travaux précieux de Marie–Luce Demonet ([Note 64](#)).

Peletier croit à la matérialité sonore du poème et sa réforme orthographique vise à conserver dans le texte écrit la trace parfaitement exacte d'une énonciation, qu'il jugerait suspecte, impertinente et inefficace, si elle passait par le simple truchement de l'écrit. Elle serait alors un corps sans voix.

[Sommaire](#) | [Approche rhétorique](#) | [Page précédente](#)

Notes

Note 1: D'où l'intérêt de quelques auteurs de "l'Ouvroir de littérature potentielle" pour le poète-mathématicien Jacques Peletier, le principe oulipien étant celui d'un jeu de contraintes. Voir J. Roubaud, *Impressions de France, incursions dans la littérature du premier XVIème siècle 1500–1550*, Paris, Hatier, 1991, p. 296 et *Soleil du soleil. Le Sonnet français de Marot à Malherbe, une anthologie*, POL, 1990, pp. 79–81. Les "familles de contraintes" que s'impose Peletier annoncent à ce titre les futures "ruminations" oulipiennes.

Note 2: Du Bellay, *la Défense*, II, VII : "Quant à la rime, je suis bien d'opinion qu'elle soit riche (...). Quand je dis que la rime doit être riche, je n'entends qu'elle soit contrainte, et semblable à celle d'aucuns, qui pensent avoir fait un grand chef d'oeuvre en français quand ils ont rimé un imminent et un éminent, un miséricordieusement et un mélodieusement, et autres de semblable farine, encore qu'il n'y ait sens ou raison qui vaille. Mais la rime de notre poète sera volontaire, non forcée; reçue, non appelée; propre non aliène." Voir encore, "le vers français lié et enchaîné est contraint de se rendre en étroite prison de rime." Le texte de *l'Art poétique*, consacré à la rime (II, 1) est une réponse ouverte de Peletier à Du Bellay. Voir, parmi d'autres, p. 286 : "Et pour cela, j'ai toujours été d'avis que la Rime des vers doit être exquise, et comme nous disons, riche. Car si on m'allègue la sujétion que c'est que d'y être consciencieux : on ne saurait pour cela gagner autre chose, sinon qu'on veut chercher un subterfuge de labeur. Si on me dit que les Rimes riches sont trop rares et qu'elles empêchent l'exécution d'un bon propos ou d'une belle manière de parler : je pourrais répondre que les belles locutions aussi sont rares, et que si pour contrainte de la Rime il ne vient à propos de les pouvoir mettre à une fin de vers : il faut les mettre au milieu, les changer, les ruminer (...)." F. Goyet signale le débat (n. 131 et 134, p. 334) en rappelant que Peletier, dans ses *OEuvres poétiques* de 1547, p. 110, avait lui-même employé la rime *miséricordieusement* et *mélodieusement*. Il va sans dire que Peletier n'est pas franchement favorable aux vers non rimés (voir *Art poétique*, II, II, p. 291, réponse à *la Défense*, II, 7). A la fin de sa vie encore, Peletier reviendra dans ses *Louanges de la parole* sur ses positions à l'égard de la rime, f°73 r° : "Je suis un peu an mes rimes trop mien. / Et de cela je ne pran autre excuse/ Fors qu'an song'ant aus moz pour bien rimer/ Je songe au sans e a bien l'exprimer" (*Euvres poetiques intitulez Louanges*, Paris, R. Coulombel, 1581, f°73 r°). Pour plus de commodité, je cite le texte de *l'Art poétique* de Peletier dans l'édition de F. Goyet in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de Poche, 1990, même si l'orthographe de Peletier n'y est pas conservée.

Note 3: Même si la clarté définie par Peletier n'est pas incompatible avec ces procédés, bien au contraire, on y reviendra: elle vise la convenance mais aussi l'expressivité. En effet, si elle consiste d'abord en la pertinence, en l'adéquation du langage à la chose, elle est aussi une manière d'illustrer, d'expliquer, de révéler et de fait, elle est liée d'emblée à l'éclat, à la vivacité et non à la simple transparence. Sur ce point, voir K.M. Hall, "What did Peletier mean by clarity", *l'Esprit créateur*, vol. XII, n°3, 1972, pp. 205–213.

