

Les trois chants royaux de Pèire Godolin :

Une poésie toulousaine de la marge et du centre - 1604-1648.

1/ 1604-1611 : Le long échec de Pèire Godolin au Collège de Rhétorique :

Pierre Godolin s'inscrit de 1604 à 1611 à la course florale. Cette obstination à concourir ne sera couronnée qu'une seule fois des éloges attendus, en 1609. L'obstination méthodique du jeune Godolin doit montrer deux aspects de la Toulouse poétique de ce début de XVII^e siècle. D'abord, pour tout Toulousain, le Collège de Rhétorique est un lieu indépassable de la reconnaissance poétique *et* politique. Les mainteneurs, avant tout parlementaires, jugent ici des talents des poètes, bien souvent jeunes écoliers, étudiants de droit à l'université où siègent les membres du jury floral. Que Godolin s'obstine, comme d'autres, n'a rien d'extraordinaire : les jeux sont un passage obligé¹. Ce qui est extraordinaire, c'est que le Collège sait que Godolin est par ailleurs poète – il deviendra le poète toulousain par excellence - et qu'il s'obstine donc à ne pas le reconnaître. Seconde des choses : il n'y a pas alors d'autre lieu, d'autre place, d'autre coterie que le Collège pour rivaliser poétiquement, pour limer sa plume aux exigences d'un art rhétorique qui appelle à l'instar de Godolin tant de vocations neuves. Godolin se présente avec obstination aux Jeux parce que sans doute, il n'y a ni mécène, ni héros, ni groupe poétique reconnu qui puisse alors lui renvoyer l'image de poète dont il rêve obstinément. Pourquoi un si long échec ? Sans doute pour trois raisons essentielles - consubstantielles. Politiquement, il n'est pas soutenu ; socialement, il n'est pas reconnu et ne peut entrer de plein pied comme tant d'autres dans l'enceinte poétique ; poétiquement, il ne peut être reçu. Godolin est un triple inconnu.

Les candidats primés durant la période de la *Croisade* (1568-1596) ont rejoint le jury ligueur et deviennent désormais les mainteneurs de la période de pacification². La passation de

¹ Pour mémoire, Raymond de Saint-Plancat, « écolier toulousain » est primé du Souci de 1617, « docteur et avocat », il conquiert la Violette en 1620. Ce n'est que 13 ans plus tard, en 1633, que « docteur et avocat à la cour », il reçoit l'Eglantine et passe maître ès jeux. L'ascension sociale suit la conquête florale. L'obstination est de mise chez ceux qui souhaitent réussir : Saint-Plancat est l'exemple limite de l'acharnement : il passe 16 ans pour devenir maître ; Godolin n'a concouru pour sa part que 8 ans.

² Ainsi, de 1604 à 1610, on retrouve dans la fonction de maîtres ès jeux les concourants primés lors de la période ligueuse : Rodolphe de Gay (primé en 1565, 1572 et 1576) ; Salvat du Gabre (primé en 1573, 1576 et 1583) ; François de Clary (primé en 1575, 1578) ; Jacques de Puymisson (primé en 1578, 1581, 1583) ; François de Brandi (primé en 1583, 1586 et 1588) ; Jean de Vayssièrre (primé en 1586, 1590 et 1592) ; Gramont-Cadilhac

pouvoir entre ancienne et nouvelle génération se fait sans heurt : on passe de parent à enfant, de proche à ami, dans une *suavitas* transitionnelle toute horatienne qui met de côté les éléments isolés, comme peut l'être Godolin. L'élite florale du début XVII^e siècle toulousain dont l'idéologie a été forgée pendant la période de renfermement se résume à une poignée de parlementaires, capitouls, mainteneurs et maîtres totalement interchangeables.

