

Julien GOEURY

## SUR QUELQUES USAGES D'HORACE PAR ANDRÉ MAGE DE FIEFMELIN

André Mage, sieur de Fiefmelin fait partie de ces nombreux petits poètes actifs en France sous le règne d'Henri IV. La postérité n'aurait sans doute jamais retenu son nom sans l'acharnement de certains historiens locaux à faire l'inventaire des richesses patrimoniales de la Saintonge et de l'Aunis, ainsi que le goût, plus tardif, des études baroques pour certaines perles bizarrement formées. Composées en dehors des réseaux lettrés qui font la mode en matière de poésie, les *Œuvres* d'A. Mage documentent néanmoins assez bien les pratiques contemporaines. C'est la raison pour laquelle on ne saurait vraiment s'étonner d'y constater l'influence d'Horace, qui est encore très importante sur la production lyrique d'expression française au tournant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. On se propose cependant de poursuivre l'enquête, en se demandant quels usages d'Horace est conduit à faire un jeune homme aspirant à la carrière de poète, ou bien, pour le dire autrement, en quoi le poète lyrique (celui de *Odes*) peut encore servir de guide et de modèle en matière d'écriture poétique et de conduite de vie à un rejeton désabusé de l'humanisme triomphant. En tenant compte du traitement de certaines sources repérables (traductions et/ou imitations, contaminations diverses), il s'agit d'envisager le rôle du poète latin dans la construction de la *persona* littéraire de Mage, que ce soit sur le plan artistique (figure d'autorité et bréviaire lyrique), social (conversation familière et amitié lettrée) et moral (mise en scène de la médiocrité dorée dans le Pays des îles).

### PRATIQUES D'ÉCRITURE

Les *Œuvres de Fiefmelin*, ont été publiées à Poitiers « à compte d'auteur » en 1601, chez un célèbre libraire-imprimeur, Jean de Marnef, dont l'enseigne a cependant perdu beaucoup de son lustre à l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle. Elles ont été majoritairement composées par André Mage dans le « huitième lustre de son âge », pour reprendre la formule inscrite en latin sur le frontispice de la seconde partie, c'est-à-dire entre 1597 et 1601. Ces premières *Œuvres*, qui sont en réalité les dernières, viennent en quelque sorte solder les comptes d'une carrière de poète inaboutie et très largement vécue par procuration. André Mage reste en effet jusqu'à sa mort le greffier d'un tribunal seigneurial de l'île d'Oléron, où il naît en 1561 et meurt dans la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle sans avoir apparemment rien publié d'autre que cet unique recueil.

Ses *Œuvres* se présentent sous la forme d'un petit *in-12°* de quatre cents folios environ, où l'on décompte plus de cinquante mille vers, ce qui est tout de même considérable. C'est en fait un double recueil, dans lequel le poète a rassemblé l'essentiel d'une production assez disparate, qui se présente ainsi :

---

<sup>1</sup> *Les Œuvres du sieur de Fiefmelin*, Poitiers, J. de Marnef, 1601. Il n'en existe qu'une seule édition. Toutes les références données dans cet article seront tirées du premier volume de *Œuvres* publié sous la dir. de J. Goeury avec la coll. d'A. Duru, J. Goeury, N. Pellegrin, P. Maillard et S. de Reyff (Paris, H. Champion, 2015).

<sup>2</sup> Pour plus de détails sur ce phénomène éditorial, voir (entre autres) H.-J. Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1984, t. I, p. 285-286.

LES ŒUVRES DU SIEUR DE FIEFMELIN. *Divisées en deux parties, contenües en la page suyvante / A POICTIERS, / A l'imprimerie du Pelican / JEAN DE-MARNEF, / Imprimeur et Libraire du Roy. / M.D.CI.*

|   |  |  |
|---|--|--|
| <i>La Polymnie</i> divisée en deux parties à scavoïr ez | <i>Jeux Poétiques</i> où sont  | <i>Eclogue</i><br><i>Accueil poétique et chrestien</i><br><i>Triomphe d'Amour</i><br><i>Alcide, Jeu Comique et Moral</i><br><i>Aymée, Tragicomedie</i><br><i>Jephthé, Tragedie</i> |
|   | & <i>Meslanges</i> où sont   | <i>Odes</i><br><i>Sonnets</i><br><i>Le Saulnier</i><br><i>Epigrammes</i><br><i>Epitaphes</i>   |
| <i>Le spirituel</i> comprenant Essais                   | <i>Les Prieres, 1. Essai</i><br><i>L'homme naturel, 2. Essai</i><br><i>L'Ame humaine, 3. Essai</i><br><i>Les saints Souspirs, 4. Essai</i><br><i>Les Muses celestes, 5. Essai</i><br><i>Les Meditations, 6. Essai</i><br><i>La Chrestienne, 7. Essai</i> |  |