Note 4: Peletier garde en effet de la grande rhétorique, outre la passion pour le matériau sonore –richesse de la rime et allitération–, le goût de la liste descriptive et aussi le goût de la structure du débat chère à Molinet qui parcourra un certain nombre de poèmes de *l'Amour des amours*. Plus généralement, la conception de Peletier qui aime à voir dans la poésie "un sérieux jeu" (*Art poétique*, "A Zacharie Gaudart", p. 239) n'est pas étrangère à une certaine pratique sérieuse de l'ornement qui peut caractériser la poésie des grands rhétoriciens. Sur ce dernier point, voir F. Cornilliat, "Or ne mens", *Couleurs de l'Eloge et du Blâme chez "les Grands Rhétoriciens"*, Paris, H. Champion, 1994, pp. 36–42. La poésie de la seconde moitié du XVIème siècle verra, semble-t-il, triompher, avec les "hautes" conceptions de la Pléiade, le seul sérieux. Dans le champ de la poésie scientifique du moins, après les tentatives variées de Ronsard et de Peletier, on ne conservera assurément plus rien de ludique, et les oeuvres de Lefèvre de la Boderie, de Du Bartas ou de Du Monin seront empreintes d'un austère didactisme.

En dépit de ces rapprochements, dans l'ensemble des productions littéraires de Jacques Peletier (1541–1583), nous n'avons trouvé qu'une seule mention d'auteurs de "la grande Rhétorique", dans la traduction de *l'Art poétique d'Horace* que Peletier fait paraître chez J. Granjehan en 1541 (f°8). Il s'agit de Guillaume Crétin et de Jean Lemaire de Belges vantés pour leur participation à la création des mots du français. C'est peut-être par le truchement de Marot, souvent cité élogieusement par Peletier, que ce dernier réfère implicitement à un héritage, difficile à revendiquer dans les années 1550 mais néanmoins vivace.

Note 5: L'expression d'"harmonie imitative" est en effet absente des dictionnaires des XVI, XVIIème et XVIIIème siècles (Nicot, Furetière, Richelet, différentes éditions des Dictionnaires de l'Académie). Elle apparaît chez Littré, "harmonie imitative, arrangement des mots par le son desquels on cherche à imiter un bruit naturel", et Pierre Fontanier dans les *Figures du discours* (1821–1830), éd. Flammarion, 1977, p. 394, rapporte l'expression au poète Lebrun (Ponce Denis Ecouchard Lebrun, 1729–1810). Le chevalier De Piis fait paraître en 1785 un poème sous le nom d' "harmonie

imitative”.

Le lexique rhétorique du XVIème siècle, pourtant fort développé, est assez pauvre sur le sujet : en effet, le terme d'*allitération* ne naît qu'au XVIIIème siècle (en 1751, selon les dictionnaires), celui d'*onomatopée* est attesté à la toute fin du XVIème siècle chez Pantaléon Thévenin, mais ni Nicot, ni Richelet, ni le Dictionnaire de l'Académie de 1718 ne comportent d'entrée à ce mot. Seul Furetière définit avec précision le terme : "*ONOMATOPEE, Terme de Grammaire, ou figure de mots qui se fait, lorsqu'on forme quelque nom sur le bruit ou la ressemblance de la chose qu'il signifie, comme triquetrac, à cause du bruit que font les Dames qu'on remuë à ce jeu, ou du bruit qu'on fait à la chasse, qu'on nomme le triquetrac. De même, on peut dire des mots de siffler, qui se dit des oiseaux, bêler qui se dit des moutons; grogner des pourceaux; hannir des chevaux (...). De même les mots de trot et trotter, de frit et friture, de cliquetis, éclat &c.*" En 1555, cette carence du vocabulaire technique vient assurément d'une nomination plus ou moins évasive de ces procédés dans les rhétoriques classiques (à l'exclusion de l'onomatopée) : ces figures de diction, comme le concède Fontanier, p. 344, "*Cicéron est loin de les rabaisser dans son livre de l'Orateur, où, sans les nommer, il en parle d'une manière assez claire*".

