

« Et quant à l'œil » : l'arcadie comme *dispositif*, de Sannazaro à Belleau et de Bomarzo à Joinville

Magda Campanini, Gilles Polizzi

En examinant les « corniches » qui distribuent la parole, autrement dit la structure narrative de la *Bergerie* de Rémy Belleau, dont la première journée parue en 1565 compte parmi les premières arcadies françaises,¹ on se propose d'exposer, de sonder et de résoudre le paradoxe d'une œuvre qui *ne ressemble pas* à son modèle, mais qui produit les *mêmes* effets ; et qui, parce qu'elle décompose la grammaire formelle de son prototype, l'*Arcadia* de Sannazaro (1504), éclaire l'histoire de sa réception jusqu'à la floraison du genre à la fin du siècle. Un comparant plastique lié à la réception de l'*Arcadia* dans son édition vénitienne de 1578 par Francesco Sansovino nous servira d'intermédiaire entre l'œuvre française et son premier modèle : il s'agit du parc de Bomarzo aménagé par Pier Francesco (dit Vicino) Orsini entre 1552 et 1580, au temps où l'imagerie arcadienne tendait à se répandre pour entrer dans les représentations exemplaires de la culture maniériste.² Belleau lui-même a pu en connaître le projet, mais c'est au titre de comparant qu'il nourrit notre étude. Car l'agencement de ses fabriques³ donne l'exemple d'un « dispositif » comparable à ceux que la littérature – et particulièrement la *Bergerie* – dispose pour réaliser et mettre en œuvre le « songe » arcadien.

Après avoir décrit ce comparant, précisé notre définition du concept de dispositif et mis en évidence la relation historique entre Bomarzo et l'*Arcadia* d'une part, puis entre Vicino Orsini et Rémy Belleau d'autre part, on s'attachera à la composition de la *Bergerie* de 1565 afin d'en extraire les éléments structurants et d'en déduire les linéaments d'une esthétique littéraire propre à l'arcadie. Chemin faisant, on mesurera en parallèle l'évolution d'une écriture qui accomplit un long transfert générique depuis son modèle « premier », le songe allégorique, jusqu'à la forme intermédiaire

1. En laissant de côté les églogues rassemblées par Vauquelin de La Fresnaie (les *Foresteries* de 1555) et celles de Ronsard. La *Bergerie* de Belleau, qu'on cite dans sa première édition en une journée (1565), paraît un an avant le *Théâtre de Gaillon* de Nicolas Filleul. Dans le domaine romanesque et sur le modèle de la *Diana* de Montemayor, la *Pastorale amoureuse* et la *Pyrénée* de Belleforest paraîtront ensuite en 1569 et 1571, juste avant la parution, en 1572, de la deuxième édition de la *Bergerie* de Belleau, composée de deux journées (Belleau *Bergerie* 1572).

2. Cf. Polizzi 2016.

3. « Fabrique » au sens de représentation architecturale dans la fiction d'un paysage « construit ». Au XVI^e siècle le terme s'applique aux constructions des jardins maniéristes, avant de référer, au XVIII^e siècle, à l'esthétique des jardins « pittoresques ».

de la « rêverie » maniériste, générant une théâtralité qui, à la fin du siècle, donnera sa forme dramaturgique à l'arcadie.⁴

Qu'est-ce qu'un dispositif ? L'arcadie à Bomarzo : texte et contexte

Hors de toute référence à l'essai éponyme de Giorgio Agamben,⁵ on peut définir le concept de « dispositif » par analogie avec le modèle plastique théorisé par Alberti, qui fonde la méthode de la *perspectiva artificialis*. En interposant entre le peintre et son objet une grille formant un quadrillage reporté sur le papier, on fixe leurs positions respectives, c'est-à-dire le point de vue qui éloigne l'objet d'une distance convenue : la profondeur du tableau (ou de la scène). L'espace intermédiaire, structuré par le quadrillage perspectif, est jalonné dans sa profondeur par les lignes qui délimitent les plans du spectacle et déterminent la diminution d'échelle des lointains.

Or c'est par un dispositif analogue, intrinsèquement visuel, mais poétiquement extensible au temps, donc à la mémoire de l'objet autant qu'au lieu qui le contient, que Francesco Sansovino projette sa vision de l'arcadie à Bomarzo. Dans la préface-dédicace de son édition de Sannazaro, il décrit le parc comme une représentation au second degré contenant et figurant les « lieux » du poème. On cite longuement cette dédicace car il s'agit selon nous d'un document important pour la réception italienne de Sannazaro et la diffusion de l'imaginaire « arcadien » :

Quando mi viene à mente il vostro bellissimo loco di Bomarzo non posso astenermi di non trar qualche sospiro, percioche mi piacque tanto quando io vi fui, ch'ardirò dire che nessun de' Signori della Casa Orsina possiede il più ameno & il più dilettevol luogo del vostro. Mi pare esser su quella loggia, la qual scuopre tutto il paese & mena l'occhio de' riguardanti giù per quella collina, a piè della quale si vede il Theatro, il lago & il Tempio dedicato alla felice memoria dell'illustrissima Sig. Giulia Farnese, già vostra consorte e le quali tutte cose fatte con spesa reale & con mirabil giudicio, me lo fanno sommamente desiderare. Desiderar dico di rivederle quando che sia : et tanto più desiderarlo, quanto che *leggendo il presente volume, vi ho trovato per entro alcune discrizzioni di colli e di valli, che rappresentandomi il sito di Bomarzo*, me ne hanno fatto venir grandissima voglia. Disegno giunto quivi di passare alcun mese con voi [...] et voglio che ce ne andiamo alle hore ordinate alla caccia, agli uccelli ò qualche altro piacere. [...] Et percioche alcuna volta leggiadramente scrivendo mi havete desto ad alto e nobile pensiero, vi farò vedere la discrizzion di quel luogo, con l'introduzione d'alcune

4. Cf. Campanini 2018.

5. Agamben [2006] 2014.

persone amate da voi [...] In questo mezzo, farà caparra del mio buono animo, questo libro che io vi mando, tante volte veduto e letto da voi [...].⁶

Retenons, de cette évocation, le dispositif qui enchâsse cette arcadie fictive projetée sur le parc. Celui-ci est observé depuis la loggia du Castello Orsini sur sa façade ouest. On y accède par un escalier à décor mythologique, une gigantomachie, dont le programme, par Annibal Caro, est daté de décembre 1564. Depuis ce point de vue, éloigné d'un peu plus d'un kilomètre, on ne discerne du parc que l'aménagement de ses contours : le pied de la colline où s'étagent les fabriques, le lac, le rebord de la première terrasse dite du « théâtre » – il s'agit en réalité d'une fontaine aux gradins hémicirculaires – et, au sommet, la coupole du « tempietto » bâti à la mémoire de Giulia Farnese, l'épouse de Vicino, décédée en 1562. Cette vision globale sous-entend un parcours fictionnel tout au long de son axe directeur (voir notre schéma, fig. 6.1). On peut ainsi augmenter de quelques fabriques la topographie « arcadienne » de Bomarzo : la statue de Déméter-Gaïa au seuil de la deuxième terrasse, dite « des vases », car on observe, à son revers, un étrange relief : des esprits ailés plongent en terre, la tête tournée vers le bas, le corps d'un jeune homme, dans une sorte de cérémonie qui évoque la continuité « arcadienne » et cyclique de la mort et de la vie, décrite de notre temps par Maria Daraki.⁷ Et la célèbre tête monumentale connue sous l'appellation impropre de « bocca dell'Inferno » : une bouche béante s'ouvrant sur une grotte identifiable à celle de Pan – il suffit pour cela de suspendre une flûte de roseaux sur le seuil, ou d'y loger des moutons, des bergers, voire même des chasseurs, comme le firent les photographes Herbert List et Brassai aux temps « surréalistes » de la redécouverte du parc initiée dans les années 1930 par Mario Praz.⁸

L'analogie entre l'agencement du parc et la topographie de l'arcadie littéraire est par ailleurs bien établie dans la dédicace de Francesco Sansovino. Comme l'écrit ce dernier, en relisant l'*Arcadia*, il peut y retrouver des motifs qui « [lui] représentent Bomarzo », substitué à la campagne napolitaine comme espace référentiel. Et ce sentiment semble partagé par Vicino Orsini, lui-même féru d'un ouvrage qu'il a « tant de fois lu et relu ». La volonté d'agencer un parc sur le modèle de l'*Arcadia* trouve donc dans cet exemple un fondement historique. Il nous apprend comment un motif littéraire se diffuse, par l'intermédiaire d'un autre médium, le paysage, qui le re-structure pour lui apprêter une scène. Celle-ci était d'ailleurs programmée dès les premières adaptations de Vitruve mettant l'accent sur la tripartition générique de la scène « tragique » (architectures à l'antique), « comique » (vue urbaine) et pastorale (bosquets et pâturages). Notons que

6. Épître-dédicace « All'illustriss. Signor Vicino Orsino, mio signore » : Sannazaro *Arcadia*, f. 2-4 ; cf. Polizzi 2009.

7. Daraki 1994.

8. Cf. Polizzi 2016, 30.

le même phénomène se produira en France, avec la construction en 1566 du « casino » de la « Maison blanche » de Gaillon, considérée comme un décor pour la représentation des églogues pastorales de Nicolas Filleul. On peut donc dire que dans la transition de l'églogue au théâtre (en passant par le songe), le dispositif du parc maniériste sert d'intermédiaire et qu'il amorce le mouvement qui conduit au théâtre. C'est là précisément notre propos.

Il ne nous reste donc qu'à considérer brièvement la question des relations entre Rémy Belleau et le sieur de Bomarzo. Elle reste subsidiaire puisque l'on tient ce parc pour un simple comparant méthodologique. Mais elle se pose aussi historiquement car ces deux personnages ont pu se connaître. On ignore ou on oublie généralement que Vicino Orsini, grand amateur de Rabelais, est francophone, voire francophile, et qu'il a fréquenté la cour des Valois. Condottiere enrôlé dans les armées du pape, il combat les princes protestants en Allemagne en 1546, puis, en 1552-1553, les Impériaux de Charles Quint aux sièges de Hesdin et de Théroouanne, sous le commandement du duc de Guise. Lieutenant d'Horace Farnese qui dirige un contingent franco-italien, il séjourne à Fontainebleau à l'occasion du mariage de celui-ci avec la future Diane de Montmorency. Et on le retrouve à Paris en 1556, après deux ans de captivité dans les Flandres, au moment où se prépare l'expédition italienne des Guise visant à prendre Naples pour le compte de cette famille qui se disait (à tort) l'héritière de René d'Anjou. Il est donc presque impossible que Vicino Orsini n'ait pas croisé Rémy Belleau dans l'entourage des Guise, soit à Paris, soit à Rome, où il prend part à la guerre de Campanie en 1556-1557, toujours du côté du pape et des Français. De son côté, Rémy Belleau suit son mécène, René de Lorraine, marquis d'Elbeuf et père de son futur élève, à qui il dédiera sa première *Bergerie*. La campagne des Français sera brève et s'achèvera avec le désastre de Saint-Quentin, motivant un retour précipité pour parer à une nouvelle offensive de Charles Quint. Mais Orsini et Belleau ont pu se rencontrer et, s'ils l'ont fait, partager leur lecture de Sannazaro, en un temps où le parc n'était qu'un projet, daté, par une inscription, de 1552, mais mis en œuvre seulement au début des années 1560. Quoi qu'il en soit, notre parallèle avec Bomarzo nous transporte tout naturellement depuis le Latium jusqu'au château des Guise, à Joinville sur Marne.