Comment expliquer l'unique réussite de 1609 ? Cette année-là, on observe un changement dans la liste des mainteneurs et des maîtres. François de Clary passe de la fonction de maître à celle de mainteneur, mais surtout deux nouveaux mainteneurs sont élus : Géraud et d'Olivier reçus pour la première fois, en remplacement épisodique de Gabriel de Terlon et Christophe de Chalvet. En 1610, Alexandre Pol de Filère (primé en 1604, 1606 et 1608) est reçu maître, l'année suivante, c'est Duplanté. Une génération poétique nouvelle, qui n'a pas été impliquée au premier plan lors de l'époque ligueuse peut commencer à voir le jour. Cependant, si cette génération ne développe pas les outrances polémiques d'un catholicisme politique et radical, elle doit tout de même s'engager dans une idéologie mystique et mondaine toute nouvelle, suite logique et pacifique des longues et épuisantes guerres de religion.

En 1609, quand Godolin vient de conquérir une première fleur aux Jeux de Toulouse, preuve est faite que son écriture peut être appréciée au diapason de la poésie collégiale. Pour quelles raisons ne sera-t-il plus primé ? Pourquoi s'arrête-t-il ? Ici encore, et plus que jamais, ne peut-on avancer qu'un faisceau d'hypothèses. Le rôle tout puissant des mainteneurs a déjà été évoqué, et on peut seulement observer qu'à partir de 1610, Terlon et Chalvet réinvestissent leur fonction, qu'ils occupent sans discontinuer jusqu'en 1617.

La question semble à la fois s'éclaircir et devenir plus opaque quand on veut faire coïncider cet arrêt et le départ de Bertrand Larade, lui-même candidat à trois reprises, et primé en 1610. Ce départ est quant à lui doublement définitif : Larade quitte les Jeux – il quitte la poésie - et il quitte Toulouse – le centre politique. Larade disparaît de la course aux deux pouvoirs l'année où Godolin semble incliner pour une nouvelle stratégie. Gagner Toulouse passera par l'abandon physique des Jeux, mais par une stratégie de la refondation poétique passant par l'assimilation des éléments de représentation des Jeux floraux –utilisation de la typologie du chant royal ; ruse dans le contournement tonal, formel. En outre, si le départ de Godolin n'est en rien semblable à celui de Larade dans la mesure où le premier commence une stratégie littéraire au moment où le second l'achève, on doit trouver un indice réel montrant que ce

(primé en 1588 et 1591) ; Pierre de Barthélemy (primé en 1589 et 1591) ; Jean de Gay (primé en 1596, 1598 et 1600) ...

départ est aussi un refus définitif de la part du Collège de Rhétorique.

Un passage du *Livre Rouge* permet d'éclairer ce dernier aspect. Dans les actes et délibérations qui précèdent la liste des noms des vainqueurs et la transcription de leur pièce, on trouve pour l'année 1611 un paragraphe inhabituel. Il est question, fait unique à notre connaissance dans l'histoire des Jeux, d'une discussion du jury à propos de l'attribution de la fleur à deux poètes, Paul de Garra et Père Godolin. Le jury décidera en dernier lieu de décerner la fleur à de Garra, ce sera un souci. Cet incident, apparemment unique dans la transcription de l'histoire des Jeux, laisse entendre qu'en 1611, Godolin ne pensait sans doute pas abandonner la compétition florale. Armé de deux fleurs, il aurait pu concourir et devenir mainteneur. L'incident de 1611, dont on ignore tout, rompt définitivement tout concours poétique de Godolin dans l'enceinte du Collège³. Voici le passage : « Après disner, ledit sr. Chancelier mainteneur et maistres desdits Jeux et les trois cappitouls baillent seulement étant dans le petit consistoire après avoir vu les essais des susdits et leurs chants royaulx ensemble ceulx de Godolin escolier tolosan l'adjudication des fleurs mises en deliberation auroict étant arreté que la fleur de la souccie estoit adjudgée audit Garra escolier tolosan pour le chant royal dont le refrain est *L'Astre qui du soleil emprunte sa lumière* et la fleur de l'églantine a été adjudgée à Maistre Gilbert de Belisle, escolier roenois, pour le Chant Royal dont le refrain est tel *Le Jardin fleurissant dans la Mer Erythrée* et la fleur de la violette a été adjudgée à Maistre Sebastien de Pago, escolier gascon, pour le Chant Royal dont le refrain est tel *L'Esprit dont la chaleur anime la nature* »⁴. Le fait surprenant dans ce passage inédit est que Godolin concourt en surnombre des impétrants choisis pour l'essai final sans qu'il ne soit jamais mentionné dans la liste traditionnelle de ces poètes du second groupe. En effet, il n'apparaît pas entre « Maistres de Barthelemy, Garra, Dispan, Aldibert et Laroque, escoliers tolosans, et Maistre Julien Dalon Mounard, le fils Vales et de Pago, ecolier gascon, et Gilbert de Beleville, escolier roinois [qui] entreraient à l'essay et leur seroit baillé le refrain qui s'ensuyt (...) »⁵.

