l'introduction, qui compte une trentaine de pages, aurait mérité d'être plus fournie : adaptée au lecteur désireux d'aller à l'essentiel, elle laissera parfois sur sa faim le spécialiste avide de nouvelles pistes de réflexion. Cette réserve est confirmée quand est abordée la question complexe — réglée en un paragraphe — de l'appartenance générique de *La Nef des dames vertueuses*, rattachée tour à tour au genre du doctrinal et à la notion de mélange des genres, qui aurait mérité d'être précisée. Malgré le silence de Champier sur les textes défendant les femmes (17), n'aurait-il pas fallu, afin de nuancer la discussion, prendre en compte ce corpus qui, s'il diffère de *La Nef des dames vertueuses* par la forme, n'en a pas moins des stratégies rhétoriques en commun ? Par ailleurs, plusieurs interrogations restent ouvertes. Le livre est offert à Anne de France au moment où le sort précaire du Bourbonnais fait l'objet de tractations serrées entre les Bourbon et la couronne de France, avide de s'approprier le duché. Quels en sont les enjeux politiques ? Ou encore : si, comme l'affirme l'éditrice avec finesse, l'ouvrage s'adresse à différents lectorats, quels sont ces interlocuteurs et comment sont-ils représentés dans le texte ? Ni les notes ni l'introduction ne nous renseignent sur les destinataires des épîtres latines intercalées ; plus surprenant, la gravure de l'édition *princeps* représentant la dédicataire principale, Anne de France, n'est pas reproduite, pas plus d'ailleurs que la belle page de titre et les vignettes accompagnant les rubriques consacrées aux figures féminines. Eu égard à la complexité de l'ouvrage, il est regrettable d'avoir écarté ces éléments iconographiques sans tout au moins s'en justifier.

Une fois ces quelques réticences dépassées, on s'en remettra avec bonheur au travail de Judy Kem qui rend accessible un ouvrage susceptible d'intéresser aussi bien les spécialistes des Lettres que les historiens de la médecine, et qui — on l'espère — contribuera au renouveau des études portant sur Symphorien Champier et sur les femmes à la Renaissance.

RENÉE-CLAUDE BREITENSTEIN, *Brock University*

Renaissance de l'Ode. L'Ode française au tournant des années 1550

Études réunies et présentées par Nathalie Dauvois. Paris : Honoré Champion, 2007, 197 p.

Coordonné par Nathalie Dauvois, ce volume rassemble huit études consacrées à l'histoire de l'émergence de l'ode dans la littérature française autour de 1550. Dans son introduction, Nathalie Dauvois souligne le décalage qui existe entre l'apparition du terme « ode » et la pratique spécifique qui va permettre au genre de s'affirmer

sous Henri II, en se plaçant sous la double tutelle de Pindare et d'Horace pour se démarquer de l'héritage de la chanson française.

Les deux premières études sont consacrées aux pratiques ou réflexions théoriques qui préludent à l'avènement du monument que sont les odes ronsardiennes. L'héritage laissé par les néo-latins est étudié par Georges Soubeille à travers un cas spécifique, dont l'importance est marquée par un titre quelque peu facétieux : « La découverte du chaînon manquant, les *Carmina* de Jean Salmon Macrin ». Pour l'auteur, Macrin joue un rôle fondamental, et même initie avec ses *Carmina* une véritable révolution poétique. Après avoir retracé la carrière littéraire de Macrin, G. Soubeille examine ce qui, dans sa pratique, relève de l'héritage d'Horace (vocabulaire et métrique, surtout) et ce qui constitue un apport plus personnel, pour conclure sur le caractère révolutionnaire de l'association entre musique et poésie voulue par Macrin, qui constitue « un retour aux sources mêmes du lyrisme ». Cette étude de six pages laisse un peu le lecteur sur sa faim : ce n'est qu'après quatre pages de considérations générales sur la carrière de Macrin que l'auteur examine enfin ce qu'il annonçait en titre comme son objet, les *Carmina*. L'étude elle-même tourne au panorama trop rapide des thèmes du recueil sans que finalement sa spécificité par rapport à Horace soit nettement mise en évidence.