L'arcadie à Joinville : la focalisation comme « couture » de l'œuvre

Brièvement dans la préface-dédicace de la première journée (1565) et plus longuement dans celle de la seconde (1572), Rémy Belleau annonce la couleur en décrivant sa *Bergerie* comme une « couture » de pièces disparates, rédigées ou publiées antérieurement, en associant rétrospectivement le temps de leur écriture à celui de son séjour au château de Joinville, comme précepteur du marquis d'Elbeuf, l'un des jeunes « princes » de la maison des Guise.

L'intention qui préside à cet assemblage semble encore ambiguë dans sa première formulation, au sens où « l'altération » (de conscience ?) qui lui donne forme concerne vraisemblablement le locuteur plutôt que le destinataire de la dédicace :

*ce petit ouvrage fait & recousu de telles pièces & de telle estoffe, qu'il ne peut offenser que celui qui offre en son cerveau nouvelle occasion de s'altérer soyemesme.*⁹

Mais elle s'éclaire rétrospectivement en 1572 dans la dédicace de la *Seconde Journée*, qui annonce le cadre spatio-temporel du récit, présenté comme une fiction concentrée en une, puis deux « journée[s] », et colorée d'une mélancolie quasi-existentielle à laquelle l'écriture viendrait insensiblement apporter un remède :

[...] je me treuve (& presque sans y penser) au chasteau de Joinville, sans livres, sans volonté d'estudier & moins d'escripre [...] toutesfois comme malaisément & mesme à coups de fourche, nous ne pouvons estranger ny bannir de nostre escurie, ceste premiere [...] affection d'escrire, je croy, ou que le trop de plaisir & de loisir, ou la beauté naturelle du lieu & de la saison [...] me remirent sur les erres de mes premières brisées [...].¹⁰

C'est donc le souvenir d'un suspend oisif plutôt qu'une mélancolie véritable qui motive chez notre auteur un retour à sa « première nature », cette « affection d'écrire » qu'il déduit du paysage, en un temps et un lieu mémorés et revécus qui s'agencent en miroir du sujet, sous la forme d'un parcours d'écriture :

[...] commençant à faire tantost un sonnet, tantost une complainte, une eglogue, une description & ne scay telles quelles fictions poetiques selon l'occasion qui lors se presentoit [...] de sorte qu'estant en ceste ville voulant recoudre ces inventions mal cousues, mal polies, mal agencées, sans l'espérer je treuve un livre ramassé de pièces rapportées, chose veritablement qui n'a membre, ny figure qui puisse former un corps entier & parfait.¹¹

L'esthétique étymologiquement « grotesque » de ce mémorial informe (ou informel) repose sur la *varietas* de ses composantes – « sonnets, complaintes, églogues, descriptions ou fictions poétiques » – unifiée au début et à la fin par une focalisation sur un paysage qui tient lieu de corniche narrative.

Dans l'histoire de l'arcadie française, ce point de vue semble neuf en ce qu'il fait paraître le transfert générique qui s'y accomplit, depuis les modèles du songe allégorique vers celui d'une « rêverie » qui altère l'identité

9. Dédicace au marquis d'Elbeuf : Belleau *Bergerie* 1565, f. 4.

10. Épître-dédicace de la *Seconde journée* à Louis de Lorraine : Belleau *Bergerie* 1572, f. 2r^o.

11. *Ibidem*, f. 2v^o.

du sujet, préfigurant l'illusion théâtrale. C'est en effet sur l'*incipit* d'un songe que s'ouvre le premier enchâssement transportant le locuteur dans un Ailleurs indéterminé :

Le soleil ayant chassé la brune espaisseur de la nuit, accompagné de la troupe dorée des Heures, *desja commançoit à poindre*, estendant ses tresses blondes sur la cime des montagnes, faisant la ronde par les plaines blanchissantes de l'air, visitant les terres dures, & réchauffant les flots escumeux de la mer : lors que *la Fortune & le destin*, qui de longtemps avoient conjuré mon malheur [...] laissez & recreus de me tourmenter, me presterent tant de faveur, qu'ils me conduirent en un lieu où je croy que l'honneur & la vertu, *les amours & les Graces* avoient délibéré de *suborner mes sens, enyvvrer ma raison & peu à peu me dérober l'âme, me faisant perdre le sentiment, fust de l'œil, de l'ouye, du sentir, du goûter & du toucher*.¹²

On y reconnaît les circonstances qui déterminent le songe médiéval : l'aube qui est l'heure des songes « véridiques », l'allégorisation qui fait paraître en filigrane les figures, au demeurant estompées, de Fortune et du destin – avec ou sans majuscule – puis des Amours et des Grâces. L'ouverture agence ainsi une *psychomachia* qui rappelle l'*incipit* de l'*Hypnerotomachia Polifili*¹³ de Francesco Colonna dans sa version française, traduite par Jean Martin deux ans après sa version de l'*Arcadie* :

Par un matin du mois d'avril, *environ l'aube du jour*, je, Poliphile, étais en mon lit, sans autre compagnie que de ma loyale garde *Agrypnie/ le veiller que l'on fait par maladie ou fantasie/* laquelle m'avait entretenu toute celle nuit en plusieurs propos et mis peine de me consoler : car je lui avais déclaré l'occasion de mes soupirs.¹⁴

À une différence près, mais elle est capitale : alors que dans la tradition médiévale du songe allégorique, celui-ci exposait une vérité d'ordre conceptuel, détachée du sujet et donnée comme exemplaire, la *rêverie* de Belleau – au sens d'errance mentale que prend d'abord ce terme : rêver, c'est se tromper – s'entend comme un trouble qui renferme le sujet sur lui-même et qui l'égaré dans ses fantasmes. Fictivement coupé du monde, lequel poursuit autour de lui son cours ordinaire, il se croit privé de ses perceptions. Le seul repère subsistant est alors, contradictoirement, la vision d'un espace qui, pour n'être pas l'effet d'un transport, comme dans les songes médiévaux, a bien l'intensité et l'irréalité d'une remémoration, dans une altération de la

12. Belleau *Bergerie* 1565, f. 5.

13. D'après l'inventaire du testament de Belleau, une édition de cet ouvrage (sans doute la réimpression de Venise, 1545, *in folio*) figure, avec ceux de Serlio traduits par Jean Martin, dans l'inventaire de sa bibliothèque. Cf. Connat, Mégret 1945, 352.

14. Colonna *Songe* (Polizzi), 17.

conscience manifestée par l'anacolithe (« et quant à l'œil... ») qui s'ouvre sur l'hyperfocalisation du premier spectacle :

Et quant à l'œil, c'estoit une croupe de montagne moyennement haute, toutefois d'assez difficile accès. Du costé où le soleil rapporte le beau jour, se découvrait une longue terrasse pratiquée sur les flancs d'un rocher, portant largeur de deux toises et demie enrichie d'appuis & d'amortissemens de pierre taillée à jour, à petites tourelles, tournées & maçonnées à cul de lampe, & avancées hors la courtine de la terrasse, pavée d'un pavé [sic] de porfire bastard, moucheté de taches blanches, rouges, verdes, grises, & de cent autres couleurs, nettoyée par des égouts faits à gargouilles & muffles de lion : l'un des bouts de cette terrasse estoit une galerie vitrée, lambrissée sur un plancher de carreaux émailléz de couleur.¹⁵

Pris dans son ensemble, le programme qui s'amorce pourrait correspondre au modèle qu'on a isolé dans la topographie « arcadienne » du *sacro bosco* de Bomarzo : l'énumération des fabriques d'un parc vu depuis la loggia du castello Orsini. Mais à y voir de plus près, plusieurs incongruences ponctuent et signalent l'altération de la conscience qui détermine la *rêverie* de Joinville.

Après l'évocation de l'aube et l'orientation du point de vue (« du costé où le soleil rapporte le beau jour ») on s'attend au panorama du parc où s'ébatront les bergers annoncés par le titre. Mais la visée se focalise à l'inverse sur la terrasse du « grand château » de Joinville aujourd'hui mis à bas – il est donc impossible de vérifier la conformité du texte aux *realia* – et non pas sur le paysage qu'on découvrirait depuis ce belvédère. Son programme sommaire, limité à deux lignes, ne viendra qu'ensuite. Tout se passe donc comme si l'irréalité de la perspective fictionnelle renversait le point de vue pour conduire le regard vers la galerie où s'ençasse un autre spectacle. La mention d'une mesure et l'apparente précision du lexique architectural employé à décrire la terrasse, puis l'entrée de ladite galerie renforcent l'illusion référentielle. Mais il ne faut pas la confondre avec un quelconque « réalisme », ni avec une fascination, souvent prêtée à l'auteur, pour les prodiges ornementaux de l'art maniériste ; car du point de vue architectural, cet inventaire n'est qu'un fatras d'éléments décoratifs (les « amortissemens à petites tourelles maçonnées à cul de lampe ») et de matériaux : le « porfire bastard moucheté de taches blanches » – il serait alors semblable au *peperino* de Bomarzo – mais aussi de macules « rouges, verdes, grises et de cent autres couleurs », ce qui est presque incohérent. Quant au reste, il vient pêle-mêle de Vitruve (les « muffles de lion » des gouttières, recommandés pour le goulot des fontaines) et peut-être aussi du *Songe de Poliphile* dont on reconnaît bientôt le lexique dans la description du portail de la galerie, conçu sur le modèle du fronton d'un temple à l'antique :

15. Belleau *Bergerie* 1565, f. 6.

Le frontispice, à grandes colonnes, cannelées & rudentées, garnies de leurs bases, chapiteaux, architrave, frise cornice & moulures de bonne grace & de juste proportion.¹⁶

Avant de franchir ce seuil, un coup d'œil derrière soi – peut-être analogue à celui d'Orphée sur le fantôme d'Eurydice – révèle finalement le paysage qu'on attendait au premier mot :

