The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	La poétique catholique dans La Derniere Semaine de Michel Quillian : Autour de la peinture dans le palais du paradis
Author(s)	Hayashi, Chihiro
Citation	Gallia. 2008, 47, p. 29-36
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/7392
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

La poétique catholique dans *La Derniere Semaine* de Michel Quillian
— Autour de la peinture dans le palais du paradis —

Chihiro HAYASHI

Après la publication de *La Franciade* de Ronsard, beaucoup de poètes français ont abordé le genre de l'épopée : *La Sepmaine* de Du Bartas a, parmi les épopées contemporaines, connu un grand succès. Cette œuvre a exercé une influence majeure sur les poètes de l'époque et l'on a vu une véritable floraison du genre de l'épopée biblique de la fin du XVIe siècle au début du XVIIe siècle.

Michel Quillian, poète breton de la fin du XVIe siècle, est un de ces poètes qui se situent dans le sillage de Du Bartas. Il a publié une épopée biblique qui chante la fin du monde, *La Derniere Semaine*, à Paris en 1596. Le fait que l'édition revue et augmentée a été immédiatement imprimée l'année suivante à Rouen montre qu'elle ait été lue et appréciée par ses contemporains. Ce livre qui traite de la fin du monde adopte comme cadre la forme de «sept jours» et toute l'œuvre est racontée comme une vision survenue dans un rêve du poète. L'influence de Du Bartas est évidente : la construction en sept jours de l'œuvre, le thème apocalyptique prévu mais inachevé par Du Bartas, et plus particulièrement le nom de ce dernier cité plusieurs fois dans l'œuvre indiquent visiblement l'influence de Du Bartas. Quillian n'est cependant pas un simple épigone, et l'on trouve de nombreuses différences importantes entre ces deux œuvres basées sur la Bible. Ces différences nous renseignent en même temps sur la poétique d'œuvres catholiques aujourd'hui éclipsées par de grands poèmes protestants[1]. Le but de cet article est donc d'examiner comment un poète catholique à la fin du XVIe siècle a pu créer une épopée biblique sous l'influence des grands œuvres protestantes, car cette analyse d'un poète épique catholique introduit à un autre courant important dans l'histoire littéraire du XVIe siècle.

Nous allons ici cantonner le corpus de Quillian aux descriptions du paradis, à la fois dans *La Sepmaine* et dans *La Derniere Semaine*, car cette limitation nous permettra de cerner explicitement le caractère spécifique de l'œuvre de Quillian, qui a construit une poétique particulière différente de celle des poètes de la génération précédente.

Quillian a fixé le septième jour comme le jour du «grand Sabbat» selon

1) *La Sepmaine* et *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, entre autres.

l'exemple de Du Bartas :[2] ce qui est décrit ce jour-là après le dernier jugement, c'est l'enfer et le paradis. Le poète, au début de la description de l'enfer, se pose comme «imitateur d'Enee[3]» mais on ne trouve presque aucune influence de l'*Énéide* dans la représentation de l'enfer. Celle-ci reste toutefois une des sources importantes de Quillian : la structure du début du paradis est visiblement empruntée au livre Ier de l'*Énéide*; après la descente du «je» en enfer, le paradis est présenté ainsi :

> Ce lieu je veux chanter, qui remply, de clarté,
> Dans ses bornes comprend la plaisante cité
> Du Pere de ce Tout, où les Saints, & les Anges
> Entonnent hautement ses divines loüanges.
> [...]
> Dans le riche lambris de cet estre infiny,
> Large, estroit; hault, profond, creux, plat, par tout uny
> Reluysent maints tableaux, où l'autheur de nature
> A par le saint émail d'une vive peinture,
> Et d'un sacré pinceau, moulé fort dextrement,
> Les gestes merveilleux du double testament[4],

Le poète contemple dans le palais du paradis des peintures qui représentent l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*. Ce sont des fables qui ne sont pas racontées dans l'œuvre mais naturellement partagées par tout le monde puisque gravées dans la mémoire du héros, du poète et des lecteurs, et cette allusion à la mémoire picturale collective est un procédé apparemment emprunté à l'*Énéide*.