Note 6: Nisus, transformé en aigle de mer, poursuit sans relâche sa fille Scylla, changée en huppe. Le spondée qui exprime "l'aile sans bat" est –iens rap–, pris entre quatre dactyles. (Francis Goyet, p. 332, n. 108). La traduction de Peletier dans ses *OEuvres poétiques*, éd. Laumonier, p. 67, est la suivante : "*De quelque part que de l'oelle elle evite/ En fendant l'air, luy qui vole si vite,/ Voicy par l'air l'ennemy plein d'aspresse/ D'un bat sifflant Nise la suit et presse : / Et de la part*". Le texte de Virgile (*Géorgiques*, I, v. 406–409) joue bien sur l'harmonie imitative : il comporte étonnamment des homéotéleutes à la rime (*pinnis/pinnis* et *per auras/ ad auras*), des allitérations (le cri strident est rendu par les –s aux vers 407–408), des effets de répétition très marqués par des phrases parallèles. Peletier conserve l'ensemble du dispositif rhétorique.

Note 7: Peletier, *l'Art poétique*, p. 276. C'est nous qui soulignons.

Note 8: M. Luce Demonet, *les Voix du signe : nature et origine du langage à la Renaissance (1480–1580)*, Champion, 1992. La thèse de M.L. Demonet s'intéressant à la langue plus qu'à la parole, à la linguistique plus qu'au rhétorique, ne traite qu'incidemment de la question de l'"harmonie imitative". Elle aborde néanmoins la question au travers des textes théoriques qui parlent de l'onomatopée. Voir pp. 69 et suiv. et 376 et suiv. Voir aussi H. Meschonnic, *la Nature dans la voix*, introduction au *Dictionnaire des onomatopées*, TER, 1994.

Note 9: Voir *les Louanges de la parole*, f°9 v°, et M.L. Demonet, *ouvr. cit.*, pp. 520–521.

Note 10: Voir, sur ce point, le texte d'étude : le mot "garder" n'y est pas innocent et souligne l'aspect prométhéen de cette quête.

Ainsi, dans la *Rhétorique à Hérennius*, quand l'auteur évoque les phénomènes d'allitération et les condamne (IV, 18), il cite à tous coups Ennius, modèle d'une poésie balbutiante des premiers âges. On remarquera aussi que P. de Deimier dans *l'Académie de l'Art poétique*, Paris, J. de Bordeaux, 1610, p. 348, condamne implicitement et astucieusement les récurrences sonores comme des jeux relevant du babil enfantin : "*La phrase de ce vers suivant aussi mérite bien d'estre evitee : car outre cette rudesse de cacophonie la bonté du langage y manque ainsi, Tant m'a ma belle en rigueur affligé. Si l'on avait un autre vers pour luy aparier, et que le terme de papa y fut, l'un et l'autre serait fort propre par hazard, pour représenter les premières paroles des petits enfans : car ces termes de mama avec papa sont les mesmes.*"

Note 11: Quintilien, *Inst. orat.*, I, 5, 72.

Note 12: *Rhétorique à Hérennius*, éd. Guy Achard, Paris, les Belles Lettres, 1989, p. 147, n. 75.

Note 13: *Rhétorique à Hérennius*, IV, 18; Quintilien, *Inst. orat.*, XII, 10, 29.

Note 14: Cicéron, *l'Orator*, 49, §163–164; voir encore *Rhétorique à Hérennius*, IV, 42.

Note 15: Peletier, *l'Art poétique*, p. 286.

Note 16: *Ibid.* Voir aussi Du Bellay, *la Défense*, II, VII.

Note 17: Et suivant en cela la définition du rythme de *l'Orator*, “Duae sunt igitur res, quae permulceant aures, sonus et numerus” (49, §163). Voir aussi Scaliger, *Poetices*, II, 29.

Note 18: *L'Art poétique*, p. 286. Voir encore, *ibid.* : “la Rime sera encore une plus expresse marque de Chant : et par conséquent, de Poésie.”