La vue belle & limitée de douze coupeaux de montagnettes, ruisselets, rivières, fontaines, prez, combes, châteaux, villages & bois, bref de tout cela que l'œil sauroit souhaiter pour son contentement.¹⁷

Notons que le spectacle est passablement déréalisé par la mention improbable des « douze » collines entourant la ville – il y faudrait un long panoramique – suivie de l'inventaire des ressources du fief, « châteaux, villages & bois ». Remarquons aussi que cette première visée, schématique et sommaire, aura fait disparaître l'essentiel : le cours de la Marne qui structure le site et motive l'implantation de Joinville. On le rejoindra beaucoup plus tard, au seuil d'une ekphrasis inspirée de Sannazaro et visant à insérer artificiellement le monde des bergers dans un espace urbain :

Or afin que vous sachiez l'assiette de ce lieu, *comme j'avois entrepris de vous dire dès le matin*, il y a au pié de ce chateau une petite villette *ceinte de murailles & de la Marne qui va léchant ses bors* cette ville est riche de toutes les commoditez que les bergers, chevriers, bouviers, laboureurs pourroient souhaiter.¹⁸

Bref ce fleuve n'entrera véritablement dans le paysage fictionnel qu'à la fin du récit, avec la scène du « bain des nymphes »¹⁹ qui servira de clôture à la corniche – nous y reviendrons. Car la visée du texte est ailleurs. Elle veut nous conduire, au prix d'enchâssements successifs, à l'intérieur de la galerie, vers la fiction picturale des tableaux qu'elle contient, puis dans leur profondeur figurée, pour y lire le simulacre d'une parole « première », qui est la matière des « pièces diverses » enchâssées dans la prose :

Or dedans ceste galerie couverte se monstroit une infinité de tableaux, fais de la main d'un gentil ouvrier, entre autres, j'en remarquay trois. Le premier estoit un

16. *Ibidem.*

17. *Ibidem.*

18. *Ibidem*, f. 106.

19. *Ibidem*, f. 119.

païsage si bien & si naïvement rapporté au naturel que la nature mesme se tromperoit s'elle osoit entreprendre de faire mieux.²⁰

On voit combien le dispositif textuel se calque jusqu'au bout sur son *analogon* visuel. Chaque palier correspond à un seuil marquant un degré supplémentaire de « merveille », pour reprendre la terminologie à la fois médiévale et maniériste appliquée au descriptif. En éloignant l'objet par sa mise en perspective *textuelle*, ces enchâssements le rendent désirable autant qu'inatteignable. Et du même coup, ils valorisent l'artifice qui rivalise avec une nature, elle-même tendue vers l'humain selon l'idéal maniériste de la *natura artificialis*. Il entretient ainsi les tensions qui, selon Nathalie Dauvois, sont constitutives du genre, « entre monde idéal et monde réel [...] romanesque et eulogique, lyrique et narratif ».²¹

Mais où perce le lyrisme arcadien, et d'où vient-il, sinon, par un enchâssement supplémentaire, de ce qu'il y a de *vif* sous l'écorce des ormes figurés dans le premier tableau ?

Au milieu se découvrirent deux bergers assis & apuiez du dos contre le tronc de deux ormes, ils estoient si pensifs & de si triste contenance qu'on jugeoit facilement qu'ils se lamentoient sur les misères de nostre temps & à la vérité ils portoient l'œil baissé, le visage palle & chagrin & si j'ay bonne mémoire, je vous diray leurs complaints que je vis mignonement *tracées & contrefaites au pinceau sur le tronc de ces arbres, qu'il sembloit qu'elles fussent de relief, creues & engrossies avec leur escorce*.²²

Il semblerait plus « naturel » de faire parler les bergers du tableau, doublement déguisés – par leurs costumes et la peinture qui les représente – pour nous communiquer leurs sentiments. Et plus encore de les faire parler *au présent* pour susciter la catharsis d'un théâtre. Pourtant le narrateur s'impose et interpose un dernier filtre : l'ellipse de sa mémoire. Celle-ci déréalise la scène en en donnant la légende inscrite – c'est la première insertion lyrique du recueil – comme issue du déchiffrement d'une écriture ancienne, gravée au couteau dans l'écorce, comme une blessure à vif, mise en relief par la dynamique du vivant, la croissance de l'orme, qui recule dans un passé indéterminé autant que fictif la temporalité du discours qui s'annonce.

C'est alors seulement, à travers cette écriture dans l'écorce qui rappelle la douzième églogue de Sannazaro, où les malheurs de Meliseo sont gravés sur un hêtre, un genévrier et un pin,²³ que, pour la première fois, la *Bergerie* rejoint l'*Arcadia*. Et cela au prix d'un enjambement qui *replie* la mimésis du

20. *Ibidem*, f. 7.

21. Dauvois 1998, 199.

22. Belleau *Bergerie* 1565, f. 7.

23. Sannazaro *Arcadia*, égl. XII, v. 2 et v. 10 (f. 307) : « [...] quand'ei scrise in quel faggio [...] pensando a quel che scrise in un giunipero ».

tableau sur la réalité de l'heure et du lieu. Deux soleils, celui qui éveille le narrateur et celui qui éclaire le berger en peinture, se superposent à l'énoncé de la première complainte : « le premier qui estoit vers le soleil levant souspiroit en cette façon [...] ». ²⁴

Le livret de cette complainte confirme la référence à une *Arcadia* perçue comme l'écho d'un âge d'or effacé par l'actualisation politique du thème dans une période qui coïncide avec les soubresauts de la première guerre de religion :

Francin, la pauvre France a perdu sa grandeur
Son tranquille repos, sa beauté, son bonheur,
On ne fait plus aux cham[p]s l'annuel sacrifice
A Palles, ny à Pan, tout gentil exercice
S'est esloigné de nous : dessus l'herbe lutter
Outre les clers ruisseaux d'une course sauter [...]. ²⁵

On reconnaît dans la mention des sacrifices à Palès, « déesse des pasteurs et des pâturages, ses sacrifices estoient nommez palilées ou parilées », ²⁶ une réminiscence de la troisième prose de l'*Arcadia* – mais elle peut aussi bien renvoyer à Virgile – ainsi que, dans les concours en l'honneur de Pan, un renvoi allusif à la dixième prose qui représente la grotte du dieu des bergers. Quoiqu'elle ne soit rattachée à eux que par ces liens ténus, la mimesis de la *Bergerie* se plie donc sur ses modèles littéraires pour exhiber l'identité du genre qu'elle reconstruit.

Encore use-t-elle d'un dernier artifice pour prolonger d'un silence lacunaire la fiction de l'enchâssement :

je scay qu'il y avoit encores quelques vers, mais je ne puis vous réciter ce qui reste parce que je ne scay par quel malheur on avoit *autrefois* laissé une fenestre entr'ouverte, *qui regardoit droit sur ce tableau & le vent avoit donné à l'endroit ou estoient ces vers* de façon qu'il ne me fut possible d'en retirer davantage. ²⁷

Le même procédé s'appliquait, dans le *Songe de Poliphile*, à la description d'une mosaïque à demi-effacée, faisant passer le temps de l'Histoire sur les débris de la fiction et générant ainsi l'illusion d'une identité altérée sinon perdue et d'un temps partiellement retrouvé. ²⁸ Mais ces replis mi-

24. Belleau *Bergerie* 1565, f. 7.

25. *Ibidem*, f. 11.

26. « Exposition de plusieurs motz contenuz en ce livre, dont l'intelligence n'est commune » : Sannazaro *Arcadie*, f. 128v^o.

27. Belleau *Bergerie* 1565, f. 13.

28. Cf. Colonna *Songe* (Polizzi), 264 : il s'agit de l'ekphrasis de l'enlèvement de Proserpine. La métamorphose de la nymphe Cyanée en source est interrompue par la ruine de la mosaïque : « finissait l'histoire, même la figure de Cyanée n'était pas du tout en son entier ».

métiques sont trop savants ou trop complexes. Ils ont le défaut de mettre une distance entre l'œuvre et son auditeur, alors que d'autres procédés, plus éprouvés, sans doute plus faciles à entendre, permettent eux aussi de brouiller les repères en conférant à l'œuvre sa profondeur en trompe-l'œil : il s'agit de l'*ekphrasis* dont le développement hyperbolique, par rapport au modèle fourni par Sannazaro, débouche sur une théâtralité qui contribuera au renouveau du genre.

Le brouillage des repères : de l'*ekphrasis* au « théâtre »

L'*ekphrasis*, dont les modèles se répandent hors du cadre initial du songe allégorique, est à l'évidence le procédé favori de Rémy Belleau.²⁹ On en trouve les modèles textuels chez Sannazaro avec le temple de Palès dans la troisième prose, ainsi que dans la version française du *Songe de Poliphile*. Mais à travers une hyperbolisation qui lui est propre, Belleau en fait un usage singulier, dont témoignent plusieurs objets : le miroir qu'il « invente », la « coupe de cornouiller » dérivée de celle d'Elpino (prose IV) et un bâton de berger, démarqué de celui d'Ergasto (prose XI). On n'en donnera qu'un seul exemple, celui du miroir qui combine l'imitation et la confusion des modèles au bouleversement des échelles mimétiques, et produit un brouillage annonçant la théâtralité maniériste.

Le miroir « rapporté d'Italie »³⁰ par un « berger » qui pourrait être René de Lorraine, le dédicataire de l'œuvre, devient l'emblème de la fiction partagée. L'important est qu'il ne reflète *rien*, car la description se focalise entièrement sur son cadre – autrement dit la corniche du texte :

Entre autres nouveautez je vous conteray d'un miroüer qu'il [le berger] me montra, je m'assure que vous confesserez que c'est le plus bel ouvrage qui fut jamais veu. Le pié de ce miroüer est en triangle [...] il est de porcelaine élevé en demy-rond, enrichy de mille petits animaux marins [...] tous entortillez par le repli des vagues et des flots, courbez et entassez l'un sur l'autre & semble à voir ces troupes écaillées que ce soit un triomphe marin.³¹

On devine que ces « animaux marins courbés et entassés l'un sur l'autre » métaphorisent les pièces du recueil « entortillées par le repli des vagues » qui se déploient dans l'écoulement du discours. On en veut pour indice un enchâssement de neuf vers³² hors du contexte narratif et au sein même de l'*ekphrasis*. L'objet est mis en mouvement par une manipulation adéquate :

29. Cf. notamment Belleau *Amours*.

30. Belleau *Bergerie* 1565, f. 80.

31. *Ibidem*, f. 81.