Godolin, de toute évidence, subit un traitement à part. Il n'est pas mentionné par le *Livre Rouge* alors qu'il est présent à l'essai – et donc jugé assez bon poète par les mainteneurs -, il

³ On peut lancer quelques hypothèses : a) supériorité poétique de la pièce de Garra –qui par ailleurs est ici couronné pour sa seule et unique participation- ; b) rivalité dans le sein du monde parlementaire entre deux « poètes parlementaires » appartenant à des coterie rivales, l'un, Godolin, étant sanctionné au profit de l'autre pour des motifs comportementaux ou d'influence ; c) sanction de Godolin pour ses prises de position poétique et ses connivences libertines : nous nous dirigeons vers cette dernière voie.

⁴ *Livre Rouge*, folio 183 recto. L'écriture du secrétaire, particulièrement difficile à lire en ce passage qui n'a pas été relevé par Fr. de Gélis & J. Anglade, a pu être transcrite par la très aimable obligeance et les compétences paléographiques de Michèle Eclache.

⁵ Cf. *op. cit.*

n'est pas choisi finalement. C'est ce non-choix, souligné en même temps qu'il est occulté, qui pose question. Une attention à la désignation des poésies par le *Livre Rouge* permet sans doute d'en comprendre quelque raison : il est fait mention à chaque fois de « divers chants royaux et autres poésies *françaises*⁶ ». Le Collège de Rhétorique, insistant systématiquement sur cette épithète, attribue à la poésie florale une langue et une modalité : l'unicité du projet politico-religieux qui fut celui de la Ligue, et qui désormais est au centre de la querelle de rhétorique entre des parlementaires gallicans dont les toulousains Filère et Maussac, et les poésies bigarrées des Gascons d'Henri et des Italiens de Marie de Médicis. L'écriture de langue *mondina* et libre de tout canon qui est celle de Godolin, notifiée telle dans les deux recueils laradiens de 1607, connue de toute évidence dans le cercle floral comme elle l'est dans la ville, ne peut manquer de s'opposer de toute force aux ambitions poétiques du Collège et à son projet politico-linguistique, modélisé par le *chant royal français*.

2/ La tension poétique entre *dedans* et *dehors* : le laboratoire du chant royal.

Une autre raison de l'échec de Godolin est donc à chercher dans sa veine poétique : peut-elle correspondre aux attentes rhétoriques et idéologiques maintenues par les Jeux Floraux ? La poésie que Godolin a déjà donnée ne peut se conforter aux règles du Collège. Cette poésie que nous ne connaissons pas en l'état cependant, semble être en tout point différente de celle du cercle fermé du Collège. Elle marque la place toulousaine au moins depuis 1607 – date des deux derniers recueils de Bertrand Larade où Godolin apparaît - et dans doute bien avant, puisque la veine godolinienne infléchit l'écriture du jeune Commingeois, passant de canons néo-ronsardiens (premiers opus de 1604) à des tonalités fantaisistes, plus libérées, plus orales (dernières éditions de 1607). Contre une poésie orale, non codée, se lèvent les règles indépassables du Collège de Rhétorique.