Le premier recueil, intitulé *La Polymnie*, regroupe deux sections, qui dissocient ce qui relève d'une part de la poésie dramatique (*Les Jeux*) et d'autre part de la poésie lyrique (*Les Meslanges*). *Les Jeux* sont dédiés à sa châtelaine, Anne de Pons, pour qui ils ont été composés et sans doute même représentés à diverses occasions (publiques et privées) ; quant aux *Meslanges*, dédiés à un certain Artus Le Comte, ils réunissent toutes les pièces en vers, reclassées par genres d'écrire, qui ne relèvent pas du domaine théâtral. Le second recueil, intitulé *Le spirituel* (et sur-titré *L'image d'un Mage*), est pour sa part composé de sept Essais, qui restituent les étapes un vaste itinéraire qui est à la recreation de l'être spirituel ce que la *Semaine* de Guillaume Salluste du Bartas a été à la création du monde. C'est incontestablement son œuvre majeure, celle qui a d'ailleurs suscité tout l'intérêt des études baroques évoquées plus haut. L'ensemble est imposant sur le plan strictement quantitatif, mais la gestation plutôt rapide, ce qui s'explique en grande partie par un vaste travail de traduction, d'imitation, de réécriture (parfois proche du plagiat), pratiqué sans relâche par André Mage dont l'écriture naît de la (re)lecture. D'où la présence massive, dissimulée ou non, d'un certain nombre d'auteurs, aussi bien de l'Antiquité que de la Renaissance, dans lesquels le poète va directement puiser l'essentiel de son inspiration.

La liste des sources directes, à peu près établie pour le premier recueil (*La Polymnie*), est longue sans être très originale, parce qu'elle correspond à une culture de collège et au contenu d'une bibliothèque saintongeaise de taille moyenne, sous influence rochelaise, puisque l'homme est de confession réformée. En ce qui concerne les *Jeux*, l'*Eglogue* imite Pierre Matthieu et s'inscrit dans une filiation virgilienne plus fuyante ; *L'Accueil poétique et chrestien* transpose un poème de Du Bartas ; les trois pièces morales intitulées *Le Triomphe*, *Alcide* et *Aymée* traduisent assez fidèlement des dialogues en prose latine de Ravisius Textor et le *Jephthé* une fameuse tragédie biblique de Georges Buchanan. En ce qui concerne maintenant les *Meslanges*, l'émiettement des genres d'écrire (odes, sonnets et épigrammes) minimisent apparemment la dépendance à l'égard des sources, ou plutôt rend plus difficile leur identification systématique, surtout quand elles sont sciemment dissimulées. Mais, là encore, les sources mobilisées sont nombreuses, hétéroclites et recouvrent des époques et

des genres très différents, puisqu'on croise aussi bien Horace, qu'Ausone, Alciat, Juste Lipse, Palissy, Du Bartas, Desportes, etc.

Ce qu'on peut dire, c'est qu'André Mage tente laborieusement de construire son autorité « littéraire » sur la lecture d'écrivains réputés, qui sont là pour garantir ses propres essais d'écriture. La présence de tous ces auteurs est cependant soumise à des variations et leur degré d'actualisation divers. Soit il se contente de citer leur nom, souvent dans des listes, ce qui relève du *name dropping* ; soit il cite leur nom en mentionnant le titre de certaines de leurs œuvres, soit il cite ces œuvres et reconnaît les réécrire partiellement, soit il leur consacre un ou plusieurs poèmes, tout en les réécrivant ou non ; soit, enfin, il réécrit un texte, sans expliciter ni l'auteur ni la nature de l'emprunt, ce qui est relativement fréquent et pas toujours facile à justifier lorsque la source saute aux yeux du lecteur cultivé. Bref, il y a là un écheveau de pratiques de réécriture, dont aucune n'est vraiment originale en elle-même, mais dont l'addition, le caractère presque systématique et les procédures d'occultation ou d'ostentation donne finalement au recueil une grande partie de sa singularité.