32. *Ibidem*, f. 82.

or mouvant ce miroüer, ces festons branlent et rendent un lustre pour la diversité de cette pierrerie le plus beau que l'œil pourroit souhaiter.³³

Il figure ensuite, dans ses trois dimensions, une « guerre navale de monstres marins ». Puis il se fige et se change en portail de temple, avec sa « frize » accompagnée de devises latines³⁴ et surmontée d'une « cornice » couronnant et refermant l'ekphrasis par l'énigme d'une inscription en « lettres hieroglyphiques » surmontée d'une statue de Fortune :

Sur la cornice y a trois stylobates ou acroteres, sur chacun un petit enfant nud, tenant d'une main un cor, de l'autre une palme amortie d'un gros strin³⁵ taillé en *pyramide*, gravée de devises & lettres hieroglyphiques. Pour le dernier amortissement, y a une Victoire qui embouche une trompe, tenant de l'autre main une palme : elle a des aelles sur le dos, qui sont bigarrées & peintes d'une infinité d'yeux. Voilà le miroüer que je vy entre les mains de ce berger.³⁶

On a complètement oublié qu'il s'agissait d'un miroir portatif, de dimension modeste, et, du coup, on peut y reconnaître une réminiscence miniaturisée de la pyramide-tombeau de Massilia³⁷ combinée au portail de la pyramide du *Songe de Poliphile*, elle-même surmontée d'une statue allégorique de Fortune, ainsi que des « hiéroglyphes » mis à la mode en France par cet ouvrage.³⁸ On pourrait y retrouver aussi, mais par une analogie purement visuelle, deux motifs du parc de Bomarzo, qui ont d'ailleurs leur origine chez Colonna. L'un est une tortue géante portant sur son dos une statue de Fortune ou de la Renommée. Le miroir de la *Bergerie* étant lui-même monté sur trois tortues (« dessus cet embassement soustenu de trois tortues »)³⁹ tout se passe comme s'il contenait et résumait cette fabrique de Bomarzo. L'autre élément est le détail des ailes de la Renommé « bigarrées, peintes d'une infinité d'yeux ». On en retrouve le motif à Bomarzo sur les ailes de papillon (*psychon*) des esprits (*psyché*) figurés au dos de la statue géante de Déméter-Gaïa sur la « terrasse des vases ». Mais plutôt que les sens respectifs de ces allégories suspendues dans l'attente de leur déchiffrement, on

33. *Ibidem*, f. 83.

34. *Ibidem*, f. 84.

35. Le mot « strin », rare et attesté seulement par le FEW (*Französisches Etymologisches Wörterbuch*), désigne une tige de céréale ou un fétu de paille, donc en l'occurrence, une torsade végétale caractéristique des encadrements « grotesques ».

36. Belleau *Bergerie* 1565, f. 84-85.

37. Sannazaro *Arcadia*, prose X.

38. Cf. Colonna *Songe* (Polizzi), 28, 71 ; voir aussi, pour le combat des monstres marins et l'animation de la scène, la description de la lampe gravée dans le temple de Vénus (*ibidem*, 199), prototype de celle du temple de la Bouteille dans le *Cinquième Livre* de Rabelais paru un an avant la *Bergerie*.

39. Belleau *Bergerie* 1565, f. 82.

croit préférable d'en retenir la disproportion : une distorsion du médium qui ouvre la fiction à cette dimension restée virtuelle chez Sannazaro, la « théâtralité » de l'œuvre, déduite de ses focalisations enchâssées et du brouillage généré par l'ekphrasis.

Cette théâtralité s'infiltré dans la textualité complexe de la première *Bergerie*. Se manifestant à un niveau plus simple dans les échanges au style direct inscrits dans les proses où des dialogues entre interlocuteurs divers (bergers, bergères, le maître d'hôtel, le messager de la cour de Lorraine) se mêlent à la voix du narrateur, la dimension théâtrale émerge en particulier au moment de l'imbrication de la prose dans le vers, où souvent un dispositif plus complexe d'interaction, résonance et relance entre ces deux modalités discursives se met en place et laisse libre cours à la circulation de la parole. À l'effet d'emboîtement et de mise en abîme qui en ressort s'ajoute une dramatisation du texte, les insertions lyriques correspondant dans la plupart des cas à un décrochement énonciatif où la narration à la première personne, prise en charge par le narrateur, se diffracte. Le relais énonciatif anime alors l'espace dressé dans le cadre, en laissant percevoir la densité visuelle et auditive du texte. Autrement dit, la parole s'articule et s'inscrit dans l'espace référentiel évoqué par la vision du narrateur, en créant un effet de scène.

Les deux exemples les plus significatifs qu'en donne la *Bergerie* sont des prodiges d'ingéniosité expressive. Le premier, le tableau de la nymphe fugitive, condense la focalisation à *l'intérieur* du château pour nous en faire voir *l'extérieur* en peinture. Le second est le récit de deux mascarades, où l'« écriture festive »⁴⁰ anime la construction des mouvements scéniques qu'elle évoque.

Il s'agit, dans le premier cas, de la représentation scénique mise en œuvre par l'enchâssement du poème VIII dans la prose qui décrit le tableau accroché au-dessus de la cheminée de la salle du château. Une nymphe poursuivie par un chasseur y est représentée, une nymphe « vêtue à l'antique, courant échevelée, rouge en visage de colère »⁴¹ qui finalement arrive à trouver refuge dans le château faisant l'objet de la peinture. Un vieux maître d'hôtel – alter-ego du narrateur – est présent dans la salle avec les jeunes bergères du château – transposition féérique des demoiselles d'honneur de la duchesse de Guise – qui sont là pour dîner. C'est lui qui les guide dans l'interprétation du tableau et en déchiffre le signifié allégorique : la nymphe représente la chasteté, le chasseur le désir et le château est bien le château de Joinville⁴² dont le vieillard décrit la composition architecturale telle qu'elle est peinte dans le tableau. Ce qui émerge, en s'intégrant à la transposition pastorale de la vie du château, c'est la mise en scène d'une fiction allégo-

40. Rieu 1997, 256.

41. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 33.

42. Meiss-Even 2013.

rique qui interagit avec le cadre référentiel.⁴³ La prise de parole d'une des bergères active un relais énonciatif correspondant, sur le plan formel, au relais discursif prose-poésie. Si l'illustration du cadre de référence – la salle et le tableau – est confiée à la prose, les vers enchâssés ont la fonction d'animer la scène peinte et de la développer, en faisant parler le chasseur fougueux à travers la voix d'une jeune bergère. Le cadre de la situation énonciative se précise : le maître d'hôtel, sortant de sa poche un vieux bout de papier tout froissé, demande à la bergère de réciter ce qu'il contient, à savoir la supplication passionnée du chasseur à la nymphe :

[...] Incontinent cette bergère jetta l'œil dessus, et avec une douceur, & une modestie honnête commence à lire les poursuites de ce chasseur tout eschauffé et souspirant.

Ha (disait il) me fuyez vous maitresse ?
Venez à moi ; pendant que la jeunesse,
Le temps, le lieu & la belle saison,
Versent en moi l'amoureuse poison,
Qui de mon cœur ne peut estre ravie
Que par vos yeux, qui me donnent la vie.
[...]

Las c'est l'amour qui me veut faire vivre
Dedans vos yeux, bref ce pauvre berger
Courrant, tremblant permet de saccager
Au feu d'Amour son âme prisonnière
Dedans les yeux de sa douce guerrière :
D'un pas ou deux il se veut avancer
Pour l'approcher, et pour la caresser,
Pour dérober un baiser de sa bouche,

Il tremble tout, il fremist, il chancelle
S'assiet, se prend, & son sang peu à peu
Reprend sa force, & ralume son feu :
Il peind son front de couleur rouge & blesme [...].⁴⁴

Le récit en prose souligne à deux reprises, comme dans une sorte de didascalie, l'attitude de la bergère qui lit en déclamant et assume tour à tour le rôle de la voix récitante et celui de l'amant-chasseur, figure peinte qu'elle anime par sa voix et par sa gestualité. S'ouvrant sur la plainte de l'amant repoussé dont la prose descriptive avait annoncé la posture, la séquence poétique développe par la suite une partie narrative décrivant le chasseur

43. Cf. Jeanneret 1970.

44. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 34-35.

en train de poursuivre la nymphe. Les vers rythment le *crescendo* de la scène, scandée par des verbes de mouvement, par l'anaphore de « pour » qui marque la gradation montante du désir, et par l'évocation rapide et cadencée – sur un rythme ternaire – des signes somatiques contrastants de l'ardeur amoureuse.

Le poème s'inscrit dans le tableau, en prolonge la narration, anime les personnages représentés et transforme la scène peinte en scène vivante, devant un spectateur – le vieillard – et des spectatrices – les autres bergères. La récitation des vers, sur laquelle s'arrête la prose qui succède à l'enchâssement (« Je vous promets que cette bergère récita ces vers de si bonne grâce que ses compagnes ne disnerent que bien peu »),⁴⁵ dramatise la scène représentée. Un jeu scénique se crée, qui d'un côté donne un corps et une voix à l'allégorie peinte et, de l'autre, établit une perméabilité entre la représentation picturale et l'espace du château dans lequel celle-ci s'inscrit. Sur le plan de la construction formelle, le poème de l'amant chasseur est le produit de la combinaison de segments fragmentés⁴⁶ de *La vérité fugitive*, un poème de Belleau paru en 1561 sans nom d'auteur et repris, à quelques variations près, dans la *Seconde Journée* de 1572.⁴⁷ Cette composition fait donc l'objet d'une opération de réemploi avec une seule insertion originale⁴⁸ qui se limite à assurer la cohérence des transitions. Loin d'être un cas isolé, l'intégration et l'adaptation de séquences tirées d'ouvrages préexistants du même auteur et de diverses sources allographes (notamment Sannazaro, Ronsard et Longus traduit par Amyot)⁴⁹ sont des mécanismes très fréquents, révélateurs de la stratigraphie complexe et de la densité intertextuelle de cette œuvre. Ils sont à lire également comme l'héritage des modèles antiques et de l'*Arcadia*, où prime la marqueterie textuelle. Dans ce passage en particulier, le narrateur lui-même se déguise sous le personnage du maître d'hôtel et le geste de tirer de sa poche le « vieux roulet rongé par les plis et à l'écriture jaunâtre et enfumée de vieillesse »⁵⁰ où le poème est écrit devient alors la translation symbolique du geste de la reprise de matériaux préexistants chez un auteur où « tout est réécriture ».⁵¹

Mais, comme on va le voir, la mise en scène des mascarades introduit une véritable amorce de théâtre.

45. *Ibidem*, 37.

46. *Ibidem*, v. 157-220 et 103-128.

47. Cf. *ibidem*, *Notes et variantes*, 150-151.

48. *Ibidem*, v. 1-2 et 16-16.

49. Cf. Lebègue 1916.

50. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 34.