Cependant, on peut percevoir deux légères traces de « l'écriture florale » du Collège dans les premières pièces de Godolin. La première marque apparaît en 1607, dans un quatrain en français dédié à Bertrand Larade et imprimé dans sa *Muse Gasconne*⁷. Ce quatrain reprend les termes, topiques certes, de l'invention poétique tels qu'ils ont été formulés par le *refrain* de la Violette de 1604 à laquelle a concouru Godolin, conquise par Paul Filère, et dont le palinod

⁶ Nous soulignons. Ainsi, dans le *Livre Rouge*, aux folios 174 recto, 174 verso, 175 recto, (année 1610), 181 verso, 182 recto, 182 verso, 183 recto, (1611), 216 recto (année 1615)...

⁷ Ce troisième opus du poète commingeois est imprimé par la veuve de Jacques Colomiés et Raymond Colomiés. Il s'ouvre sur un *Dialogue entre l'auteur, la Muse Gasconne & la Muse Uranie*, pièce dédiée à Bertran Filère, « tholozan ». Ce Bertran Filère a-t-il quelque rapport avec le poète Alexandre-Pol, primé aux Jeux à même époque et organisateur d'un cercle poétique mondain ?

était : « *La verge decouvrant les richesses du monde* ». Cette première écriture de Godolin rappelle formellement la thématique florale attendue :

« Le plus riche thresor des veines non minées
Par la verge divine est decouvert au jour.
Par ton esprit divin tu fais voir à ton tour
La Muse qui se cache es rochers Pyrenées. ⁸»

On est frappé par la similitude de nombre de traits. D'abord, l'usage français de la pièce, alors qu'une *Odeleto* en occitan précède ce quatrain et que l'usage linguistique de Larade est offensivement gascon. Ensuite, bien évidemment, le champ lexical systématique « *verge, decouvert, riche* » qui fait une explicite référence aux Jeux de 1604. Un troisième élément, plus hypothétique peut-être, se trouve dans la coïncidence d'un nom : Filère. La *Muse Gascoune* est dédiée à Bertran ; Paul conquiert la Violette de 1604. Coïncidence ou non, le quatrain imprimé en 1607 dessine un trajet entre le Collège, où les deux amis ne sont primés qu'après bien des années de persévérance, et l'*extérieur* : la ville où Larade dès 1604 puis, bien plus tard, Godolin, déploient leurs écritures.

On retrouve chez Larade comme chez Godolin plus posément, cette rage de prouver la vigueur poétique de l'occitan dans les canons littéraires qui lui sont refusés. Il n'y a pas moins de sept chants royaux chez Larade⁹ -contre un chez Godolin, dans son *Ramelet* de 1617. Les *chants royaux* occitans de Larade sont à la dernière place des poésies, tant pour mettre en exergue la capacité du poète à concourir aux Jeux Floraux et à se plier à leur règle formelle que pour signifier la volonté du poète d'assimiler ce symbole du pouvoir poétique toulousain au domaine gascon qu'il revendique. Paradoxalement, donc, ces poèmes du *centre* poétique sont placés à la marge du recueil du Gascon.

Deux chants royaux de Larade montrent l'obstination du poète à vaincre les fleurs qui sont déclinées de strophe en strophe, en incantation adjuratrice : « *Bioulette, Lengentine, Soucy* »¹⁰, « *Lengentine, Soucy, Bioulette* »¹¹. Certains de ces chants semblent avoir pris les *refrains* de concours passés¹² et les déclinent en occitan dans une stratégie ambiguë : il s'agit

⁸ Ce texte de Godolin a été imprimé pour la première fois dans l'édition du *Ramelet moundi & autres œuvres* par les soins de Philippe Gardy, Aix-en-Provence, Edisud, 1984, p. 83.

⁹ Cf. Philippe GARDY, « Eloge du chant royal occitan », *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, 1991, Université de Poitiers, p. 168. Sept chants royaux : six dans la *Muse Gascoune*, un dans la *Muse Piranese*. Plus la *muse* s'éloigne du *centre*, plus elle remonte à la source originelle, moins elle utilise le canon formel du chant royal.