#### PRÉSENCE(S) D'HORACE

Puisqu'il s'agit de déceler la présence d'Horace dans les *Œuvres* de Fiefmelin, il faut d'abord distinguer, avec toute la prudence requise, ce qui relève d'un travail de traduction et/ou d'imitation revendiqué (perspective privilégiée ici), de ce qui relève d'un plus vaste processus de contamination des lieux communs d'une philosophie morale passée par différents filtres, dont celui d'Horace. La présence du poète latin est en tout cas manifeste dans la section des odes, à laquelle on consacrerait l'essentiel de notre réflexion. On sort dès lors de cette zone d'ombre, où se joue parfois la construction d'une autorité littéraire qui demeure très fragile, pour entrer en pleine lumière et on peut même considérer que le nom d'Horace a servi de passeport au jeune poète en phase d'apprentissage, ce qu'il n'essaie pas de gommer ou d'estomper au moment où il choisit de publier ses *Œuvres*.

Parmi les trente-deux odes qui forment la première section des *Meslanges*, huit sont en effet directement traduites ou imitées d'Horace. La catégorie de traduction, que n'utilise pas ici explicitement A. Mage, qui préfère parler d'imitation à deux reprises (dans les titres des odes 8 et 9), ou bien qui renonce tout bonnement à caractériser le mode de translation conduisant de la source latine alléguée jusqu'au poème composé en français, paraît néanmoins la plus appropriée, ne serait-ce que parce que la mention systématique des coordonnées des poèmes dans le recueil d'Horace signale en tout état de cause une pratique de traduction. Voici la liste de ces odes, leur titre et leur adresse :

- **Ode 8.** Imitée d'Horace, *lib. 2. des Carm. Od. 16. Otium divos rogat in pat.* / « A Monsieur le Comte, Baron de la Chaume<sup>4</sup> »
- **Ode 9.** Imitée d'Hor. *Od. 17. du 2. des Carm. Cur me querelis exanimas tuis ?* / « Au mesme Sieur<sup>5</sup> »
- **Ode 13.** *Rien de trop, mais le moyen.* / « A M. Cousseau Med[ecin] Roch[elais] son amy » du 2. liv. d'Hor. *Od 10. Rectius vives, Lic.*<sup>6</sup>
- **Ode 14.** *Epod. Hor. Od. 2. Beatus ille qui pr. Louanges de la vie rustique.* / « A Son B[eau] frere I. Seguin Jugsen[echal] en Ol[éron]<sup>7</sup> »

<sup>3</sup> Sur cette question cruciale, on renvoie à la contribution d'A. Duru dans l'introduction de l'édition citée, « A quel titre se faire un nom ? », p. 75-99.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 507.

- **Ode 17.** Du 3. liv. d'Hor. Od. 1. *Odi profanum vulgus, et arceo.* / « A son Cousin M. Th. Fromaget Juge Royal et de l'Admir. de Guyenne »<sup>8</sup>
- **Ode 21.** Du 4. liv. d'Hor. Od. 7. *Diffugere nives, redeunt,* etc. / Au susdict Sieur Baron de la Chaume<sup>9</sup> »
- **Ode 25.** *Lib. 2. Carm. Horat. Od. 3. Aequam memento reb.* / « Audict Sieur le Comte Baron de la Chaume<sup>10</sup> »
- **Ode 30.** Du 3. livre des *Carm.* d'Hor. Ode 16 *Inclusam Danaen.* / « Au susd. Sieur de la Chaume Baron<sup>11</sup> »

Une lecture attentive des poèmes en question laisse facilement apparaître qu'on est ici beaucoup plus près de la traduction que de l'imitation. C'est donc sans doute par souci de valorisation de son propre travail de poète que Mage préfère recourir à la notion d'imitation alors qu'il ne fait que traduire, ce qui ne veut pas dire que la section ne recèle pas par ailleurs un véritable travail d'imitation ; un travail d'imitation au sens premier du terme, puisqu'il s'agit encore d'assimiler les vertus des grands auteurs (en l'occurrence Horace), en naturalisant les genres que ceux-ci ont pratiqués (en l'occurrence l'ode). En tout état de cause, quand Mage traduit littéralement, il tend à dire ou à suggérer qu'il imite pour se faire valoir et, quand il imite, il ne dit souvent rien du tout, de façon à laisser croire qu'il demeure « maître de l'invention », pour paraphraser Ronsard.