Dans le livre Ier, Énée, alors en voyage, regarde une peinture sur le mur d'un temple consacré à Junon, et pleure en découvrant que cette peinture représente l'histoire tragique de sa propre tribu, la guerre de Troie[5]. Ainsi, bien qu'aucune page se soit consacrée à la guerre de Troie, l'auteur insère la mémoire partagée par le héros, le poète et les lecteurs dans l'histoire d'Énée et il produit ainsi une structure en même temps multiple et intertextuelle. Cette

---

2) Michel Quillian, *La Derniere Semaine ou Consommation du Monde*, Rouen, Thomas Daré, 1597. Nous avons utilisé cette deuxième édition et pour les quelques parties que nous n'avons pu lire à cause des souillures, nous nous sommes référé à la première édition (*La Derniere Semaine ou Consommation du Monde*, Paris, François Huby, 1596). Quillian, en divisant l'œuvre en sept jours, donne un sujet à chaque jour, à savoir la guerre (second jour), la famine (troisième jour), la peste (quatrième jour), l'Antéchrist (cinquième jour), le Jugement (sixième jour) et le grand sabbat (septième jour).

3) «Sus courage, il me faut suyvre la destinee / Puis que le ciel me fait imitateur d'Enee, [...]», *La Derniere Semaine*, «septième jour», pp.164-165, v.21-22.

4) *La Derniere Semaine*, «septième jour», p.179, v.519-532.

5) Cf. Virgile, *Énéide* (tome I : livres I-VI), texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Paris, Les Belles Lettres, 1938, livre Ier, pp.23-24, v.450-493.

insertion dans le récit de la mémoire du «je» et des lecteurs sous forme de peinture s'observe, par exemple dans *La Franciade* de Ronsard et celui-ci a attribué une fonction importante à chaque description (*ekphrasis*) dans son épopée[6]. Mais que signifie donc cette technique, employée au paradis, lieu privilégié dans le monde chrétien? Regardons d'abord les types de paradis et ensuite les représentations picturales proposées.

Il y a *grosso modo* deux sortes de représentation du paradis dans la littérature de cette époque : l'une est l'éden de la *Genèse* et l'autre est la Jérusalem de l'*Apocalypse*[7]. L'éden se confond avec l'Arcadie de la littérature gréco-romaine : un pays idéal où les hommes vivent en parfaite harmonie avec la nature, tandis que la Jérusalem se présente comme une architecture pompeuse baignée de lumière. Le paradis chez Quillian peut être classé dans cette seconde catégorie, compte tenu de l'architecture solennelle du «septième jour». Il se livre cependant longuement à la description des peintures du palais, au lieu de décrire l'architecture du paradis, et c'est sur la création du monde que le «je» porte d'abord son regard :

> Là l'ouvrier Tout-puissant de sa dextre divine,
> Façonne le pourpris de la ronde machine,
> Forme le corps d'Adam, & d'Adam forme encor
> Celuy d'Eve sa femme, aux cheveux blonds comme or[8].

La description commence par la création par Dieu du monde et de l'homme : les sources principales de ces épisodes de l'*Ancien Testament* sont très riches, puisqu'il s'agit de la *Genèse*, l'*Exode*, les *Nombres*, *Josué*, *Samuel*, les *Rois*, *Tobit* et *Daniel*, mais la représentation se borne à l'énumération des noms propres et chaque fable est peu développée. Cette poétique de l'énumération nous mène à penser que le choix des noms propres prime sur le développement de ces fables, et on trouve effectivement cette tendance dans le choix par le poète de fables merveilleuses où Dieu intervient dans la vie humaine[9].