¹⁰ *Muse Gascoune*, pp. 143-6, troisième strophe.

¹¹ *Muse Gascoune*, pp. 152-5, strophes un, deux, trois.

¹² Ainsi le *refrain* « Lou souleil amoureux de quoate hlous daurades » (*La Muse Gascoune*, pp. 149-152) ressemble à celui du Souci de 1605 : « Le Soleil amoureux des beaux yeux de Clitie ». Cette *Clitie* apparaît dans

tout autant de s'entraîner aux Jeux que de prouver que la langue poétique choisie est à la hauteur de la seule norme toulousaine. L'ambiguïté et la force de la stratégie laradienne sont tout entières ici : on dédie aux juges ces chants royaux dans une langue qui est inconvenante, impossible, pour qui désire vaincre aux Jeux.

L'unique chant royal du Godolin de 1617 reprendra à son compte cette stratégie mais en la renversant. C'est *après* avoir conquis le Souci de 1609 par un chant royal en français que Godolin éditera un chant royal en occitan. Cependant, par beaucoup d'endroit, par son *refrain* et la résolution de son allégorie, le premier chant royal connu du Toulousain prouve des rapports discrets mais indéniables avec ceux de Larade :

« La negro Tararaigno es l'orre Satanas
(Abalisco) cambiat d'Angelet en Diablas :
Le Mounde es le trauquet, la Crouts que len destraigno
En tiran quado jour un scéptre de sas mas
Le Broc que del trauquet tiro la Tararaigno »¹³.

Un *refrain* de Larade propose un lexique semblable : « *La hlou sus lou broc per nousauts se repause* »¹⁴. Il est clarifié dans la dernière demi-strophe donnant le sens de l'allégorie : « Le broc ey donc la Crouts on noste saubament / Consiste ». La demi-strophe du chant royal suivant montre là aussi des proximités :

« La hroune ey la Crouts que tout Chrestian rebere (...)
Lou Loup ey lou Satan que Iesus surmonta (...) »¹⁵.

Enfin, un même champ lexical montre une influence commune d'inspiration, peut-être une communauté d'écriture. « Las plouges, lous autas »¹⁶ chez Larade se retrouvent dans l'incipit du chant royal de Godolin :

« Quand le Cél en plen jour s'amantoulo d'oumbratge
Et le Sérs et l'Auta se gourmon toutis dous (...) »¹⁷.

des *Estances* que Larade dédie à « Mourseur de Paule » (*op. cit.* p. 140) c'est à dire Jean de Paulo, chancelier des Jeux Floraux, comme dans ce dernier vers : « Siats à boste Clitie un souleil de fabou ». Ces stances précèdent à leur tour une *ode* à « Mourseur du Guabre jutge deus jocts Floraus » (*op. cit.* p. 142) qui fait valoir à ce maître indéboulonnable les valeurs de sa muse en une rhétorique d'intercession : « E puch ma Margualide / Per sas coulous / Parira mes poulide / Dam bostes hlous. » Ces deux pièces de dédicaces ouvrent la suite des six chants royaux. De même, un *tindet* de la *Muse Piranese*, p. 92, donne l'explicite mention du *refrain* de la Violette de 1607 -« Les traicts apparaissantz dans l'argent de la lune »- : *Lous treits aparechens dens l'argent de la Lue*. Ce sonnet est placé juste avant le seul *Cant Reiau* de ce recueil qui clôt le recueil, avant les *Arreproues gascouns*.

¹³ La noire Araignée est l'horrible Satan / Misère ! changé d'ange en diable / le Monde est ce trou, la Croix qui l'en libère / en tirant chaque jour un sceptre de ses mains / le baton qui du trou fait fuir l'Araignée. Cf., *Ramelet Moundi*, Edition de Jean-Baptiste Noulet, Privat, Toulouse, 1887, p.47, vers 56-60, dernière strophe allégorisée, p. 60 de l'édition de 1617. La quatrième édition change cette demi strophe finale, cf. *Ramelet, op. cit.* p. 47 et note 15.