51. Fontaine 2001, 277.

Un théâtre illusionniste : l'inscription de la mascarade dans la fiction pastorale

Avec l'insertion des deux mascarades qui occupent les pages de 91 à 106, le théâtre entre de plain-pied dans cette *Bergerie*, après avoir été évoqué par la mise en abyme vertigineuse creusée dans une tapisserie qui contient l'épithalame pour les noces de Claude de France et Charles de Lorraine, chantée parmi les « masques, mommeries, [...] comedies » jouées à l'occasion de ce mariage.

La première mascarade, due à Belleau et jamais parue ailleurs que dans cette œuvre, se compose de deux longues séquences versifiées intercalées dans un récit en prose fait par un messenger – un « homme gentil et bien apris », autre double du narrateur – arrivé à Joinville pour annoncer la naissance et le baptême de l'héritier de la dynastie, Henri de Lorraine, fils de Claude de France et de Charles de Lorraine. En situant des spectacles auxquels Belleau avait vraisemblablement assisté⁵² dans une continuité temporelle et spatiale qui n'est pas celle de la réalité historique, le messenger évoque d'abord la mascarade de naissance donnée à Nancy le 8 novembre 1563, puis le « grand & superbe préparatif du batesme de cet enfant »⁵³ qui eut lieu à Bar-le-Duc le 7 mai 1564, lors du séjour du jeune Charles IX et de Catherine de Médicis dans ce château, propriété de la branche principale de la famille, à l'occasion de leur grand tour royal de France. Le messenger fait alors le récit d'une seconde mascarade, due à Ronsard, dont les vers sont transcrits fidèlement,⁵⁴ tels qu'ils seront publiés au début de l'été de la même année à Paris, chez Buon, dans le volume ronsardien des *Elégies, Mascarades et Bergerie*.⁵⁵

La mise en œuvre des mascarades dans la *Bergerie* de Belleau de 1565 relève du montage d'un dispositif théâtral intégré à l'architecture du prosimètre. Conçues comme des spectacles de circonstance à visée célébratoire composant un « théâtre dansé »,⁵⁶ les mascarades, héritières de la *mascarata* italienne et très en vogue à la cour de France, notamment sous l'influence de Catherine de Médicis, comportent une mise en scène mythologique ou allégorique accompagnée en général de musique, de danse et de vers, dus le plus souvent à des poètes reconnus, comme Ronsard, Jodelle, Baïf et Pierre de Brach entre autres. Belleau les rejoint et nous offre la relation d'un spectacle qui, comme dans les comptes-rendus des entrées royales, les livrets des fêtes ou les relations des ballets de cour, alterne un récit en prose

52. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 230-232 et *Notes et variantes*, 180 (l. 17) et 184 (l. 8).

53. *Ibidem*, 91.

54. *Ibidem*, 104-106.

55. Nous renvoyons à l'article de Simonin 1987. L'impression de la première *Bergerie* de Belleau semble précéder de très peu le recueil de Ronsard : voir l'éd. de Laumonier, Simonin 1987 et Fontaine 2001, 230.

56. Mazouer 2002, 390.

– centré sur le décor et sur l'action scénique – avec des strophes chantées. En activant encore une fois un procédé de mise en abyme, le narrateur fait raconter la première mascarade aux jeunes « bergères » de la cour de Joinville par le personnage du messenger qui en lit le compte-rendu écrit et fait ainsi revivre la représentation :

[il] leur montra *par escrit* une petite masquarade qui se fist le soir mesme que ce prince naquit, elle fust assez légèrement faite, et sans y avoir autrement pensé, toutesfois assez gentille et assez proprement inventée. C'estoient les filles qui delibererent de dresser ce masque [...].⁵⁷

Dans un jeu de miroirs qui brouille les perspectives de lecture, la mise en scène prend forme, activée par la lecture. L'écho de cette parole résonne dans le décor d'un château – Joinville – où les demoiselles-bergères jouent le rôle d'auditoire et nous apparaissent comme le reflet dédoublé de celles qui ont dressé ce masque de naissance à un autre moment et dans l'espace scénique d'un autre château. Le jugement délicatement bienveillant du narrateur sur cette composition improvisée – qui est la sienne⁵⁸ – n'est pas sans importance, car il porte sur un texte dont l'intérêt est aussi celui d'être le seul témoignage d'une représentation qui ne fut relatée que par Belleau et sans jamais être imprimée en dehors de ce prosimètre pastoral. Jouant ambigument sur une situation d'énonciation projetée en abyme, ce commentaire métapoétique – repris et varié plus loin – assume à la fois la valeur d'un témoignage de réception et d'une sorte d'adresse au lecteur qui, en l'absence d'une impression autonome de cet ouvrage, légitime l'ancrage profond et exclusif de cette invention théâtralisée dans le dispositif de la bergerie.

Suivant les goûts de l'antique et les modalités canoniques de ce genre de spectacles, l'imaginaire mythologique d'ascendance iconographique et littéraire s'active dès la première scène qui affiche les détails descriptifs du riche costume à l'ancienne de trois jeunes filles jouant les trois Grâces : « Trois s'habillent comme les trois Graces, non pas nues comme les ont peintes et gravées la plus part des anciens, mais vestues d'un habit de satin blanc à grande broderie de canetille d'argent ».⁵⁹ Elles dansent, puis « [versent] des fleurs sur le berceau de ce prince et sur le lit de l'accouchée »⁶⁰ et chantent une séquence de treize dizains intitulée *Chant d'allégresse sur la naissance du prince héritier de Lorraine*. Ce poème s'adresse aux nymphes de la Meuse, puis aux Grâces, enfin aux trois Parques. Si les nymphes

57. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 92.

58. Il sera question d'une seconde appréciation de ce type à la fin de la lecture de cette mascarade « qui fut jugée de ces bergeres assez bien inventee pour avoir esté faite sur le champ » (*ibidem*, 102).

59. *Ibidem*, 92.

60. *Ibidem*.

de la Meuse sont invitées à rendre hommage au nouveau-né, les Grâces sont invoquées pour nourrir à leur sein le bébé destiné à devenir « vaillant, vertueux, et doux ;/ brave et beau par-dessus tous ». ⁶¹ La prédilection pour les diminutifs et la sensualité des vers évoquant les seins des Grâces associe des images topiques à des échos littéraires de Marot, Ronsard et d'autres vers de Belleau lui-même, notamment ses *Petites inventions*. Un intermède en prose décrit le cadre du second mouvement, où trois autres bergères costumées en Parques jouent la scène de la filature, puis chantent en alternant, sur un rythme ternaire, un refrain envoutant répété trois fois en chœur, puis trois séquences à une voix, celle de chacune des Parques. La mascarade se termine sur la troisième répétition du refrain, mais le compte rendu du messenger se poursuit et évoque une autre fête qui eut lieu le soir du 9 mai 1564, donc sept mois plus tard, pour le baptême de Henri de Lorraine et la venue du roi à Bar-le-Duc. À cette occasion, le messenger relate la représentation d'une autre mascarade, conçue sous la forme d'un débat sur l'ordre cosmique destiné à magnifier le jeune Charles IX : « il fit un conte d'un masque le plus estrange qui fut onc. C'étoit une vieille querelle des quatre éléments contre quatre planètes combattant pour la grandeur du Roy & pour maintenir sa puissance ». Ronsard en est l'auteur, reconnu comme tel par le narrateur et métamorphosé en « grand berger Vandomois » qui, « apellé à ces magnificences, [les] chanta sur sa lyre dorée ». ⁶²

Lors de leur inscription dans la première *Bergerie* de Belleau, les neuf strophes de Ronsard qui développent le débat entre les éléments, Mercure, Saturne, Mars et Jupiter sont transcrites fidèlement et enchâssées dans un développement descriptif en prose qui les introduit et détaille minutieusement le décor de la scène. Les vers de Ronsard s'enrichissent donc d'une description inédite en prose du cadre scénographique ⁶³ qui, sous la plume de Belleau, complète la composition de la scène et inscrit efficacement l'ensemble de ce tableau dramatisé dans le système d'enchâssement de prose et vers qui préside au montage textuel du prosimètre. La suppression des vers de la mascarade de Ronsard dans l'édition de 1572, où ils sont remplacés par d'autres vers ronsardiens empruntés au *Chant pastoral sur la mort de Joachim Du Bellay*, réduit d'un côté la profondeur de l'enchâssement « théâtral », mais cautionne de l'autre la centralité et l'autonomie de la description scénographique en prose élaborée par Belleau.

Quant à l'agencement spatio-temporel entre les deux séquences, nous observons que, malgré la distance chronologique réelle entre les représentations des mascarades, le récit ne marque aucune coupure temporelle. Le deuxième temps de la mise en scène de la fête se fait suivant une tempora-

61. *Ibidem*, 94-95.

62. *Ibidem*, 103.

63. La lettre d'un spectateur, datée du 10 mai 1564, nous est parvenue ; elle constitue le seul autre témoignage, plus approximatif dans l'évocation qu'il en fait, des décors de cette mascarade. Voir la transcription de cette lettre dans Simonin 1987, 101.

lité qui n'est pas la temporalité historique, mais celle de la mémoire de son narrateur qui confond en une seule représentation les deux moments festifs distincts de la naissance et du baptême.

L'ambiguïté se confirme sur le plan spatial, la mascarade n'étant pas un spectacle représenté à Joinville, mais une scène rapportée par un personnage par le biais d'un compte-rendu des spectacles célébrés à la cour de Lorraine. Elle n'est donc pas jouée sous les yeux des spectatrices-bergères, mais prend forme dans leur imagination, en tant que transposition mentale d'une remémoration. Elle est le reflet d'une mise en scène réalisée ailleurs, projetée dans le décor pastoral de Joinville et rendue immortelle par le pouvoir de la parole qui la fait revivre. Elle se réalise donc comme une présence théâtrale en écho. Comme pour le tableau de la nymphe, un mode de représentation illusionniste se met en œuvre. Fait de mises en abyme, de brouillage de plans et de perspectives, d'effets visuels et auditifs, il s'agit d'un mode d'expression qui est celui du jeu théâtral, mais aussi celui du songe. Il produit un dépaysement géographique entre deux espaces scéniques : les demoiselles de la cour de Lorraine sont des doubles des bergères de la cour de Joinville qui, à leur tour, redoublent les bergères des tableaux et des tapisseries, de même que le cadre idyllique du parc se confond avec le décor champêtre des œuvres représentées sur les murs du château. Dans ces mascarades le lecteur-spectateur a du mal à s'orienter, car le narrateur joue ambiguëment à la frontière entre l'espace historique de Nancy et Barle-Duc et son reflet dans un lieu second, Joinville, le bastion des Guise métamorphosé en un Ailleurs où les créations de l'art ont une vie et se mêlent au monde réel. Il s'agit d'un espace suspendu entre la réalité du cadre quotidien et une projection arcadienne dans laquelle les figures évoquées par la mémoire dans un récit en prose prennent vie pour danser, chanter et déclamer des poèmes. Ce jeu de projections révèle bien sûr aussi des visées politiques :⁶⁴ l'imbrication spatiale où se produit l'illusion théâtrale des mascarades traduit l'intention de proclamer idéalement l'unité des deux branches de la famille Guise-Lorraine par l'unification fictionnelle des espaces qui leur appartiennent. Il est aussi question de glorifier les Guise en inscrivant en creux ces spectacles princiers, par une sorte d'acte compensatoire, dans leur château ; un château où le roi, lors de son tour du royaume, avait négligé de s'arrêter. Le déplacement à Joinville d'un spectacle qui s'est réellement déroulé ailleurs prend enfin à contrepied Sannazaro, en substituant à la dominante funèbre de son *Arcadia* une célébration de la vie, qui, si l'on en croit Maria Daraki, n'est pas un contresens.