Après l'*Ancien Testament*, le poète passe à la vie du Christ, c'est-à-dire au *Nouveau Testament* : il commence sa description par l'Annonciation, la naissance du Christ et la visite des mages[10]. Il décrit chronologiquement la vie du Christ

---

6) Sur la fonction de la description de l'œuvre d'art (*ekphrasis*) dans les œuvres de Ronsard, voir notre article «Le Temple de Mémoire dans *les Hymnes* de Ronsard», *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 85-86, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, pp.1-12.

7) *Genèse*, II, 8-25, et *Apocalypse*, XXI, 10-27.

8) *La Derniere Semaine*, «septième jour», p.180, v.537-540.

9) Quillian cite par exemple les noms de Moïse, Isaac, du prophète Elie, etc.

10) «Icy l'Ange annonçant à la vierge Marie / L'advenement de Christ, dans elle vivifie / Sa semence encor vierge apres l'enfantement, / Trois Princes estrangers de leur seul mouvement / Viennent voir Dieu le fils, & d'une ample abondance / De myrrhe, or, & encens

en se basant principalement sur l'*Évangile selon saint Matthieu* et souligne ici aussi le côté merveilleux de la vie. Il consacre trente lignes sur soixante-deux aux miracles[11], tandis que la Passion, la Résurrection et l'Ascension sont décrites en dix-huit lignes, et même dans la scène de la Passion, le poète insère la fable de la guérison d'un soldat blessé par Pierre[12]. Son goût pour le miracle est souligné ici par le fait que cette fable miraculeuse n'apparaît que dans l'*Évangile selon saint Luc* et ce choix est pertinent quand on pense que ces miracles étaient effectivement des motifs typiques de la peinture religieuse. De plus, avec la présence d'un Dieu tout puissant dans le tableau décrit, ces miracles ont pour effet de rendre visible l'omnipotence à ceux qui regardent, c'est-à-dire aux lecteurs. Mais le poète a-t-il inséré ces tableaux seulement pour montrer la puissance de Dieu? Pourquoi adopte-t-il alors ce procédé pictural? La comparaison avec *La Sepmaine* nous aide à le penser, car Du Bartas, lui aussi, a adopté cet usage de la peinture au début du «septième jour». Regardons le début du «septième jour» :

> Le Peintre qui, tirant un divers paysage,
> A mis en œuvre l'art, la nature, et l'usage,
> Et qui d'un las pinceau sur si docte pourtrait
> A, pour s'eterniser, donné le dernier traict :
> Oublie ses travaux, rit d'aise en son courage,
> Et tient tousjours ses yeux collez sur son ouvrage[13].

Ici, le «Peintre» est manifestement Dieu. Du Bartas commence le «septième jour» en utilisant le parallélisme entre le peintre / la peinture et Dieu / le monde, et c'est un monde innocent qui est décrit :

> Il regarde tantost par un pré sauteler
> Un agneau, qui tousjours, muet, semble besler.
> Il contemple tantost les arbres d'un bocage,
> […]
> Ici par le pendant d'une roche couverte
> D'un tapis damassé, moitié de mousse verte,
> Moitié de vert l'hyerre, un argenté ruisseau
> A flots entrecoupez precipite son eau :[14]

---

honorent sa naissance», *La Derniere Semaine*, «septième jour», p.182, v.607-614.

11) Multiplication des pains, guérison d'un aveugle-né, résurrection de Lazare, etc.

12) «Cy mesme l'Eternel, remet par grand merveille / Au serf porte-flambeau, sa froide & morte oreille / Que Pierre luy couppa : […]», *La Derniere Semaine*, «septième jour», p.183, v.653-655.

13) Guillaume de Saluste du Bartas, *La Sepmaine* (1581), édition établie, présentée et annotée par Yvonne Bellenger, Klincksieck, «STFM», 1994, «septième jour», p.303, v.1-6.