¹⁴ *La Muse Gascoune*, pp. 155-158.

¹⁵ La fronde est la Croix que tout chrétien révère / le loup est ce Satan que Jésus surpasse. *La Muse Gascoune*, pp. 158-161, vers 56 et 59.

¹⁶ Vents de pluie et Autan. *La Muse Gascoune*, premier vers de la demi-strophe allégorisée du chant, pp. 155-158, « La hlou que sus lou broc per nousauts se repause ».

Les deux chants royaux développent, au travers de la thématique pastorale, la même image du berger protégeant son troupeau de l'attaque du loup :

« Daques jours un pastou tout soul à comegae
Uë trope de moutous sent en brabe hilot (...)
Herissat resolut guingoula de colere
Contre un Loup ahamat pourtat de hebrequere
A son paure troupet labets bous ba quita
Sous esclops, & balent sebs comence à husta (...) ¹⁸».

L'image de Larade se retrouve, presque identique, chez Godolin :

« Coumo le Loup cruel et coubes al carnatge
Anirio dins un parc gourdilha les Moutous,
Se le Pastre fournit de bras e de couratge
Nou li fasio fuma quelques cops de bastous »¹⁹.

Larade et Godolin semblent ainsi bien liés dans une communauté d'intérêt qui soude les stratégies des deux jeunes poètes occitans par rapport au cercle de reconnaissance de pouvoir que représentent les Jeux Floraux.

L'évolution poétique que dessinent les quatre recueils de Larade révèle l'élaboration d'une communauté d'écriture occitane à Toulouse ; elle révèle également, auxiliaire unique et inestimable, la marque de la *première écriture* de Godolin. On voit donc que dans leur tonalité comme dans leur typologie, la *marque haute* des chants royaux hante le poète de Toulouse. Le chant royal demeure l'étalon poético-politique indépassable à laquelle ne peut que se heurter Godolin. On a vu qu'il sert de *laboratoire* d'écriture, entre conjuration religieuse et retournement « blasphematoire », à l'écriture du *dehors*, cette libre première écriture occitane de la première décennie du siècle toulousain. Entre assimilation et rejet, comment Godolin, poète marqué de l'échec du Collège, pourra-t-il trouver sa *veine* ?

3/ Le premier chant royal de 1617 : entre ruse et tension.

Ces rapports étroits que l'on perçoit par comparaison des pièces de Larade et de Godolin permettent encore de dater les premiers écrits du Toulousain. On peut ainsi se permettre d'avancer qu'aux alentours de 1607 certaines pièces du *Ramelet Mondin* édité en 1617 sont

¹⁷ Quand le ciel en plein jour se couvre de nuages / Que le Cers et l'Autan s'affrontent l'un et l'autre. *Ramelet*, p. 47, vers 1-2.

¹⁸ Hérissé, résolu, tremblant de colère / contre un loup affamé la fièvre au ventre / va défendre alors son pauvre troupeau / et quittant ses sabots, commence à flageller. *La Muse Gasconne*, deuxième et quatrième strophe du chant, pp. 158-161, « La hroune heit en traits que mous gouare las oeiles ».

¹⁹ Comme le loup cruel et avide de carnage / s'en irait dans un parc dévorer les moutons / si le Berger, fort de ses bras et de son courage / ne lui faisait donner quelques coups de bâtons. *Ramelet*, p. 46, troisième strophe.

déjà en place. Les trames du *Cant rouyal*, d'*Abenturo amouroso*, du sonnet de *La Pastouro Liris* appartiennent certainement à ce premier élan, parmi d'autres sans doute. Les typologies du sonnet et du chant royal, totalement minoritaires dans l'œuvre de Godolin, trouvent ainsi l'explication de leur présence dans l'œuvre bigarrée de 1617, largement rendue cohérente par l'empreinte des longs poèmes octosyllabiques, ces « fantaisies » qui représentent une très large part de la poésie de ce premier recueil. L'unique exemplaire de chant royal qu'imprime le Toulousain en 1617 révèle donc la preuve de sa capacité à produire en occitan dans cette typologie doublement fermée. Il est le résultat de l'écriture de laboratoire des deux concurrents malheureux, et la victoire de l'un sur le Collège.