Si l'on examine maintenant de plus près le travail du traducteur, on se rend compte que Mage suit de très près le cheminement littéral des poèmes d'Horace. Il privilégie même une équivalence métrique assez rigoureuse, que le passage du latin au français ne favorise pourtant pas traditionnellement<sup>12</sup>. Il s'agit pourtant moins d'une question de langue (souci de littéralité) que de poétique (souci d'équivalence strophique). Les rares transgressions observées, qui relèvent de la compression (« suppression » de deux vers dans l'ode 14) ou de l'amplification (« ajout » de quatre vers dans l'ode 9 et de huit dans l'ode 17) ne semblent pas vraiment préméditées. Seule l'ode 9 révèle un choix à cet égard significatif. Si A. Mage ajoute ici une strophe entière, c'est parce qu'il développe (en l'actualisant) une anecdote rapportée par Horace. L'accident évité de justesse par le poète latin, qui manque d'être assommé par une branche, devient ainsi sous sa plume la menace d'une noyade par naufrage survenue en allant de Bordeaux jusqu'à la côte saintongeaise au moment des désordres de la Ligue :

Ce fust lors que le peuple, à son vray Roy rebelle,  
Et le chœur du Senat croire ne te voulut.  
Là Dieu, faisant la Ligue criminelle  
Se repentir, pourveut à ton salut.

*tardavit alas, cum populus frequens  
laetum theatris ter crepuit sonum ;  
me truncus inalapsus cerebro  
sustulerat, nisi Faunus ictum*

Pour voguer de Bourdeaux ez Isles Saintongeises,  
Je fis tenter le gué du voyage au batteau,  
Qui, pour moy pris ez rives Bourdeloises,  
Me rendit sauf par sa prise hors de l'eau.

*dextra levasset, Mercurialium  
custos virorum. Reddere victimas  
aedemque votivam memento ;  
nos humilem feriemus agnam.*  
(Horace, II, 17, v. 25-32)

Recolans donc en un ces tableaux de naufrage,  
Allons au temple offrir veaux de lèvres à Dieu.  
Pour ton salut, pour l'heure de mon voyage,  
Sacrifions loüanges au saint lieu.

[Quand, au théâtre, le public assemblé fit  
crépiter trois fois un joyeux  
applaudissement ; moi, un tronc tombé

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 517.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 530.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>12</sup> Voir le tableau situé dans les annexes du présent article.

(ode 9, v. 25-36)<sup>13</sup>

sur mon crâne déjà me tuait, mais Faunus  
de sa droite amortit le coup, lui, le gardien  
des favoris de Mercure. Songe à offrir les  
victimes dues et le temple votif: nous  
immolerons, nous, une agnelle.]<sup>14</sup>

On rencontre ailleurs de telles procédures de transposition, moins visibles parce qu'elles ne bouleversent pas l'équilibre strophique, comme ce « Tibre jaune » devenant « onde à sel » dans l'ode 25, ou bien encore ce « vallon de la Sabine » devenant tout bonnement « Fiefmelin », le propre fief du poète, situé au sud de l'île d'Oléron, dans l'ode 17 :

Pourquoy me bastiray-je une maison prisée  
D'entrée et de piliers sous modèle nouveau ?  
Fiefmelin m'est plus beau,  
Qu'autre richesse à tous plus fascheuse qu'aisée.  
(ode 17, v. 53-56)<sup>15</sup>

*cur invidendis postibus et novo  
sublime ritu moliar atrium ?  
Cur valle permutem Sabina  
divitias operosiores.*  
(Horace, III, 1, v. 43-46)

[Pourquoi attirer l'envie en élevant bien haut,  
dans le nouveau style, les portes de mon atrium ?  
pourquoi changer mon vallon de la Sabine contre  
des richesses plus lourdes de soin ?]<sup>16</sup>

Tu quitteras en fin ces grand's places acquises,  
Ces bois, ces champs, ces prez, ces bourgs, et  
[cest hostel  
Que l'Océan lave en son onde à sel :  
Et autre aura ces richesses exquises.  
(ode 25, v. 17-20)<sup>17</sup>

*Cedes coemptis saltibus et domo  
villaque, flavus quam Tiberis lavit,  
cedes, et exstructis in altum  
divitiis potietur heres.*  
(Horace, II, 3, v. 17-20)

[Tu quitteras les pacages réunis par tes achats, et  
ta maison, et ta villa que baigne le Tibre jaune, tu  
les quitteras et, des richesses accumulées si haut,  
un héritier sera la maître.]<sup>18</sup>

Ce système de transfert spatio-temporel, qui infléchit de fait le travail de traduction dans le sens de l'imitation, est cependant rarement mis en œuvre dans la série des odes d'Horace et la réalité saintongeaise, celle du Pays des îles à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, aussi bien que la condition de l'auteur, ne viennent pas se substituer dès qu'elles le peuvent à l'univers de représentation original du poète latin. Ce souci de naturalisation du discours en vers, pratiqué depuis plusieurs décennies par les poètes pétrarquistes dans un autre contexte, n'a rien de véritablement original. Il est simplement ici révélateur des négociations qui existent toujours entre traduction et imitation.