64. Cf. notamment Rieu 1997, 251-278 et Giavarini 2010, 78-81.

Conclusion : clôture de la corniche et transfert générique

Il y a plusieurs manières de refermer la corniche où s'enclasse le « théâtre » de la fiction. Celle de Sannazaro dans sa prose XII est un chef d'œuvre d'intelligence et de concision en ce qu'elle résorbe tous ses enclassements *d'une seule phrase*. Tandis que la nymphe qui a conduit le narrateur dans l'ancre du fleuve Sebetho prend congé de lui, elle lui avoue son identité *par sa métamorphose en eau* :

*Me (che hora ti parlo) troverai ben tosto sotto le pendici del monte ove ella si posa. E'l dire di queste parole, e'l convertirsi in acqua, e l'aviarsi per la coverta via fu una medesima cosa.*⁶⁵

Et moi *qui parle à toi suis celle qui réside au pendant de la montagne* où elle [Phénice, aimée du narrateur] repose et là me trouveras-tu bien tost. La *prolation de ceste dernière parole, sa transmutation en eau, et sa fluxion par la voye secrette* furent tout une mesme chose.⁶⁶

Notons que le traducteur enrichit cette concision en transcrivant le substantif « dire » par le mot « prolation », synonyme en français d'« énonciation », mais qui désigne aussi, dans le lexique musical, la scansion rythmique du vers. Ainsi, tout se résout en un son, à l'écoute d'une parole perçue dans l'écoulement d'une source, tandis que s'évanouit la personnification de la nymphe qui enchantait la scène et qu'elle s'avoue pour un fantasma substitué à la mémoire d'un amour perdu.

Belleau pour sa part choisit la voie inverse, en étalant les plans du récit afin de les replier méthodiquement l'un sur l'autre. A la tombée du jour, le narrateur de la *Bergerie* s'est égaré en descendant de la terrasse du Grand Château. Ayant perdu la compagnie des demoiselles de Joinville, il les rejoint en bord de Marne, pour épier leurs ébats :

Or pour clorre & pour sceller ce beau jour d'un s/c/eau & d'une marque mémorable à jamais, je vy dedans la prairie sur les bords de la Marne une troupe de nymphes portant le crespé d'or de leur chevelure flottant & ondoyant sur leurs espauls, cordonné seulement d'un petit ruban de couleur, & serré d'une couronne de parvanche.⁶⁷

A l'exemple des parures des demoiselles, la couture de la prose et du vers est particulièrement soignée. Elle s'inscrit dans une relation causale de l'une à l'autre, ce qui veut dire que, pour une fois, le poème *inspire* la prose qui l'annonce et qu'il n'y est donc plus simplement enclassé :

65. Sannazaro *Arcadia*, prose XII, f. 302.

66. Sannazaro *Arcadie*, prose XII, f. 100r°.

67. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 119-120.

[...] je la peus fort aisément discerner du laurier, *parce que la Lune favori-*
soit mon bonheur luy ayant fait ceste requeste :
Lune porte flambeau, seule fille heritiere
Des ombres de la nuit au grand et large sein [...]
Montre le teint vermeil de ton visage plain
Et les rayons sacrez de ta belle paupiere
Laisse moy je te pry sous le silence ombreux
De tes feux argentez au séjour amoureux [...].⁶⁸

Cet éclairage lunaire révèle un nouveau spectacle qui semble le négatif du précédent : la nudité des jeunes filles au bain. Il condense dans le final de la *Bergerie* plusieurs scènes de l'*Arcadia* et d'abord, dans les vers qu'on vient de citer, un détail du portrait d'Amarante tiré de la quatrième prose. Celui-ci nous explique pourquoi la lune, chez Belleau, a le « teint vermeil ». Chez Sannazaro, il s'agissait de la lune « enchantée » :

Quindi la marmorea e delicata gola discendendo, vidi nel tenero petto le piciole e giovenili mammelle, che a guisa di duo rotondi pomi la sottilissima veste in fuori pingivano [...] Et ella delicatissima e di gentile e rilevata statura andava per li belli prati con la bianca mano cogliendo i teneri fiori. [...] quasi ripresa, [...] divenne non altremente vermiglia nel viso, che suole talvolta *il rubicondo aspetto de la incantata luna* [...].⁶⁹

De là descendant à la gorge délicate et plus finement blanche qu'alebastre, j'aperceue en son sein deux tétins ron[d]s comme deux pommettes qui repoulsoient sa robe au dehors [...] Ceste pastourelle se promenoit du long de la prairie et cueilloit de sa main blanche les fleurs qui plus satisfaisoyent à ses yeulx [...] quand elle revint à soy [...] devint aussi *rouge comme est quelque fois la face de la lune enchantée*.⁷⁰

Le voyeurisme précieux de la vision des baigneuses fait aussi bien penser aux *Amours* de Ronsard qu'à Sannazaro, ce qui nous apprend que, d'un auteur à l'autre, l'érotisme courtois n'a pas changé d'objet :

Elles montroient l'une à l'autre en toute privauté (car elles ne me pouvoient apercevoir) leurs gorges, leurs greves & leurs seins. Entre autres j'en vy un large blanchissant, rehaussé de deux montagnettes soupirantes d'un doux & mignard tremblement, abouties de deux petites fraizettes rougissantes sur le bout, le teint

68. *Ibidem*, 120.

69. Sannazaro *Arcadia*, prose IV, f. 110.

70. Sannazaro *Arcadie*, prose IV, f. 21r^o-v^o.

de cette enflure mignonne ressembloit un vase de cristal comblé de lis & de roses tant estoit naïvement coloré.⁷¹

Mais c'est la référence à l'*Arcadia* qui prédomine ensuite, dans la récapitulation sonore qui fait écho à la mélancolie de Sannazaro aux proses II, IX et X, au moins pour le « tin-tin » des cigales qui sert de basse continue et murmurante au discours du poème ainsi que, à cet instant, pour le retour au réel d'un narrateur qui, rappelons-le, croyait avoir perdu l'ouïe dans l'incipit :

Or ayant donné contentement à mes yeux de si doux & si gracieux appas, *il falloit bien que l'oreille receut quelque plaisir* & pour ne la laisser malcontente, une de la troupe commence une chanson [...] Cette chanson finie je demeure tout éperdu tant pour la douceur de la voix laronnesse de mon âme que pour les paroles passionnées de l'amour. [...] j'ay ouy au mois d'avril les accens redoublés [...] et les fredons entrecoupés du rossignol, j'ay ouy le tin-tin des cigales au mois le plus chaut de l'été [...] j'ay ouy doucement glisser la rosée sur les herbes [...] j'ay ouy entre deux montagnes cavernieuses les vieilles querelles de la parlante Echo [...] j'ay ouydedans le saint horreur des forests les plus obscures les chansons de Daphnis : mais pour dire la vérité, cette voix estoit tout autre chose.⁷²

Et c'est finalement la troisième prose qui fixe le *dispositif*, au sens plastique du terme, en servant de modèle à une scène « vivante », démarquée de l'ekphrasis du temple de Palès :

Ma quel che più intentamente mi piacque di mirare erano certe ninfe ignude, le quali dietro un tronco di castagno stavano quasi mezze nascose [...] In questo venivano quattro satiri [...] per prenderle [...] di che elle avedendosi si mettevano in fuga [...] si erano per paura gittate dentro un fiume, e per quello fuggivano notando, e le chiare onde poco o niente gli nascondevano de le bianche carni.⁷³

Mais ce que plus ententivement me pleut à regarder, furent certaines Nymphes nues, lesquelles estoient demy cachées derrière une tige de chataignier [...] et cependant survenoyent quatre satyres [...] pour les surprendre [...] dont les belles s'appercevens tournoyent en fuyte [...] s'estant de peur gettées en une rivière par où elles se sauvoient en nageant dont les ondes estoient si claires qu'elles ne cachoient que peu ou rien de leurs charnures blanche.⁷⁴

Or de peur d'estre découvert j'eus patience derrière un saule creux où je m'étois tapi, ou de frayeur voyant tant de divinitez ensemble, ou de peur d'interrompre

71. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 120-121.

72. *Ibidem*, 124-125.

73. Sannazaro *Arcadia*, prose III, f. 95-96.

74. Sannazaro *Arcadie*, prose III, f. 15v^o.

leur plaisir, ou sous l'espérance d'en entendre davantage : mais je ne demeuray gueres que soudain je ne les visse toutes au plonge, fandre l'eau à cou[p]s de bras, puis soudain s'évanouir & se dérober à mes yeux.⁷⁵

La fin de cette vision qui n'est pas un songe, mais bien un fantasme – tandis que la disparition des nageuses passe pour un effet de réel – se conforme pourtant au processus conventionnel du réveil du songeur : un retour à la forme initiale, pourrait-on dire, et qui préfigure, mais en tout autre sens, le *topos* de Calderon qu'on peut prendre pour *motto* ou devise du théâtre à venir : « la vie est un songe ». Ce qui motive une ample et dernière récapitulation jouant, *du point de vue du sujet*, les émotions de sa *Journée* :

Enyvré de tant de plaisirs, environ les dix heures je me retire en ma chambre pour prendre mon repos. Je vous laisse à penser si ce dormir me fust plaisant & doux : car si tost que le sommeil eust couvert de ses aelles humides la lasse & paresseuse paupière de mes yeux, l'enchanteresse & charmeresse mémoire de ce que j'avois veu & entendu ce beau jour, accompagné d'Amour, de plaisir & possible de quelque passion, tous ensemble viennent suborner mes sens (...) car non seulement il me sembloit voir ce que j'avois veu, ouïr ce que j'avois ouy, entendre ce que j'avois entendu, admirer ce que j'avois admiré, mais je pensois veritablement avoir cet heur que de continuer le plaisir de ce beau jour.⁷⁶

L'explicit répond mot pour mot à l'incipit ; il suffit de s'y reporter, pour comprendre qu'avec l'hésitation sur le rêve et le réel, la répétition est la clef du passage. Car c'est désormais le rôle du songe que de répéter l'expérience de cette « journée », virtuellement prolongée en un « jour sans fin » dont le livret se rejouerait pour le plaisir, comme on parcourt mentalement les cases d'un théâtre de mémoire. Par un renversement des valeurs qui remet en place la hiérarchie commune des perceptions, c'est bien sur la dissipation d'un songe que se referme l'enchâssement fictionnel :

Mais las ! somme trompeur, trop jaloux de mon plaisir [...] tu n'es qu'une douce fumée qui s'esvanouit en l'air, tu n'es qu'une odeur passagère qui traversant nos appréhensions charme & ensorcelle nos sens, tu n'es qu'un masque fantastique trompeur et menteur, déguisant le faux en apparence de vray.⁷⁷

Mais la pièce sur laquelle retombe le rideau – anachroniquement, car cet accessoire n'existe pas encore – c'est bel et bien la réalité. Celle qu'aura revêcu un narrateur enfin rendu à lui-même « sans alteration de [son] naturel ». Une réalité qu'on avait pu croire simplement projetée dans un monde d'ap-

75. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 125.