14) *La Sepmaine*, «septième jour», p.303, v.7-16.

Cette description d'un monde bucolique correspond tout à fait à l'éden chrétien. Quillian et Du Bartas utilisent ainsi des motifs similaires dans le dernier jour de leur «semaine». On ne peut pas affirmer que Quillian ait adopté ces motifs sous l'influence de Du Bartas mais Quillian connaissait au moins cette œuvre de la génération précédente. L'emploi des motifs est cependant bien différent.

La métaphore du peintre chez Du Bartas est relativement claire : elle renvoie à l'analogie entre le peintre et Dieu, et le monde créé par Dieu est comparé à la peinture. Cette relation qui nous rappelle que la création artistique est originellement liée à la *mimesis* de la nature nous porte inévitablement vers un autre parallélisme, celui entre le poète / le poème[15]. Quant à la structure de *La Derniere Semaine*, elle est plus complexe : d'abord le geste même de la Création de Dieu est décrit dans la peinture et le «je» le contemple, or cette structure est encadrée par la structure d'un rêve du poète. Comme le montre cette divergence, Du Bartas souligne le côté créateur du poète à travers l'analogie entre Dieu, le peintre et le poète, et Quillian, quant à lui, privilégie plutôt le côté contemplateur du poète : ce qui est donc souligné, c'est le regard de celui-ci.

Quel était l'objectif de Quillian quand il a présenté le poète plutôt comme contemplateur que comme créateur? D'une part, cette structure multiple correspond à l'attitude d'un poète catholique : les poètes catholiques prennent généralement une certaine distance avec l'Écriture sainte, car c'est un texte inviolable et sacré[16]. Quillian évite donc de se comparer à Dieu et il se cantonne à la contemplation. D'autre part, un second objectif est plus important que le premier : l'action de «voir» se rapporte étroitement à la structure de l'œuvre. Considérons la deuxième moitié de la peinture de la Résurrection et la suite de la description :

Icy pres est pourtrait le tombeau sacré-saint,
D'où sortit Jesus Christ, sans qu'il eust rien enfraint,
Et qui non loin de là, voire à la claire veuë
Des siens esmerveillez, se guide à mont la nuë,
Pour aller prendre place, & regner à jamais
A la dextre du Pere, ou il est or' en paix.
C'est icy que son œil redore la peinture
Qui parfait la rondeur de ceste grand voûture :

15) Du Bartas était en effet conscient de ce parallélisme, «Ainsi ce grand ouvrier, dont la gloire fameuse / J'esbauche du pinceau de ma grossiere muse / […] / Parfait de ce grand Tout l'infini paysage,», *La Sepmaine*, «septième jour», p.305, v.45-49.

16) Cf. Méniel, *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572-1623*, Genève, Droz, 2004, pp.271-272.

Ainsi qu'un clair flambeau sur la table allumé,
D'un riche cabinet d'un Prince renommé,
Illustre de ses rais, malgré l'ombre nuitalle,
Maints precieux lingots, maint pourtrait, maint ovalle,
Et qui sans la clarté, de ce luisant flambeau
Auroyent toute la nuit les ombres pour tombeau[17].

Le Christ s'assied à la droite de Dieu après l'Ascension et les yeux du Christ éclairent les peintures. Notons que le Christ est à la droite de Dieu dans le ciel, ce qui renvoie au Symbole de Nicée[18]. Les vers suivants le confirment :

Or donques l'Eternel reside en ceste place,
Et sur un mesme tronc à une triple face,
N'ayant rien qu'une essence, & si à toutes fois
Qui Pere, Fils, Esprit, des noms jusques à trois :[19]