Dans un autre ordre d'idée, on peut noter l'absence de censure (rendue très difficile à mettre en œuvre il est vrai) des référents païens venus d'Horace dans un recueil par ailleurs placé sous le signe de la régénération du chrétien réformé et fidèle aux grands principes de la poétique réformée. Pas de véritable conflit ici entre la morale chrétienne et le paganisme gréco-latin. On relève néanmoins deux phénomènes de christianisation du discours profane, qui nous situent encore une fois aux frontières de la traduction, parce qu'ils

<sup>13</sup> *Œuvres*, éd. cit., p. 496.

<sup>14</sup> Horace, *Odes*, trad. de F. Villeneuve, intro. et notes d'O. Ricoux, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 142-143.

<sup>15</sup> *Œuvres*, éd. cit., p. 519.

<sup>16</sup> Horace, *Odes*, éd. cit., p. 160-161.

<sup>17</sup> *Œuvres*, éd. cit., p. 531.

<sup>18</sup> Horace, *Odes*, éd. cit., p. 104-105.

modifient de fait le texte d'Horace. Le premier (ode 8) fait franchement passer du registre de la traduction à celui de l'imitation, lorsque Mage procède à un ajout pur et simple, pour créer un effet de *cauda*.

J'ai moins de bien, mais Dieu par moy découvre  
Comment l'esprit sur la chair à vie oeuvre,  
Du monde retiré. (ode 8, v. 38-40)<sup>19</sup>

(...) *mibi parva rura et  
spiritum Graiae tenuem Camenae  
Parca non mendax dedit et malignum  
spernere volgus.* (Horace, II, 16, v. 37-40)  
[...pour moi un petit domaine et le souffle délicat  
de la Camène grecque, voilà ce que m'a donné la  
Parque véridique, avec le dédain du vulgaire  
malveillant<sup>20</sup>.]

Le second (ode 9, voir plus haut) est plus discret et plus subtil, parce qu'il substitue à l'agnelle votive les « veaux de lèvres », une expression typiquement biblique (Osée 14, 2), qui désigne la prière juive dans l'*Ancien Testament*. Mais, encore une fois, pas de systématisation de ces procédures de naturalisation géographique (transposition du *Latium* en Saintonge) et/ou de conversion religieuse (passage du monde païen au monde judéo-chrétien) de l'ode, dans un système qui demeure globalement régi par les règles de la traduction littérale. Le point de départ entre les odes d'Horace (traduites et/ou imitées) et les odes d'inspiration horatienne qui les entourent demeure de ce point de vue clairement marqué même si l'ensemble est relativement homogène.

#### COMPOSANTE TECHNIQUE : L'APPRENTISSAGE DE LA POÉSIE

La reprise, sous forme de traductions, de cet ensemble de poèmes, tous bien connus des lecteurs cultivés, est faite pour mettre en lumière la figure du poète en écolier, en disciple plutôt qu'en maître. À l'école des lettres, on lit, on traduit et on imite toujours Horace à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle. On trouve d'ailleurs encore de telles traductions en vers dans les recueils collectifs publiés à partir de 1597, qu'André Mage a lus de très près. Et des poètes comme Du Perron ou Bertaut, pour ne citer qu'eux parce que Mage les cite lui-même, repassent aussi manifestement par les odes d'Horace à la même époque<sup>21</sup>.

On peut donc considérer que l'influence du poète lyrique va bien au-delà de ce travail de traduction/imitation. Ce qui a été vrai pour Ronsard en 1550, l'est toujours près d'un demi-siècle plus tard pour Mage, toute proportion gardée. Ce dernier pratique une ode harmonisée à la lyre, au sens où toutes ses odes possèdent un patron strophique reconduit à l'identique. Il fait de la variété strophique un des critères tacites de composition et il offre à cet égard un certain nombre de schémas rares voire inédits, ce qui n'en fait pas pour autant un virtuose, mais ce qui oblige à prendre en compte ce travail technique comme un élément prépondérant du point de vue esthétique. Sur les trente-deux odes de la section des *Meslanges*, A. Mage ne réutilise ainsi que quatre modèles strophiques, pour un total de vingt-huit modèles originaux, ce qui est proportionnellement exceptionnel dans un recueil de cette époque. Il joue sur les dispositions rimiques autant que sur les schémas métriques, dont certains sont relativement audacieux, comme le relève d'ailleurs A. Martinon, à qui rien n'échappe, dans son répertoire strophique<sup>22</sup>. Ce souci de variété strophique signale plus largement une filiation horatienne, parce que le jeune poète a retenu la leçon rythmique du

<sup>19</sup> *Œuvres*, éd. cit., p. 494.