Plus nourrie est la contribution de Jean-Charles Monferran, « Les définitions de l'ode française avant Ronsard ». En un peu plus de trente pages nous est proposée une rigoureuse synthèse organisée en trois chapitres : « L'Art poétique françois de T. Sébillet », « Les *Vers lyriques* de J. Peletier du Mans (1547) », « Les définitions de la lyre de Du Bellay au cours de l'année 1549 ». En annexe, quatre tableaux offrent la description métrique des pièces désignées comme odes par Sébillet, des pièces des *Œuvres poétiques* de Peletier, des odes des *Vers lyriques* puis du *Recueil de Poésie* de J. Du Bellay. Le propos de J.-Ch. Monferran vise à corriger les effets réducteurs de l'identification du genre à l'ode ronsardienne en faisant le point sur les définitions génériques qui se dégagent de la réflexion de Sébillet et sur les pratiques pré-ronsardiennes de Peletier et Du Bellay. Ainsi, pour Sébillet, l'ode se définit d'abord par sa variabilité (liberté dans le choix du vers, des rimes, de la strophe, laquelle n'est pas imposée) et par une certaine ampleur qui la distingue de la chanson. Cependant, plus que les critères formels, ce sont les critères thématiques qui définissent l'ode selon Sébillet, ainsi que la convenance entre texte chanté et musique instrumentale, avec trois modèles : Pindare, Horace, Saint-Gelais. Les pièces désignées comme odes par Sébillet sont d'ailleurs exclusivement de Saint-Gelais : paradoxalement, elles n'ont jamais porté ce titre, de sorte que c'est Sébillet qui donne au genre son nom dans la poésie française. J.-Ch. Monferran examine ensuite les *Vers lyriques*

contenus dans les *Œuvres poétiques* de Peletier : l'unité de la section est bien plutôt formelle et hypertextuelle que thématique. Les *Vers lyriques* sont avant tout conçus sur le modèle d'Horace dont Peletier adapte les systèmes strophiques. Enfin, sont examinés les deux recueils d'odes donnés par Du Bellay en 1549, qui révèlent une conception moins formelle et plus inspirée que celle de Peletier. Les deux ensembles se caractérisent par une grande diversité de mètres, strophes, arrangements rimiques, et contiennent même des pièces non strophiques, de sorte que le marquage lyrique s'effectue surtout dans le lien affiché avec Horace, dans une thématique qui privilégie l'éloge, dans une insistance sur le rapport à la lyre. Enfin, J.-Ch. Monferran met en évidence une évolution entre les *Vers lyriques* du début de l'année et la section des « Vers liriques » du *Recueil de poesie* publié vers la fin de l'année : elle concerne avant tout l'application, dans le deuxième recueil, de l'alternance du genre des rimes, qui devient un marqueur du genre, alors que cette contrainte était rejetée, dans le premier recueil, du côté de la chanson.

Dans un épilogue particulièrement stimulant, Monferran marque la dette de Ronsard à l'égard de ses prédécesseurs français, et les enjeux du choix d'une pratique formelle stricte imposant le cadre strophique et la régularité métrique : c'est à ce prix, et en ajoutant au modèle horacien celui de Pindare, que Ronsard a pu s'octroyer sans partage un rôle fondateur. Outre le solide bilan qu'il propose, l'article laisse entrevoir le débat collectif qui a fait office de laboratoire d'élaboration du genre.

Les cinq études suivantes constituent un ensemble envisageant l'ode ronsardienne sous divers aspects. L'étude de Michel Jourde, « Le 'je ne sais quoi' et la 'loy de la chanson' : sur la poétique introuvable de l'ode ronsardienne (1550–1552) », se greffe parfaitement sur le propos de J.-Ch. Monferran et constitue une transition exemplaire. M. Jourde montre en effet que si Ronsard bénéficie d'une élaboration théorique préalable, celle-ci ne propose pas une définition stable du genre, ce qui se traduit dans les textes par de nombreux aveux d'ignorance, et plus largement par une poétique de l'insaisissable, ou encore la manifestation de l'arbitraire du poète qui s'exerce dans le choix des destinataires, des formes, de l'agencement de la matière. L'article se referme sur une stimulante réflexion sur la pratique de l'ode et la quête de soi par le poète, et sur de belles échappées du côté de Pessoa et de Kerouac.