C'est par cet unique chant royal que l'opus de 1617 se rattache à l'esthétique des Jeux, dans une stratégie de fondation de cette *voix haute* dont parle Philippe Gardy à propos du poète commingeois. « Il s'agit d'abord de reverser au bénéfice de l'occitan les caractéristiques valorisantes du *Chant royal* : registre élevé, ton soutenu, mise en scène d'une idée particulièrement noble, mobilisation des possibilités stylistiques d'une langue »²⁰. Tout ceci se vérifie et se surimpose sans doute au réinvestissement *hors* Collège des normes linguistique et stylistique primées *dans* le Collège. Par l'écriture du chant royal, Godolin cherche à assimiler la tonalité qui le rejette et peut-être à sublimer son échec. Il réinvestit l'empreinte canonique du Collège floral dans une langue que le Collège ne prime pas. Par le choix linguistique occitan, Godolin refonde, assimile et maîtrise la typologie qui l'a exclu du lieu de pouvoir poétique toulousain. Par la même occasion, il fonde sa propre écriture en *nouveau lieu de pouvoir*. Mais il nous reste à considérer la hauteur tonale employée par Godolin. Comment sa ruse de 1617 a-t-elle fonctionné ?

En deux points il nous semble. C'est tout d'abord le stratagème de l'emploi tonal *mirgalhat*, *passamentat*²¹, qui redéploie l'ensemble des principales tonalités poétiques existant en cette époque de pacification. L'histoire du Collège de Rhétorique en ce siècle est à écrire, mais à la lecture des pièces primées, on pressent dès 1595 des craquements dans le ciment ligueur. Cette année-là, un an avant la pacification donc, une pièce primée semble s'ouvrir à la nouvelle réalité politique française²². A partir de 1597, la continuité des Jeux se retrouve sans

²⁰ Cf. Philippe GARDY, *op. cit.*, p. 156.

²¹ Cf. vers 7 du deuxième chant royal de Godolin, imprimé dans l'édition de 1637.

²² « Ce pilote est le roi de la nef tourmentée / La France par discordz naguieres agitee / Le port est cette paix qui vient nous bien heurer / Neptune est le Saint-Pere ayant seu moderer / Et calmer nos discordz par des moiens tres saiges / Viens donc peuple françois humblement honorer / *Le grand Dieu marinier qui commande aux orages* ». Dans cette pièce de Jean Gay, la vénération de la sagesse papale, pontif catholique, rejoint l'obéissance au nouveau roi récemment converti et jamais nommé. Le chant royal fait référence à la récente

plus de coupures ni d'arrêts jusqu'en 1628. La ville retrouve à partir de 1597 sa santé, les jeux inventent le nouveau liant poétique, le masque d'un calme qu'il convient de ne plus rompre. Les Jeux vont donc représenter docilement l'idéologie nouvelle. Après une courte parenthèse où l'on remarque l'absence de codage religieux, on retrouve la veine dévote, mais avec de très sensibles différences. On est passé d'une religiosité politique dure et polémique à un esprit de dévotion chantourné, salésien, allégorique et morbide parfois, mais qui ne choque pas avec l'esprit toulousain d'une ville ouverte, mais couverte de monastères et de confréries. Ces trois tonalités vont ainsi se retrouver ensemble dans l'écriture de Godolin, tandis qu'elles ne cohabitent pas, mais se suivent chronologiquement dans le répertoire des pièces primées.