<sup>20</sup> Horace, *Odes*, éd. cit., p. 140-141.

<sup>21</sup> Pour plus de détails, voir J. Marmier, *Horace en France, au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris P.U.F., 1962, p. 145 sq.

<sup>22</sup> *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, H. Champion, 1912, p. 52-53.

poète latin, qu'il essaie d'appliquer dans ses propres odes, sans qu'il existe d'équivalence directe entre les deux systèmes métriques<sup>23</sup>.

COMPOSANTE SOCIALE (CONVERSATION FAMILIÈRE ET AMITIÉ LETTRÉE) ET COMPOSANTE MORALE (LA MÉDIOCRITÉ DORÉE DANS LE PAYS DES ÎLES)

Il est maintenant loisible de réinscrire ce travail dans un contexte un peu plus large, en mettant l'accent sur un autre aspect du travail de transposition du modèle horatien auquel se livre A. Mage. Il ne concerne plus seulement les lieux, mais aussi les personnes, à partir de la gamme des dédicataires, dont les noms interviennent ou non dans le texte en vers des odes. Il faut à cet égard préciser que Mage multiplie lui-même dans la section des odes les dédicataires, qui appartiennent presque tous à un entourage proche (familial, professionnel et/ou amical), généralement saintongeais. C'est une façon de placer la section toute entière sous le signe de la conversation familière et de l'amitié lettrée. Tout cela déborde largement du corpus restreint des odes traduites d'Horace, mais on peut considérer que celles-ci constituent un élément nucléaire dans un ensemble plus large, sur fond de méditation morale. En substituant aux dédicataires d'Horace ses propres amis ou familiers, il met en scène, au cœur même du Pays des îles, une petite société lettrée dont la réalité est sans doute exagérée, mais dont le poète latin lui offre le plus célèbre modèle.

Parmi ses amis mobilisés, on rencontre le médecin rochelais Cousseau, qui se substitue à Licinius dans l'ode 13, et surtout Artus Le Comte, qui se substitue à Pompeius Grosphus dans l'ode 8, à Torquatus dans l'ode 21, à Quintus Dellius dans l'ode 25 et bien sûr à Mécène dans les odes 9 et 30. Parmi tous ces individus, Artus Le Comte, baron de la Chaume est bien à part. C'est en effet la figure tutélaire des *Meslanges*. Membre de la noblesse de robe alliée à la famille d'André Mage, il entretient avec son voisin une relation fondée sur une complicité intellectuelle et artistique sans qu'on en sache beaucoup plus à ce sujet. Même s'il n'est pas explicitement question de dépendance économique, Artus Le comte est désigné comme le Mécène saintongeais du poète, et cela dès l'épître liminaire des *Meslanges*<sup>24</sup>, avant même de revenir sous cette forme dans les odes :

Pourquoy me tues-tu de ta mortelle plaincte  
Baron, l'appuy de Mage et des Comtes l'honneur ?  
Tu ne mourras qu'après ma bien esteincte,  
Ainsi que moy Dieu le veut à mon heur.  
(ode 9, v. 1-4)<sup>25</sup>

*Cur me querelis exanimas tuis ?  
nec dis amicum est nec mihi te prius  
obire, Maecenas...* (Horace, II, 17, v. 1-3)

[Pourquoi m'ôter l'âme par tes plaintes ? Il ne sourit ni aux dieux ni à moi que tu disparaisse le premier, Mécène...]<sup>26</sup>

Au-delà de cet usage d'une antonomase déjà lexicalisée depuis longtemps, on peut relever que Mage souligne avec insistance la présence amicale de son « Mecène » et ami à ses côtés, et cela tout au long du processus de composition et de création des *Meslanges*, « sur lesquels [il a] quelquefois jetté l'œil, et presté mesme la main à ma Muse leur mere pendant son travail et sortant de gésine », comme il l'écrit dans l'épître liminaire de la section. La place de « ce grand personnage accompli de toute sorte de littérature<sup>27</sup> » (ce

<sup>23</sup> Voir la liste développée dans les annexes.