Note 19: Sur ces questions, voir K. Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVIème siècle en France : Du Bellay, Ramus et les autres*, Leyde, E.J. Brill, 1986.

Note 20: A. Fouquelin, *la Rhétorique française* (1555), in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Livre de Poche, 1990, pp. 379–404.

Note 21: B. Aneau, *le Quintil horacien* (1550) in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Livre de Poche, 1990, p. 197.

Note 22: Le problème ne date pas du XVIème siècle. C'est sans doute en France autour du XIVème siècle que la poésie tente de se définir en se détachant de la musique. Et c'est E. Deschamps qui est un des premiers à théoriser ce changement dans son *Art de dictier* en distinguant “musique artificielle” et “musique naturelle”. Voir E. Deschamps, *l'Art de dictier*, pp. 270–271, in *OEuvres complètes*, éd. Queux de Saint-Hilaire, G. Raynaud, SATF, 1878–1904. Pour un commentaire de cette distinction, voir R. Dragonetti, “La poésie... Ceste musique naturele” in *La Musique et les lettres*, *Etudes de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, pp. 49–64.

Note 23: Ronsard, *Préface sur la Franciade* (posthume), éd. Pléiade par J. Céard, D. Ménéger et M. Simonin, I, 1993, p. 1173. C'est nous qui soulignons. Voir n.31.

Note 24: Pierre de Deimier, *l'Académie de l'Art poétique*, Paris, J. de Bordeaux, 1610.

Note 25: L'expression de “*similitude poétique*” vient d'E. Tabourot, *Bigarrures*, éd. F. Goyet, Droz, 1986, p. 177, F. La fin du XVIème siècle montre d'ailleurs déjà une réticence pour ces pratiques. Ainsi, l'auteur de *la Rhétorique française faite particulièrement pour le roy Henri III* (in G. Camus, *Precetti di rettorica scritti per Enrico III, re di Francia*, Modène, 1887, BN F° X pièce 29) recommande de fuir, pp. 42–43, “*la rencontre de plusieurs mots rudes et pierreux, comme de ceulx qui commencent par ceste lettre R, ou qui en sont composez, et ou se trouve reiteration de mesmes consonnes*”, proscrit l'hiatus, les lettres “S, T, Z, pour ce qu'elles font un sifflement en les prononcent qui desagrent aus oreilles.” Ces remarques appartiennent toutes au chapitre consacré à l'étude “des nombres d'oraison”, qui s'ouvre sur le constat de l'impossibilité du français à reproduire le *numerus* latin. L'auteur refuse de compenser ce manque par une sonorisation accrue du vers français.

Note 26: *Ibid.*, p. 294. Deimier condamne cependant pour les motifs de “pureté, douceur et raison” (p. 314) les jeux rymiques chers aux grands rhétoriciens (rimes rétrograde, batelée, couronnée, annexée, emperière couronnée, senée, enchainée, fratrisée et concaténée). Mais à l'instar de Peletier, il tient, contre Du Bellay, que la contrainte de la rime riche oblige le poète à un labeur plus grand et l'amène à l'excellence : “*Et puis d'avancer que de rechercher à faire la rime si riche, ce soit enfermer l'esprit dedans un estuy : c'est tout au contraire, car au moyen de ceste observation l'esprit est plus libre, puiqu'avec l'amour et le soin qu'il aura de faire bien, ses especulations seront plus au large et plus agréables, veu l'affection qu'il aura en la perfection recherchée*” (p. 340). Pour une critique plus nette encore de Du Bellay, voir p. 341 : “*C'est d'ordinaire que les bas esprits s'imaginent des prisons et des tourments en des labeurs où les ames relevées treuvent une campagne de délices.*” Voir notre note 2 et D. Ménéger, “la Rime en France de la Pléiade à Malherbe”, *Etudes littéraires*, Québec, vol. XX, n°2, 1987, pp. 27–42.