76. *Ibidem*, 125-126.

77. *Ibidem*, 126.

parences, altérée par les fantasmes qui l'embellissent, mais qui s'avère au bout du compte l'authentique expérience de cette « journée » mémorable :

Plust à Dieu [...] qu'un songe tel couvast éternellement dessus mes yeux. Mais quoy ? je cogneu lors que tout ce qui prend vie, & tout ce qui soupire sous ce grand ciel ne se peut continuer en son estre, & qu'il faut par nécessité qu'il prenne quelque fin suivant le fil ordonné de la main de ce grand Dieu. Ainsi je passé ce beau jour & cette douce nuit. Je vous prie, si toute nostre vie estoit dispensée en cette façon, ménageant les jours & les heures en tels plaisirs [...] sans appréhension fascheuse, *sans alteration de nostre naturel*, francs et libres d'avarice, d'envie & d'ambition, aurions-nous regret en mourant d'avoir vécu si doucement en ce monde ?.⁷⁸

Il y a peut-être dans cet *explicit* une réminiscence de l'adieu à la *sampogna*, la musette des bergers de la treizième prose de Sannazaro,⁷⁹ mais sur le fond Belleau dit autre chose : si la vie est un songe, ce songe-là est précieux, non parce qu'il la représente avec la virtuosité qu'on a dite, non par l'ingéniosité de ses artifices, mais parce que sa mémoire est bien le reflet *véritable* de « nostre naturel ».

On pourrait gloser sur la dimension moderne, pré-freudienne de ce récit d'un songe qui n'en est pas un, mais qui procède par condensation et déplacement, ce qui nous apprendrait pourquoi le sentiment arcadien est constant, c'est-à-dire toujours renouvelé dans l'expérience humaine et en quoi le dispositif qui le produit – l'ultime mise en perspective étant celle de la mémoire – est nécessaire. Mais on s'en tiendra à un bilan esthétique de l'ethos maniériste de cette première *Bergerie*, en revenant sur son parcours mimétique du point de vue de sa théâtralité et, « quant à l'œil », de sa scénographie.

L'une n'allant pas sans l'autre, la théâtralisation du prosimètre convoque des perceptions visuelles encadrées dans des perspectives en abyme qui s'ouvrent sur des emboîtements touchant autant l'espace que la parole. C'est là que se déploie le germe du « théâtre » qui, on l'a vu dans les mascarades, adhère à la réalité de la vie de cour et se réalise en tant que représentation d'une représentation, à l'intérieur d'un dispositif textuel où l'imbrication prose-vers et la circulation de la parole produite par les décrochements énonciatifs convergent dans l'évocation d'un espace animé. Les artifices de la mémoire et le brouillage des repères contribuent à étoffer la densité de ces

78. *Ibidem*.

79. « [...] chi più di nascoso e più lontano dalla moltitudine vive, miglior vive. E colui tra' mortali si può con più verità chiamar beato, che senza invidia de le altrui grandezze con modesto animo de la sua fortuna si contenta » (Sannazaro *Arcadia*, prose XIII, f. 330). Cf. la trad. de Jean Martin : « [...] celui peut vivre en plus grand repos qui est plus lointain et retiré de la multitude confuse. Et entre les hommes se peult plus véritablement estimer celui qui sans envie des grandesses d'autrui, par modestie de courage se contente de sa fortune » (Sannazaro *Arcadie*, prose XIII, f. 114^v°).

constructions et les mascarades nous montrent bien le reflet d'un théâtre festif qui est aussi une mise en scène de la mémoire. C'est au croisement de la vision, de la remémoration et de la parole représentée que l'enchâssement pictural et l'enchâssement théâtral se superposent pour définir l'identité générique de la bergerie, en laissant filtrer le souffle théâtral qui l'anime. Les dernières pages le confirment : le songe se confond avec une remémoration créatrice (« l'enchanteresse & charmeuse mémoire ») et, au réveil, la mise en scène de la mémoire redevient de l'écrit.

La dimension théâtrale est d'ailleurs une dimension à laquelle Belleau a été sensible dans sa jeunesse, où il a participé en tant qu'acteur à quelques représentations au Collège de Boncourt et où il a composé, juste avant son départ à Joinville, sa seule comédie, *La Reconnue*, publiée à titre posthume en 1578. Bien que le cadre, générique et référentiel, soit tout à fait différent, quelques reflets d'une perspective scénique déjà adoptée pourraient s'être prolongés dans l'idéation de la *Bergerie* et avoir contribué à nourrir une virtualité théâtrale déjà présente dans la matrice arcadienne. Dans cette *Bergerie* la théâtralité est donc une création.

Chez Belleau, repenser l'*Arcadia*, c'est alors bien sûr exhiber l'héritage de Sannazaro, mais c'est aussi mettre en œuvre une scénographie de la parole qui investit les personnages et les décors et accentue l'ambiguïté référentielle de l'œuvre. C'est enfin faire basculer la dimension du jeu – composante essentielle de l'*Arcadia* – vers l'espace théâtral ou chorégraphique ancré dans le modèle de sociabilité aristocratique qui émerge du monde parfait des princes-bergers de la petite cour de Joinville.

« Quant à l'œil », l'assemblage des mécanismes étudiés permet de saisir l'identité de l'arcadie littéraire dans son mouvement transgénérique depuis le songe vers le théâtre. Le triple enchâssement du vers dans la prose, de l'objet dans le site, et de la parole dans le tableau sert de matrice à l'œuvre conçue comme *dispositif*. Il assure sa continuité dans la métamorphose qui la transporte depuis les formes déjà révolues du songe allégorique vers celles du théâtre, en un temps où ces virtualités n'avaient encore reçu aucune réalisation. La comparaison de la *Bergerie* avec son modèle est donc précieuse pour la compréhension de l'histoire d'un genre qui ne naîtra véritablement, et à l'échelle européenne, qu'à la fin du siècle.

Elle démasque la fausse continuité qui rattache en apparence les arcadies maniéristes à l'églogue virgilienne. Celle-ci, en remontant jusqu'aux sources premières des *Idylles* de Théocrite, a pour ainsi dire *toujours* existé, et toujours elle a connu des imitations, partout et dans toutes les langues. Mais l'*Arcadia* de Sannazaro est *autre chose* dans l'exacte mesure où elle modélise la relation entre le sujet et le paysage conçu comme le lieu (ou le temps) d'une innocence et d'une enfance révolues : l'identité rêvée du poète mise en perspective c'est-à-dire entrevue et cernée plutôt que ressaisie, est un « pays perdu » dont le simulacre entretient le désir. Et c'est bien cette relation – et non pas la qualité des vers – qui fait la nouveauté et le prix de l'œuvre. Au temps où cette représentation se diffuse, peu importe

que ce soient des bergers – c'est-à-dire des acteurs déguisés – qui rejouent cette « enfance », car ce qui compte vraiment, c'est la *vérité* du sentiment hyperbolisé et rendu cathartique par le dispositif qu'on a examiné : un désir incluant dans sa projection la mélancolie et le deuil omniprésents dans le lyrisme de Sannazaro.

De cela, on l'a vu, Belleau n'a presque *rien* retenu – sinon la mise en œuvre d'un dispositif analogue à celui de son devancier, et bien sûr le sentiment qui perce dans la clôture de sa corniche, à la fin de la première journée. Quant au reste, si l'on n'a rien dit de la *Seconde Journée*, c'est qu'elle n'est plus une arcadie, mais la compilation opportuniste de pièces dont la disparité fait éclater le cadre fictionnel. Et la description du jardin qui inaugure cette continuation factice n'y change rien. En révisant et en lissant le cadre de la *Première Journée* – reprise et transformée – le poète se sera contenté de recoller des pièces dont la thématique lui semblait compatibles avec le registre arcadien.

Pourtant l'œuvre limitée à sa première « journée » est réussie. Car l'exhibition des coutures suffit à produire « l'effet arcadien » qu'on attendait, quand bien même le sentiment en serait différent. La mélancolie ne domine pas à Joinville, si bien que la mort s'y inscrit dans la continuité du vivant : depuis le deuil que commémore l'épithaphe de François de Lorraine, jusqu'à la naissance de l'héritier célébrée par la mascarade. L'extension du cadre fictionnel de la journée jusqu'à la nuit employée à la revivre en songe – ou « comme un songe » – mérite aussi d'être considérée sous l'angle de l'histoire du genre. Car avec le scénario de sa journée et de sa nuit, partagées entre un château et un parc, Belleau a retrouvé, peut-être à son insu, la trame d'un scénario ancien, fixé un siècle et demi avant l'invention de l'*Arcadia*. Il s'agit d'un excursus de Guillaume de Machaut, inclus dans le recueil prosimétrique de son *Remède de Fortune* (c. 1341) et dont le décor est le parc et le château de Hesdin en Artois.