<sup>24</sup> « Il me semble encor' que ce mien petit ouvrage lettre ne doit rechercher sa protection et sauvegarde d'autre que d'un grand personnage accompli de toutes sortes de littérature comme vous. Ainsi le Mecène du pere sera contre ses adversaires le garant de la fille, que j'esleve et pousse en public sous le nom et appuy d'un Comte-baron », *Œuvres*, éd. cit., p. 474.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>26</sup> Horace, *Odes*, éd. cit., p. 142-143.

<sup>27</sup> *Œuvres*, éd. cit., p. 474.

sont encore ses propres mots), est donc déterminante. De la même façon que la figure d'Anne de Pons lui permet de mettre en scène une vie de cour largement factice, celle d'Artus Le Comte lui permet de mettre en scène, en la parant du prestige de l'Antiquité, une amitié lettrée sans véritable intérêt économique à la clef, puisqu'il n'a de cesse de déplorer l'absence de rentabilité de la poésie, qui ne rapporte rien, quels qu'en soient les usages. Un *topos* que l'églogue *Contre l'exercice Poétique ingrat à son maître*<sup>28</sup> va d'ailleurs développer à sa façon en dehors des odes. A. Le Comte est d'abord ici un ami fidèle pour qui et avec qui écrire de la poésie dans un cadre moral bien circonscrit. Même si Mage s'acquitte du devoir de gratitude qui est inscrit dans la morale romaine de la bienfaisance, il refuse, comme Horace à l'égard de Mécène, la position d'ami inférieur<sup>29</sup>.

Tous les éléments sont en place dans les odes traduites et l'on peut ensuite étendre cette réflexion à la section toute entière. De la même façon que certains poètes composent des *canzonieri* miniaturisés à la façon de Pétrarque ou plutôt de ses premiers imitateurs italiens, André Mage compose son propre recueil d'ode miniaturisé à la façon d'Horace. On retrouve en effet dans cet ensemble très homogène des odes qu'on peut qualifier d'encomiastiques (odes 15, 16 et 26), de morales ou philosophiques (odes 1, 2, 3, 18, 23, 27, 29 et 31), de littéraires (odes 24, 28 et 32) et même de spirituelles ou parénétiqes (odes 7, 8, 20 et 22). Il ne faut cependant plus compter sur la présence d'odes bachiques ou érotiques, qui n'ont logiquement pas leur place dans une section où la poésie dite « profane » reste tout de même sous étroite surveillance. Le poète emprunte ainsi principalement sa matière au Livre II des *Odes* (odes 3, 10, 16 et 17) qui réunit principalement des pièces d'exhortation morale adressées à des amis. Mais il va également chercher dans le livre III des odes civique (ode 1) et religieuse (ode 16) et dans le livre IV une ode plus légère qu'il christianise (ode 7). On se situe alors dans le domaine de l'imitation, ou de la contamination, au sens large du terme. De cet ensemble très homogène ressort une philosophie morale conventionnelle, qu'une série de formules suffira à caractériser : la modération des désirs et le mépris de la richesse matérielle comme source d'apaisement, la dimension éphémère de l'existence et le caractère inévitable d'une mort qu'on ne doit pas redouter mais attendre, la recherche du juste milieu et donc l'éloge de la médiocrité. Mage reprend et développe également l'opposition typiquement horatienne entre la ville et la campagne, fait l'éloge de la retraite, de l'*otium* lettré dans un cadre champêtre transposé dans les îles de Saintonge<sup>30</sup>. Cette cartographie morale et spirituelle le conduit à faire l'éloge du lieu rustique et du solitaire, qu'il identifie à celui d'où il chante, lui-même identifié au lieu où il dit demeurer physiquement, l'île d'Oléron.

Quelles leçons (provisoires) tirer de cette petite enquête menée dans la première partie du recueil d'André Mage de Fieffelin et qui attend d'être poursuivie plus loin dans le double recueil des *Œuvres* ? D'abord un constat, presque sans surprise : dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle, un jeune poète en quête d'autorité continue d'accorder à Horace (le poète lyrique des *Odes*, essentiellement) un rôle déterminant non seulement dans sa formation, mais dans la construction de sa *persona* littéraire, que ce soit sur le plan artistique (apprentissage de la poésie lyrique dans le laboratoire rythmique des odes), sur le plan social (culture d'une amitié lettrée sur le modèle de la relation entre Horace et Mécène) et sur le plan moral (mise en scène d'une médiocrité dorée mâtinée de christianisme à l'échelle du

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 217-231.