Note 27: Voir cependant p. 405. Deimier condamne les tentatives d'harmonie imitative propres à Du Bartas, mais au nom du refus des néologismes. Il ne semble pas conscient que de telles recherches visaient un effet de “similitude poétique”. “*Ce mot de flot–flottant (...) n'est aucunement sortable pour la naïveté du langage françois, car il a trop de fard et d'empoulement.*” Voir encore p. 432.

Note 28: Voir principalement le chapitre XIII dont ces citations sont issues : “De l'élégance, et de la douceur et fluidité des vers dont les vers doivent estre formez.” Voir notamment, p. 348 : “Il est aisé à connoistre de quelle aigreur un vers est rude et rabouté, quand il est ainsi formé de l'entresuicte d'une mesme lettre, et par ce moyen la raison est évidente et capable pour disposer les esprits à fuir une telle manière d'escrire et de leur enseigner d'avoir ordinairement l'oreille bien attentive à juger de la belle pureté des vers.”

Note 29: *Rhétorique à Hérennius*, IV, 18; Cicéron, *l'Orateur*, 49, § 163, 164 ou Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 10, 29.

Note 30: G. Pellissier, introduction à *l'Art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye, Paris, Garnier, 1889, p. XXV.

Note 31: M. J. Vida, *De arte poetica*, Lyon, Gryphe, 1536, III, v. 364–369 et v. 379–384, pp. 58–59. La traduction proposée par Bernay (1845) est la suivante: “*C'est peu que dans le vers vous ayez la mesure;/Et par les mots l'idée aussi nette que pure;/Il faut à l'écrivain la justesse de son/ Heureusement d'accord avec l'expression;/Vous saurez par les mots, le nombre et la cadence/ Me donner de l'objet la juste ressemblance;/Chaque vers aura donc un aspect différent;/Son mouvement, son tour, son allure, son rang.*” (...) “*Ces loix ont leurs motifs, leurs principes certains;/ Et chaque vers a droit à des signes distincts./ Du choix précis des mots et de leur concordance;/ Ils naissent pour le son comme pour la cadence./ Sur sa rame courbée le nerveux matelot/ Sous la proue à grand bruit fait bouillonner le flot;/ Le bec tranchant des nefs s'y glisse et le sillonne.*” Les rameurs retiennent l'attention des commentateurs. Vida paraphrase ici Virgile (VIII, 689–690); Ronsard s'en souviendra dans sa *Préface de la Franciade* (n.23). Peletier conserve l'idée mais il cite, pour “*l'ahan des tireurs d'aviron*”, un autre passage de *l'Enéide*, III, v. 208.

Note 32: D. Ménager, *art. cit.*, p. 39. D. Ménager montre que la crise de la poésie néo-latine a contribué à donner sa légitimité à la rime qui est apparue à la fin du siècle comme un des seuls procédés capables de traduire le *numerus*. “*Délivrée de cette redoutable concurrente –la poésie néo-latine– et l'utopie des vers mesurés ayant fait long feu, la poésie française accomplit à cette époque l'inventaire de ses ressources, parmi lesquelles ce bijou de prix : la rime*” (p. 39). Comme le souligne encore D. Ménager, p. 34, la compensation par la rime a pu s'accompagner d'autres procédés comme la sonorité générale du vers, ou bien encore l'hétérométrie. On verra que, chez Peletier, le procédé se veut totalisant, faisant appel à toute une série de procédés visant un effet mimétique.

Note 33: Pontano, *l'Actius*, Naples, 1507 in *Dialogue*, éd. par H. Kiefer et al., Munich, 1984.

Note 34: Pontano, *ibid.*, p. 398. “*Ainsi cette figure ou cet ornement apporte comme une sorte d'assaisonnement aux rythmes. On convient en effet d'appeler allitération ce qui consiste en une "allusion", et on l'observe dans un vers chaque fois que des enchaînements de mots, soit binaires, soit ternaires, commencent par les mêmes premières consonnes (les voyelles ayant été parfois changées), ou par les mêmes premières syllabes, ou par les mêmes premières voyelles.*”