Avec l'étude de Nathalie Dauvois (« Les commentaires des odes d'Horace et la réinvention de l'Ode à la Renaissance. L'exemple de Ronsard ») nous sommes ramenés du côté du grand modèle latin chez qui les commentateurs ont mis en lumière plusieurs définitions concurrentes de l'ode. En premier lieu, une définition formelle, celle de Porphyryon, recommandant la régularité strophique, faite sienne par Ronsard et reprise dans l'*Abrégé de l'Art poétique*. Définition qui s'accorde avec

les définitions posant l'identité de l'ode et du chant, la musicalité du genre reposant sur la possibilité de mettre en jeu un modèle réitérable de strophe en strophe. En second lieu, dans les commentaires apparaît une définition thématique empruntée à l'*Art poétique* d'Horace, qui insiste sur la vocation de l'ode à se faire poésie d'éloge. Nathalie Dauvois pose la question du lien entre ces définitions : elle est établie notamment dans les éditions commentées par le paratexte, les odes y étant précédées d'un titre et d'une analyse métrique, accompagnées en marge de commentaires « qui en élucident les moyens stylistiques et les enjeux religieux, moraux, philosophiques, qui rattachent chaque ode, dans une explication du titre lui-même, à une pragmatique du vœu, de la louange, du conseil » (73). L'ensemble met en évidence l'association parfaite dans les odes entre un contenu qui relève de la sagesse et une forme qui lui convient et lui donne toute la puissance expressive possible, perfection de la forme et profondeur de la pensée allant de pair, et culminant en efficacité dans le pouvoir que donne le modèle musical fondé sur le schéma strophique.

Le rapport entre musique et poésie est au centre de l'article d'Isabelle His, « Les odes de Ronsard mises en musique par ses contemporains ». Point de départ : le constat paradoxal du nombre relativement faible d'odes de Ronsard qui ont retenu l'attention des compositeurs : seulement 14. Après un point sur la musicalité des vers et des strophes et le problème de cadence en fin de vers que pose au musicien l'alternance entre rimes masculines et féminines, Isabelle His examine la question de la concurrence entre chanson et ode. Le faible succès de l'ode auprès des musiciens est attribué non pas à la forme, quasiment identique, mais à la disparition dans l'ode de l'esprit léger de la chanson marotique. Proche de cet esprit serait donc l'ode légère, qui se distingue assez malaisément de la chanson. À partir d'une de ces odes « légères », « Mignonne allons voir ... », Isabelle His montre la liberté avec laquelle les musiciens s'approprient le texte pour mieux le conformer à son accompagnement musical. Plus éclairant est encore le cas de l'ode pindarique : la musique propre que réclame l'épode semble avoir effrayé les compositeurs, de sorte que seule l'« Ode à Michel de L'Hospital » semble avoir bénéficié d'une mise en musique, qui a d'ailleurs pour effet de rapprocher l'ode pindarique de la chanson marotique. Terminant son étude sur le cas des sonnets de Ronsard mis en musique, Isabelle His insiste sur l'esprit de liberté par rapport au texte qui anime les compositeurs pour conclure d'une part sur une distinction entre l'ode et le psaume marotique indissociable d'une mélodie connue, d'autre part sur ce qui est déterminant pour le passage à la mise en musique : l'existence, dans les textes, d'une mélodie dont ils sont porteurs, de sorte que c'est d'abord « une sollicitation de départ extra-littéraire » qui fait, pour les compositeurs, la spécificité des textes choisis.

Daniel Ménager s'intéresse à « La représentation des Muses dans les *Odes* de Ronsard ». L'enquête montre que la représentation des muses n'a rien de fixe chez un poète qui ne travaille pas en mythographe. Quelques traits spécifiques s'affirment cependant : une tendance à représenter des muses charmantes et gracieuses, beaucoup moins graves qu'elles ne l'étaient dans la poésie des époques antérieures, et à les soumettre à un système de représentation (arc et flèches) qui les apparente à Diane, dont elles ne partagent pas, cependant, la froideur. Toutes ne font pas l'objet d'un traitement semblable. Trois d'entre elles sont privilégiées : Calliope, qui entretient avec le poète un commerce intime et crée pour lui un univers rustique et rassurant ; Clio, sollicitée comme muse de la renommée ; Euterpe, qui entretient aussi une relation intime avec le poète et fait de lui un compagnon des dieux. Quant aux lieux associés aux Muses, ce sont à la fois l'Hélicon, plutôt que l'Olympe, et le Vendômois : des lieux écartés, fréquentés la nuit, moment des initiations qui font du poète le partenaire privilégié des Muses.