Chez Machaut, le narrateur n'ayant pas osé avouer à sa dame qu'il était l'auteur des poèmes amoureux qu'il lui avait adressés, quitte le château pour errer de nuit dans le parc à fabriques créé pour le duc de Bourgogne. Fortune qui le persécute lui apparaît en songe, puis l'allégorie de Dame Espérance qui le reconforte et le persuade de retourner auprès de sa dame pour lui avouer ses sentiments. Ce qui s'accomplit à la fin, après la description d'une fête courtoise avec banquet, musiciens et bal, tout à fait comparable à la mascarade de Bar-le-Duc transportée à Joinville dans le nouveau cadre de la *Bergerie*.⁸⁰ Or par un curieux détour de l'Histoire qui n'est sans doute qu'une coïncidence – sans quoi il faudrait croire que Belleau et le maître de Bomarzo se sont bel et bien rencontrés et accordés et que ce parc est *objectivement* l'un des modèles de la *Bergerie* – Vicino Orsini connaît bien – et pour son malheur – Hesdin, son parc et son château. En 1553, il y fut assiégé, canonné, et capturé par les Impériaux, et l'une de ses fabriques,

80. Machaut *Remède*.

la célèbre « casa pendente », conserve selon notre hypothèse, la mémoire paroxystique de cet assaut.⁸¹

Ce parallèle nous ramène à notre objet, c'est-à-dire à l'essence du lyrisme arcadien finalement commune à Sannazaro et à Belleau : on la croit identique à l'intention que proclame, à Bomarzo, une inscription gravée sur un cippe entre la « fontaine du théâtre » et la « casa pendente » :⁸² *Sol per sfogar il core* : « seulement pour épancher mon cœur ».

81. Cf. Polizzi 2016, 58-59. Il s'agirait de l'explosion de la brèche du rempart qui mit fin au siège de Hesdin.

82. Cf. Castelletti 2009, 333.

Bibliographie

Sources

Colonna *Songe* (Polizzi)

F. Colonna, *Le songe de Poliphile* [*Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499], [trad. par J. Martin, Paris 1546], éd. de G. Polizzi, Paris 1994-1996.

Belleau *Amours*

Les amours et nouveaux eschanges des pierres précieuses, vertus et propriétés d'icelles [...], par Rémy Belleau, Paris 1576.

Belleau *Bergerie* 1565

La bergerie de Rémy Belleau, Paris 1565.

Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine)

R. Belleau, *Œuvres poétiques*, II. *La bergerie* (1565), éd. critique par G. Demerson et M.M. Fontaine, Paris 2001.

Belleau *Bergerie* 1572

La bergerie de R. Belleau, divisée en une première et seconde journée, Paris 1572.

Belleforest *Cosmographie*

La cosmographie universelle de tout le monde [...] recueilly tant par Sebastien Munster [1544] que recherché par François de Belleforest, I-II, Paris 1575.

Machaut *Remède*

G. de Machaut, *Le Remède de Fortune*, dans *Œuvres*, éd. de J-M. Bédier, Paris 1906.

Sannazaro *Arcadia*

Arcadia di m. Giacomo Sannazaro [1504], nuovamente corretta et ornata di figure e di annotationi da m. Francesco Sansovino, Venezia 1578.

Sannazaro *Arcadia* (Vecce)

Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cur. di C. Vecce, Roma 2013.

Sannazaro *Arcadie*

L'Arcadie de messire Jacques Sannazar mise d'italien en francoys par Jehan Martin, Paris 1544.

Bibliographie critique

Agamben [2006] 2014

G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* [*Che cos'è un dispositivo?*, Milano 2006], trad. par M. Rueff, Paris 2014.

Campanini 2018

M. Campanini (éd.), *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisements entre théâtre et roman*, Paris 2018.

Castelletti 2009

C. Castelletti, « Le iscrizioni del sacro bosco », dans Frommel 2009, 332-333.

Connat, Mégret 1945

M. Connat, J. Mégret, « Mort et testament de Rémy Belleau », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 6 (1945), 328-356.

Daraki 1994

M. Daraki, *Dionysos et la Déesse-Terre*, Paris 1994.

Dauvois 1998

N. Dauvois, *De la satura à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris 1998.

Fontaine 2001

M.M. Fontain, « Postface », dans Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 199-287.

Frommel 2009

S. Frommel (dir.), *Bomarzo. Il bosco sacro*, Milano 2009.

Giavarini 2010

L. Giavarini, *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris 2010.

Jeanneret 1970

M. Jeanneret, « Les œuvres d'art dans la Bergerie de Belleau », « Revue de l'histoire littéraire de la France » 70/1 (janvier-février 1970), 1-13.

Lebègue 1916

R. Lebègue, « Une source de la Bergerie de Rémy Belleau », *Revue du Seizième siècle* 4/3-4 (1916), 166-194.

Mazouer 2002

C. Mazouer, *Théâtre français de la Renaissance*, Paris 2002.

Meiss-Even 2013

M. Meiss-Even, « "Pour ne cognoistre gueres d'aultres plus belles maisons en ce royaume ni plus santantes ung grand prince" : les châteaux et palais des Guise », dans *Les Guise et leur paraître*, Tours 2013, online.

Polizzi 2009

G. Polizzi, *Il sacro bosco e la questione dei generi letterari : allegoria, epopea, arcadia*, trad. de M. Campanini, in Frommel 2009, 103-113.

Polizzi 2016

Bomarzo. Poétiques d'un jardin italien, essai de G. Polizzi, photo. de F. Sagnes, Triel-sur-Seine 2016.

Polizzi 2021

G. Polizzi, « Prière pour l'ouverture d'une clairière : le sacro bosco de Bomarzo, versant arcadie », dans Ch. Imbert (éd.), *Le Bois sacré. Histoire d'un paysage entre imaginaire culturel et tradition culturelle*, Toulouse 2021, 37-53.

Rieu 1997

J. Rieu, « La Bergerie de Rémy Belleau : une « fête » poétique à la gloire des Guise », dans Y. Bellenger (éd.), *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris 1997, 251-278.

Simonin 1987

M. Simonin, « Ronsard à Bar-le-Duc : notes sur le texte primitif et la représentation des Mascarades (7 mai 1564) », *Revue de l'Histoire littéraire de la France* 87/1 (janvier-février 1987) 99-109.

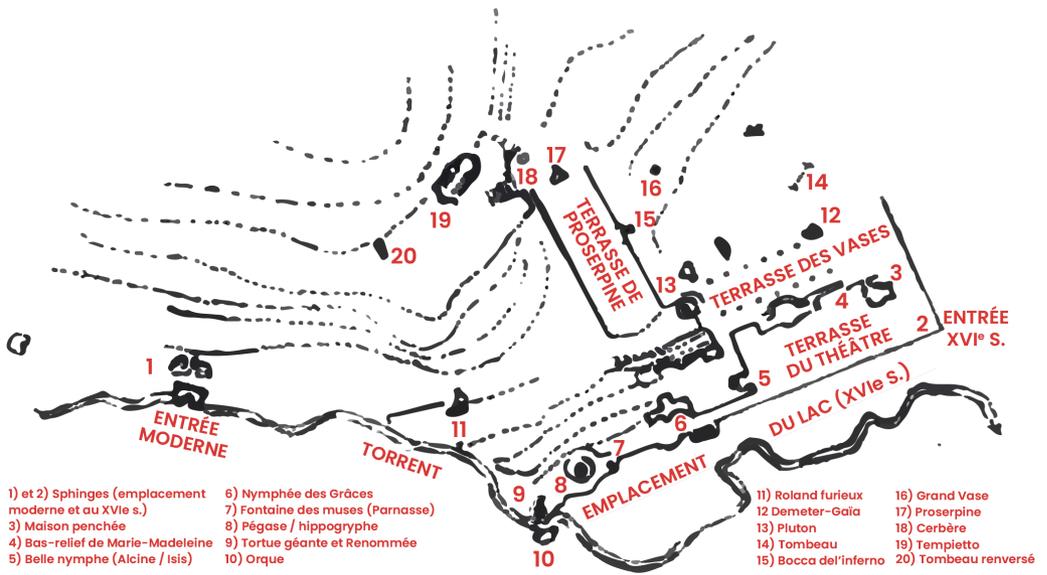


SCHÉMA TOPOGRAPHIQUE DES FABRIQUES DU « SACRO BOSCO »

Conception : Gilles Polizzi, Graphisme : Laetitia ATTILI

Fig. 6.1. Topographie des motifs « arcadiens » dans le Sacro Bosco de Bomarzo, d'après Polizzi 2021.

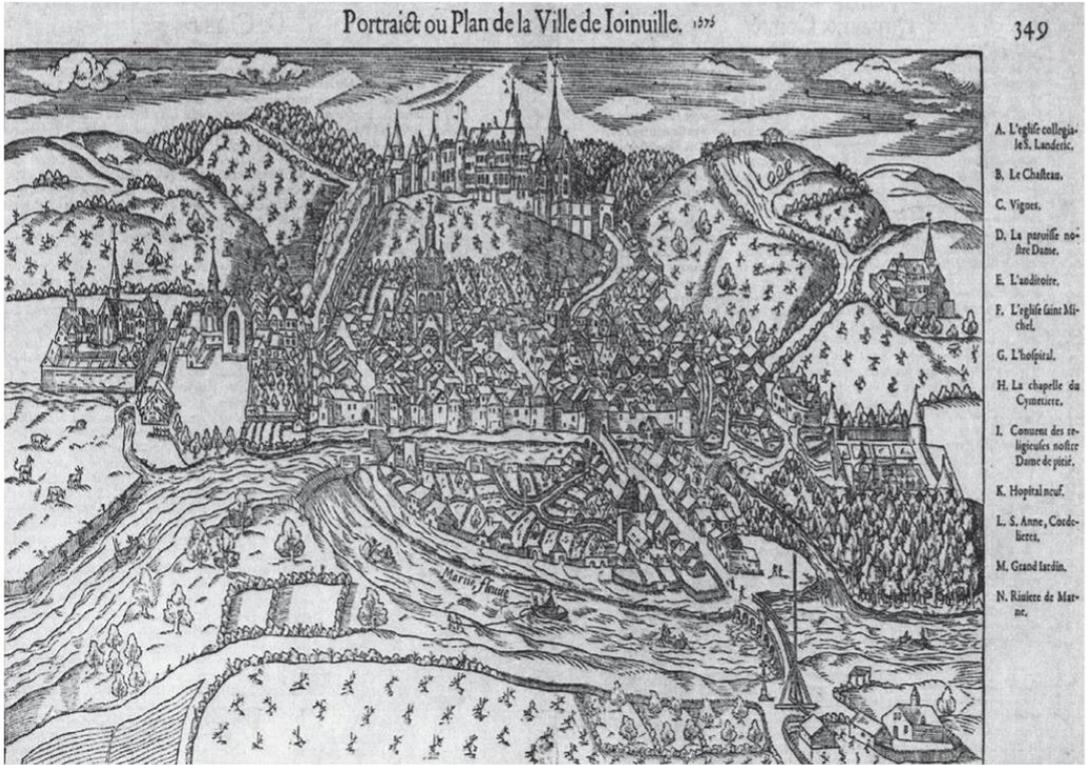


Fig. 6.2. *Portraict ou plan de la ville de Ioinuille* tiré de Belleforest *Cosmographie* I, 348-349. En haut au centre, le « grand château » ; en bas à droite le « petit château » et son verger, référents respectifs de la terrasse et du bain des nymphes dans la *Bergerie* de Belleau.