L'allitération vise à suggérer un rapprochement du mot et de la chose. C'est ce que Pontano appelle *l'allusio*, sorte de remotivation fantaisiste d'une étymologie. Sur l'allusion, voir J. Céard, “*Jeu et divination à la Renaissance*” in *Les Jeux à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1982, pp. 413 et le chapitre XI des *Bigarrures* de Tabourot consacré au procédé qu'il définit comme “*un demi Equivoque à plaisir*”(p. 121). Le mot est nouveau au XVI^{ème} siècle, de même que le procédé comme en témoigne la définition du Calepin de 1570, qui ne propose aucun exemple latin. Voir encore G. Sabinus, *De Carminibus ad veterum imitationem artificiose componendis praecepta*, Lyon, N. Buon, 1616 (1565), p. 108 : “*Similitudo quoque literarum, vel syllabarum non semper vitanda est : nam interdum apta litterarum, vel syllabarum allusio aures afficit voluptate, ut hoc versu Virgiliano: Avia tunc resonant avibus.*”

Voir encore, p. 402, où Pontano insiste sur le crépitement des mots : “*Videtur res sane ridicula, rara tamen et affabrefacta; subblanditur enim auribus quaedam quasi strepens litterarum inter se sive concursatio sive conflictatio, ac nonnunquam etiam syllabarum; quae vis ipsis potius inest consonantibus quam vocalibus quae syllabas eas ineunt; exemplum est : "Convulsum remis rostrisque tridentibus aequor."* (“*La chose semble franchement ridicule mais elle est rare et demande de l'art; une rencontre ou un heurt des lettres entre elles et parfois des syllabes, plaisent en effet aux oreilles en produisant une sorte de crépitement. Sa force se trouve davantage dans les consonnes elles-mêmes que dans les voyelles qui constituent ces syllabes. L'exemple en est (...).*”) On remarquera que le vers de Virgile, cité par Pontano, est celui cité par Vida et par Ronsard. Voir n. 31.

Note 35: Pontano, *ibid.*, p. 404. “*Lorsque Virgile veut exprimer la rapidité des pieds de Camille, il a utilisé la rapidité des pieds et des syllabes (...)* Qu'y a-t-il de plus lent et de plus alangui que ces vers et ces rythmes?” Le texte cité est tiré de *l'Enéide*, VII, v. 803 et suiv. La dernière remarque s'applique au derniers vers de Virgile qui, contrairement aux premiers, cherchait l'effet de ralentissement. Voir encore, p. 410 : “*Numerus ipse, quoniam celeritate constat ac tarditate, quarum alteram dactylus, alteram spondeus secum habet (est autem sermo hic noster omnis heroicis, hoc est generosis de versibus), ex his opportune collocatis prudenterque simul mistis manat dignitas illa quae laudabile carmen reddit.*” (“*Du moment que le nombre lui-même repose sur la rapidité et la lenteur dont l'une est le fait du dactyle, l'autre du spondée (nous ne parlons que des vers héroïques, c'est-à-dire des vers pleins de noblesse), c'est de leur arrangement approprié et de leur association calculée que naît cette dignité qui rend louable le poème*”)

Note 36: Pour une étude comparée des deux poétiques, voir mon introduction à *L'Amour des amours*, STFM, 1996, p. XXVII–XL et surtout, I. Pantin, *la Poésie du Ciel en France dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle*, Droz, Genève, 1995, pp. 201–224.

Note 37: *L'Art poétique*, pp. 274, 275, 276.

Note 38: *L'Art poétique*, pp. 274. Dans cette définition de la comparaison, le terme “sentir” n'est sûrement pas le fruit du hasard; on aurait pu attendre “voir” mais le verbe de perception choisi par Peletier a volontairement un spectre plus large. Sentir, c'est voir et entendre. Sur l'interaction des deux sens, voir, dans *L'Amour des amours*, le poème intitulé “La Foudre”, v. 13–16 : “*Ne voit on pas dedans la creuse cane,/ Que les Anfans bouschet de chaque part./ Le Vant anclos, qui au pousser ahane,/ Quel bruit par l'Er il donne quand il part.*” L'image a assurément, en prenant son origine dans le domaine de la pratique familière, un aspect didactique. A ce titre, elle “éclaircit”. Mais en même temps, elle “exprime” les deux caractéristiques du tonnerre, le bruit et la rapidité, par le recours à l'onomatopée (ahane), par les effets allitératifs (des labiales et des gutturales) et surtout par la multiplication des monosyllabes dans le quatrième vers, “mots brefs et légers” susceptibles de rendre les choses “soudaines et hâtives”. Ainsi, dans la description du météore, le poète convoque aussi bien les sens auditifs que visuels; le verbe introducteur du mouvement relève de la vue mais il s'agit de voir le bruit du vent...