Ici, le poète mentionne explicitement la sainte Trinité et affirme que le Christ est égal à Dieu : le regard qui «redore» la peinture est donc le regard de Dieu. L'interprétation de ce mouvement serait que le monde plonge dans l'obscur sans la lumière de Dieu. Mais ici, cette métaphore de la lumière a un autre sens, car avant et après la description de la peinture, le poète insiste sur la lumière, comme nous l'avons vu plus haut[20], et la peinture une fois éclairée par la lumière de Dieu, le poète s'emploie directement à chanter l'essence de Dieu même.Voici les vers qui suivent :

J'entreprendrois, hardy, de chanter son essence,
Une simple, immuable, eternelle, & immense,
N'est qu'à bon droit je crains perdre l'un & l'autre œil
Les voulant approcher des rais d'un tel Soleil,
Ou bien perdre ma peine, en taschant de ma sonde
Mesurer les hauteurs d'une mer si profonde.
Car sa simplicité, au regard opposé
De tout cela, qui est ou simple ou composé,
Est plus pure beaucoup que ne se monstre claire
Aupres de nostre feu, la lumiere Solaire :
Et mesme quand des yeux de mon entendement,
J'essaye en m'editant, viser plus prochement

17) *La Derniere Semaine*, «septième jour», pp.183-184, v.663-676.
18) C'est-à-dire au «*Credo*» qui a été adopté au cours du Ier Concile de Nicée.
19) *La Derniere Semaine*, «septième jour», p.184, v.677-680.
20) «remply de clarté»(v.519), «Illustre de ses rais, malgré l'ombre nuitalle»(v.673).

Sa simple pureté, ma trop grossiere veuë
Ne sçauroit remarquer essence si menuë[21].

Quillian chante donc l'impossibilité pour notre vision limitée de saisir directement Dieu infini. La métaphore de Dieu comme soleil est digne d'attention. Grâce à cette métaphore, Dieu est représenté comme une source lumineuse qui nous permet d'appréhender le monde.

Ainsi après la description de la peinture qui représente l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, le poète passe à la sainte Trinité et à l'essence de Dieu et ce sujet de la Trinité va être développé dans les vers suivants, où le poète chantera le «nombre saint» apparu dans les fables bibliques[22].

La sainte Trinité est originellement l'une des doctrines chrétiennes fondamentales, admise comme orthodoxe au Concile de Nicée et dont saint Augustin a élaboré la notion[23]. *La Trinité* de saint Augustin a exercé une influence sensible sur la pensée chrétienne et au XVIe siècle, cette notion de la Trinité a été adoptée dans le débat entre les catholiques et les protestants sur l'utilisation de l'image.

L'œuvre théorique à laquelle nous allons nous référer sur ce point est *Trois discours pour la religion catholique : les miracles, les saints, les images* de Louis Richeome[24]. Comme cette œuvre a été imprimée en 1597, elle n'a pas eu d'influence directe sur le poème de Quillian[25], elle reste cependant une œuvre efficace pour connaître la pensée d'une importante école catholique à cette époque. Dans ce livre, Richeome traite de l'utilisation de l'image admise comme orthodoxe lors du Concile de Trente. Pour justifier cette utilisation de l'image, il se fonde sur la notion de la Trinité : le fait que Jésus Christ (le Fils) est égal à Dieu, tout en étant homme et mortel, prouve que l'image, qui n'est qu'une chose limitée, peut représenter Dieu infini.

Le déroulement du «septième jour» où le «je» du poète contemple les faits de Dieu dans la peinture, représente donc explicitement la dévotion catholique