« Ronsard en ses bocages » : sous ce titre, François Rouget s'interroge sur la façon dont Ronsard, contraint de chercher fortune à la cour, inscrit néanmoins dans les odes le Vendômois et, plus largement, l'espace provincial afin de les illustrer. Cet espace de prédilection est celui du bocage, auquel sont d'abord attachées des valeurs et des vertus littéraires. Il est lieu de réflexion, de création, et de rencontre plus que de solitude puisqu'il est aussi l'espace auquel s'identifie une famille de poètes (Du Bellay, Denisot ...), lieu où émerge une parole collective, dialogique, polyphonique. Le bocage se prête ainsi à une transfiguration par l'écriture poétique, devient un espace mythique sur lequel le poète affirme ses prérogatives, avec lequel il entretient un rapport quasi spéculaire. L'étude se termine sur un examen du *Bocage* de 1550, qui fait office d'appendice quelque peu discordant aux *Odes*. Les pièces se présentent comme œuvres de jeunesse bien éloignées du grand lyrisme officiel, reflétant en général un épicurisme teinté de stoïcisme ; les grands s'effacent au profit de Cassandre et des amis poètes, la nature apparaît comme seule terre de liberté. Le *Bocage* s'affirme ainsi à la fois comme singulier par rapport aux odes, et cependant comme complémentaire dans la mesure où il en amplifie l'épicurisme.

Trop rarement étudié, Nicole Bargedé fait ici l'objet d'une étude spécifique, due à Nicolas Lombard : « L'invention de l'ode chrétienne en marge de la Brigade : *Les odes pénitentes du moins que rien* de Nicole Bargedé (1550) ». Paru environ dix mois après les *Quatre premiers livres des odes* de Ronsard, ce recueil est donc le deuxième recueil d'odes françaises, du moins le deuxième à se donner comme tel par son titre. Le paradoxe est que, se plaçant sous le signe de l'humilité et de la pénitence, Bargedé semble aborder les sujets qui sont peut-être les plus étrangers à l'ode ronsardienne,

tout en célébrant Ronsard comme un incontournable antécédent. En fait, il s'agit pour Bargedé de s'inscrire dans le prolongement de l'invention même de l'ode par Ronsard en renouvelant, par le recours à ce genre, le lyrisme pénitentiel, tout en recourant à des formes strophiques et des tonalités empruntées aux psaumes marotiques. Dès lors, Nicolas Lombard ne peut éluder la question d'une spécificité de l'ode pénitente qui serait indépendante de Ronsard et de Marot. Il montre que le recueil joue d'une variété qui est celle des différentes émotions de l'âme, que la gloire ronsardienne y est remplacée par la gloire éternelle promise aux bienheureux, et que l'ode pénitente est le lieu d'une conversion lyrique de la déploration à la liesse. Bargedé donne ainsi à la tradition pénitentielle un souffle nouveau, mettant à sa disposition un lyrisme inédit. La démonstration est complétée en annexe par un tableau rendant compte, pièce par pièce, de la composition de l'ensemble du recueil : formes des poèmes, thèmes dominants, modèles possibles.

Le volume se referme sur une riche bibliographie et un index des noms propres. Il constitue un outil de travail particulièrement utile sur ce sujet, même s'il n'évite pas totalement l'écueil contre lequel met en garde l'article de J.-Ch. Monferran : la quasi inévitable tendance à la « ronsardisation de l'ode ». Des huit études qui composent ce volume, la moitié sont consacrées à Ronsard : l'obstacle est bien sûr difficile à contourner dès lors qu'on s'était donné pour objet l'étude de l'ode « au tournant des années 1550 ». On n'en est que plus sensible à l'effet de mise au point bénéfique produit par les études de J.-Ch. Monferran et de M. Jourde, et à l'attention que Nicolas Lombard nous invite à accorder au recueil de Bargedé. On en regrette aussi un peu plus vivement la portion congrue à laquelle est réduite l'ode néo-latine, avec le seul article de G. Soubeille : de ce point de vue, ce volume apparaît en retrait par rapport aux perspectives que semble annoncer l'introduction de Nathalie Dauvois lorsqu'elle souligne que le terreau de l'ode française est préparé par les néo-latins. Quelques regrets, donc, mais qui ne sauraient faire oublier l'essentiel : l'utilité incontestable que constitue ce volume pour les spécialistes du lyrisme français de la Renaissance.

DANIEL MARTIN, *Université de Provence*