Note 39: Voir, parmi d'autres, C. Nodier, *Dictionnaire des onomatopées, ouvr. cit.*, p. 43 : “*Il est tiré du dictionnaire de la nature. C'est la plus évidente des onomatopées. Pasquier et Nicod ne s'y sont pas mépris.*” Les dictionnaires étymologiques supposent au contraire que le substantif est dérivé du latin populaire **afannare*, “se donner de la peine”, de *afannae*, “sottises, choses embrouillées”.

Note 40: Etienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, livre VII, chap. X, Amsterdam, 1723, p. 720.

Note 41: *Ibid.* Voir encore un témoignage plus clair de Pasquier dans ses *Lettres*, livre VIII, lettre X à E. Tabourot, p. 217 : “*Tout ainsi que defunct Pelletier, voulut autrefois représenter, par ses vers, le chant de l'aloüette, que vous avez sçeu fort bien coter, en quoy il rencontra si heureusement, qu'il est impossible de mieux : aussi me suis-je étudié de faire le semblable, tant en latin que François, pour le degoisement du Rossignol.*”

Note 42: Tabourot, *les Bigarrures*, éd. cit., p. 179–180. Il est possible que Tabourot reprenne au début de son chapitre XIX, concernant les “Descriptions pathétiques”, le commentaire de Peletier sur le mimétisme rythmique de Virgile. Comparez notre texte d'étude à Tabourot, p. 177 : “*Car il semble en lisant ces vers, que l'on soit en l'acte mesme; et expressément tu pourras remarquer, que quand il [Virgile] décrit quelque action soudaine, il use tousjours de Dactyles, et de mots recherchez, du tout significatif d'icelle action. Et aussi quand il veut depeindre une action languide, il use de Spondees.*”

Note 43: Voir mon introduction à *L'Amour des amours*, éd. cit., chapitre VII, “la fortune de l'oeuvre”, pp. LXVII–LXXII.

Note 44: Voir mon introduction à *L'Amour des amours*, éd. cit., pp. LIII–LIV et ma thèse, *L'Amour des amours de Jacques Peletier du Mans : contribution à l'étude de la “poésie scientifique” en France au XVI^{ème} siècle*, sous la direction de J. Céard, Université Paris X, 1995, pp. 111–112 (spt, le tableau, p. 112).

Note 45: Nous rejoignons ici les conclusions d'I. Pantin, *ouvr. cit.*, p. 211 : “*Peletier s'était donc apparemment formé une idée bien précise de la différence existant entre un poème continu et un chant strophique (...). Plutôt que de soigner les enchaînements, il a pleinement joué sur le discontinu. Chaque pièce de l'Uranie a son climat, et chaque strophe sa relative indépendance. (...) La logique du recueil n'est pas cumulative, elle ne vise pas à bâtir ligne à ligne son monument, ou à terminer son voyage.*”

Note 46: “Mars”, v.45–47.

Note 47: “Venus”, v. 121–136.

Note 48: “Venus”, v. 161–168.

Note 49: T. Sébillet, *Art poétique françois*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de Poche, 1990, p. 68.

Note 50: Il s'agit là aussi d'un *hapax* dans *l'Uranie*. Sur l'"hétérométrie", voir n. 29.

Note 51: Ainsi, la strophe elle-même est à l'image du mouvement des planètes dans une version stylistique du rapport analogique qui existe entre le microcosme et le macrocosme. Voir *l'Art poétique*, p. 298 : "Et comme Macrobe dit (selon la valeur même du mot, qui signifie conversion ou contournement) : la Strophe était à l'exemple et l'imitation du droit tour ou mouvement du Ciel étoilé : et l'Antistrophe qui signifie retour ou reversion à l'imitation du cours rétrograde des planètes."