21) *La Derniere Semaine*, «septième jour», p.184, v.681-694.
22) «Chantons ma chere voix, sus ma Muse entonnons / Son essence, commune à trois sortables noms : / Nombre saint & parfait, qui par mainte figure / Emprainte en la pluspart des œuvres de nature / Apparoist icy bas, tesmoins ces trois amis, / Qui visiterent Job au fort de ses ennuis :», *La Derniere Semaine*, «septième jour», pp.185-186, v.735-740.
23) Saint Augustin, *La Trinité*, *Œuvres de Saint Augustin,* XV-XVI, texte de l'édition bénédictine, traduction et notes par M. Mellet, O.P. et Th. Camelot, O.P., introduction par E. Hendrikx, O.E.S.A., Desclée de Brouwer «Bibliothèque Augustinienne», 1955.
24) Comme nous n'avons pu obtenir le texte original, nous nous sommes référé à un article de Marc Fumaroli intitulé «Les Jésuites et l'apologétique des «images saintes»» dans *Baroque,* vision *jésuite*, où il traite de cette œuvre de Richeome. Cf. *Baroque,* vision *jésuite, du Tintoret à Rubens,* sous la direction d'Alain Tapié, Paris, Somogy, 2003, pp.15-25.
25) De plus entre 1595-1603, les Jésuites ont été exilés à la suite d'une tentative d'assassinat par un ancien adepte. Grâce à la diplomatie de Richeome ou de Pierre Coton, ils ont été pardonnés. Cf. Terence Cave, *The Devotional Poetry in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp.15-16.

de l'époque qui utilise l'image pour méditer sur Dieu invisible au regard humain. La lumière après la peinture se comprend donc dans le contexte de cette dévotion, car on trouve dans *La Trinité* de saint Augustin des phrases qui parlent de l'image :

> [...]ex inferiore imagine, in qua nobis familiarius natura ipsa nostra, quasi interrogata respondet, exercitatiorem mentis aciem ab illuminata creatura ad lumen incommutabile dirigamus :[26)]

Comme dans *La Trinité*, le «je» tourne ses yeux vers Dieu à travers la contemplation de la peinture. La méditation intérieure sur Dieu se fait donc par l'intermédiaire de l'image, car c'est saint Augustin qui a dit que l'homme, *imago dei*, peut trouver Dieu qui l'a créé dans sa mémoire intérieure.

Nous avons déjà vu qu'il y a une différence notable dans l'emploi de l'image entre Du Bartas et Quillian, et nous décelons maintenant une autre grande différence entre les poètes catholiques de la génération précédente et ce dernier : loin d'être mystique ou énigmatique comme chez Ronsard, la description de la peinture (*ekphrasis*) chez Quillian souligne la clarté - clarté du sens de ce qui est décrit (même s'il est possible d'interpréter diversement chaque fable) et clarté du sens de l'utilisation de l'*ekphrasis*. La méditation sur Dieu à l'aide de l'image est ainsi rendue possible.

L'œuvre de Quillian ne fait donc pas montre du mysticisme qui avait fasciné les poètes humanistes de la génération précédente. Il est vrai que dans le genre apocalyptique, trop de clarté rend un poème banal, car la littérature apocalyptique est par nature inséparable du mysticisme, et c'est le mysticisme privilégié réservé à quelques élus qui a fasciné les lecteurs et qui a permis à ce genre apocalyptique de survivre. Or, *La Derniere Semaine* évite la difficulté inhérente au genre prédicatif pour éviter de mettre en jeu sa crédibilité, et la clarté de *La Derniere Semaine* qui nous expose la méditation sur Dieu à l'aide de la peinture et qui nous guide vers la méditation personnelle, se rapproche des poèmes dévotionnels du temps plutôt que des poèmes épiques de la génération précédente. Terence Cave a montré, à travers l'analyse des livres religieux de cette époque, que les réformateurs des deux camps insistent de plus en plus sur la dévotion personnelle[27)]. La description de la peinture dans le palais du paradis nous montre effectivement que *La Derniere Semaine* de Quillian, tout en restant une épopée, vise aussi à la dévotion personnelle, comme les autres poèmes lyriques dévotionnels qui lui étaient contemporains.

(Étudiant en 3e année du Cours de Doctorat à l'Université d'Osaka)

26) Saint Augustin, *op.cit.*, IX, xii, 17, pp.106-107.
27) Cave, *op.cit.*, pp.1-23.