<sup>29</sup> Sur le lien entre Horace et Mécène, voir J.-M. André, *Mécène. Essai de biographie spirituelle*, Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 86, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 41 sq.

<sup>30</sup> Ce paragraphe reprend un certain nombre d'éléments d' divulgués dans la notice des *Meslanges* (*Œuvres*, éd. cit., p. 190-196.

Pays des îles). Ensuite quelques pistes de réflexions, qui restent à creuser : la première, c'est la question de la fragilité de cette polarisation toujours affichée entre traduction et imitation et la prise en considération de phénomènes d'oscillation plus discrets et plus aléatoires entre les deux pratiques d'écriture, beaucoup plus difficiles à caractériser que les traités le laissent parfois supposer ; la seconde, étroitement liée, c'est que le corpus lyrique horatien peut être soumis à un travail de réécriture qui s'apparente dans une certaine mesure à celui auquel est soumis le corpus lyrique pétrarquiste. L'absence d'un recueil-type comme le *canzoniere* et d'une formule strophique aussi identifiable que le sonnet empêche en effet de percevoir, à l'échelle de certains recueils ou de certaines sections d'odes, la persistance d'un dessin poétique et d'un dessein moral calqué sur celui du recueil des odes d'Horace, mais naturalisé par les poètes français de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

## ANNEXES

|                                 | <b>Horace</b>        | <b>Mage</b>          |
|---------------------------------|----------------------|----------------------|
| Ode 8 / <i>Carm.</i> , II, 16   | 10 quatrains (40 v.) | 5 huitains (40 v.)   |
| Ode 9 / <i>Carm.</i> , II, 17   | 8 quatrains (32 v.)  | 9 quatrains (36 v.)  |
| Ode 13 / <i>Carm.</i> , II, 10  | 6 quatrains (24 v.)  | 3 huitains (24 v.)   |
| Ode 14 / <i>Carm.</i> , Ep. 2   | 35 distiques (70 v.) | 34 distiques (68 v.) |
| Ode 17 / <i>Carm.</i> , III, 1  | 12 quatrains (48 v.) | 14 quatrains (56 v.) |
| Ode 21 / <i>Carm.</i> , IV, 7   | 14 distiques (28 v.) | 14 distiques (28 v.) |
| Ode 25 / <i>Carm.</i> , II, 3   | 7 quatrains (28 v.)  | 7 quatrains (28 v.)  |
| Ode 30 / <i>Carm.</i> , III, 16 | 11 quatrains (44 v.) | 11 quatrains (44 v.) |

**Ode 8** : 10 quatrains alt. aaBcccB en 10-10-10-6-10-10-10-6 qui transposent les 10 strophes sapphiques (quatrains formés de trois sapphiques de onze syllabes et d'un adonique) de l'ode d'Horace (II, 16).

**Ode 9** : 9 quatrains alt. aBaB en 12-12-10-10 qui transposent les 8 strophes alcaïques (quatrains formés de deux alcaïques de onze syllabes, d'un vers de neuf syllabes et d'un vers de dix syllabes) de l'ode d'Horace (II, 17).

**Ode 13** : 3 huitains alt. AAAbCCCb en 10-10-10-6-10-10-10-6 qui transposent les 6 strophes sapphiques (quatrains formés de trois sapphiques de onze syllabes et d'un adonique) de l'ode d'Horace (II, 10).

**Ode 14** : 34 modules alt. aa en 10-6 qui transposent les 35 distiques (composés d'un sénénaire iambique suivi d'un quaternaire iambique (épodes II)).

**Ode 17** : 14 quatrains alt. aBBa en 12-12-6-12 qui transposent les 12 strophes alcaïques (quatrains formés de deux alcaïques de onze syllabes, d'un vers de neuf syllabes et d'un vers de dix syllabes) de l'ode d'Horace (III, 1).

**Ode 21** : 14 modules alt. aa en 12-10 qui transposent les 14 distiques (formés d'un hexamètre suivi d'un ternaire dactylique catalectique) de l'ode d'Horace (IV, 7)

**Ode 25** : 7 quatrains alt. aBBa en 12-12-10-10 qui transposent les 7 strophes alcaïques (quatrains formés de deux alcaïques de onze syllabes, d'un vers de neuf syllabes, et d'un vers de dix syllabes) de l'ode d'Horace (II, 3).

**Ode 30** : 11 quatrains AbbA en 12-12-12-6 qui transposent les 11 strophes sapphiques (quatrains formés de trois sapphiques de onze syllabes et d'un adonique) de l'ode d'Horace (III, 16).