Note 52: D. Ménager, *art. cit.*, p. 37.

Note 53: *Art poétique*, p. 287.

Note 54: Sur les sources possibles de cette insertion d'Echo dans un poème consacré au rossignol, voir *l'Amour des amours*, *éd. cit.*, p. 204, n. 14.

Note 55: "Le Rossignol", v.1–4.

Note 56: "Le Rossignol", v.121–126. Le terme *li* n'est pas sans poser problème. S'agit-il d'un trait de langage poupinesque où *li* pourrait être une version tronquée d'un adjectif comme *joli*? Ou bien une forme masculine, propre à Peletier, de l'adjectif *lié*, heureux, du latin *laetus*? La forme féminine *lie*, conservée dans *chère lie*, est donnée par les dictionnaires comme une forme picarde.

Note 57: Sur *decliquer*, voir n.5.

Note 58: La seconde strophe du poème met nettement en valeur cette relation entre le rossignol et le printemps : "Dites le lieu des chans, / Ou l'on oet ses beaux chans, / Que tant j'eme e revere : / Qui samble au Paradis, / Ou Nature jadis / Assit sa Primevere." Voir encore mon introduction à *l'Amour des amours*, *éd. cit.*, p. L. On expliquera ainsi la répartition dans des recueils différents des deux textes "ornithologiques" de Peletier. Le rossignol s'intégrait aisément au cycle des saisons de *l'Amour des amours*, en lui servant de prélude. En revanche, le poème sur l'alouette, ne contenant aucune indication saisonnière précise, est placé à la suite de *l'Art poétique*, où il constitue une pièce de la galimafrée que constituent les *Opuscules poétiques*.

Note 59: Sans qu'on puisse attribuer au chiffre 6 une valeur symbolique quelconque. Sur l'interprétation du nombre 6, voir M.L. Demonet, *ouvr. cit.*, pp. 222–224.

Note 60: Voir K. Reichenberger, *die Schöpfungswoche des Du Bartas, Themen und Quellen der Sepmaine*, ii, Tübingen, Niemeyer, 1963, *passim*. La reprise la plus nette concerne l'alouette. Voir la *Sepmaine*, V, v. 615–618.

Note 61: Voir d'ailleurs dans les *Louanges*, "Remontrance a soememe", les derniers vers du poème, qui font se succéder raisonnement sur la rime et sur l'orthographe. Voir f°72, v° et 73 r° :

Plus agreable a l'oreille me samble,
Finir le Vers, e le sans tout ansamble:
A quelques uns, sans aviser au lieu,
Samble aussi bon, ponctuer au milieu :
Mes j'eme un Vers, qui coule plus agile,
Suivant Homere, e apres lui, Virgile.
Je suis un peu an mes Rimes trop mien,
Je le confesse, e si fere trop bien,
N'et le meilleur, ancor je m'an acuse:
E de cela, je ne pran autre excuse,
Fors qu'an song'ant aus moz, pour bien rimer,
Je songe au sans, e a bien l'exprimer.
Pour l'Ortografe, ancores moins j'etrive:
Chacun se plese, e a sa mode ecrive,
Soet de roture, ou soet d'autorite:
Quant et de moe, je suivrè verite,
Aveq reson : mes deplere au Vulguere,

La voix au XVIème siècle

Il ne m'an chaut, car il ne me plet guere.

Note 62: J. Peletier, "Louanges de la parole", *Euvres poetiques intitulez Louanges*, Paris, R. Coulombel, 1581, f°5r°.

Note 63: J.C. Monferran, "le Dialogue de l'Ortografie e Prononciacion Françoisese de Jacques Peletier du Mans; de l'oeil, de l'oreille et de l'esprit", *Nouvelle Revue du XVIème siècle*, à paraître.

Note 64: M.L. Demonet, *ouvr. cit.*, pp. 408–414, pp. 505–509.