Premier temps : la poésie florale, à partir du début du siècle, s'assouplit définitivement sur des images convenues, mais plus légères qu'à la génération précédente. Un badinage mythologique un rien païen domine l'époque d'Henri IV²³, gommant les aspérités religieuses et politiques de l'époque précédente et présente, désormais adoucies et largement allégorisées par de grandes et vaporeuses images. Cette mythologie encore martiale investit tous les domaines poétiques, et sublime la virilité cruelle de l'époque achevée²⁴. Cette époque de transition s'ouvre d'ailleurs, en 1601, sur un événement curieux. On retrouve, en marge du chant royal vainqueur du Souci, signé par un certain « Monestiès, gascon », un *sonnet*. Il peut à lui seul montrer cette curieuse ouverture du Collège, unique d'ailleurs, à des tonalités sans doute inouïes. Ce Gascon inconnu emploie dans le sonnet une thématique et un registre de langue totalement différent de ceux qui servent le chant royal du Souci :

« Et quoi mon cher Soucy, serés-vous tousiours telle ?
Aimerés-vous tousiours à me faire mourir ?
Ha ! que le Ciel fist mal de vous former si belle
Et de tant de beaux dons vostre esprit favoriser !

Mais bien si tant vous plaist une mort bien cruelle
Bornera mes tourments sans guières plus souffrir
Puisque par trait de temps mon service fidelle
N'a sceu de vos beaux yeux la rigueur amoindrir !

Ainsi parlait Philon, aiant l'âme blessée
Des beaux yeux ennemis de sa belle Dircée
Trop beaux yeux et trop cruelz à es contentemens

Mais enfin ce berger après tant de souffrances

absolution solennelle d'Henri IV par le pape Clément VIII. Isabelle Luciani, dans ses travaux, a remarqué que l'année 1595 correspond à un conflit important entre capitouls et parlementaires.

²³ Dont les *refrains* peuvent donner une idée : « La pucelle mourant par ses folles demandes » (1604), « L'impudent ravisseur de la chaste Cassandre », « Le soleil amoureux de la chaste Clitie » (1605)...

²⁴ Comme exemple de mythologie sublimant la violence de la réalité passée, on peut citer : « Les escadrons campés aux sept portes thébaines » (1603), « Les lions ravageant les champs de Samarie » (1609).

Comme un ruzé soldat il a donné dedans
Aiaint par son discours abbatu les deffences.²⁵»

On est surpris du ton de badinage martial qui explose dans le dernier tercet, et par une pointe sans doute bien grivoise. Ce langage *gascon* n'est pas sans rappeler les termes d'un Blaise de Monluc, il appelle également ceux du *Gentilome Gascoun* de 1610. Mais il semble avant tout bien *libre* de ton. Cette tonalité est stupéfiante dans le sein du Collège. Mais cet aspect de la virilité militaire métaphorisée dans le champ du badinage amoureux peut laisser entendre la teneur d'une autre poésie, celle qui a son auditoire hors les murs du Collège, dans d'autres cercles d'influence : La pointe grivoise du sonnet fait entrer cette œuvre étrangement recensée dans le *Livre Rouge* dans l'univers libertin des poésies de Viau, Blot, Roquelaure, nées sur les champs de batailles menées par les gascons. Cette concession au nouveau pouvoir n'a qu'un temps. Le Collège se renferme bien vite sur ses propres tonalités. L'influence religieuse se fait discrète dans les *refrains* donnés lors de la période de pacification. En fait, un seul refrain est explicitement religieux, en 1606 : « Le nuage couvrant le sacré Tabernacle ». Quelques autres se font l'écho de l'actualité politique et militaire, autour d'une personne royale sublimée : « Le Roy qui par sa mort donne aux siens la victoire » (1605) ; « Le pavois descendu pour sauver l'Italie²⁶ » (1608). La poésie, ainsi, sublime dans la métaphore mythologique ou encyclopédique le vide historique et religieux²⁷ ou bien s'assoupit dans des descriptions allégorisées²⁸.

Second temps : la vague mystique recouvre désormais la poésie florale à partir de 1600, mimant en cela la réclusion volontaire dans les monastères et les couvents des ligueurs et dames toulousaines, leur refus du monde. Un indicateur de cette nouvelle tendance en est la fréquence d'utilisation du mot *mystique*. Ainsi, J. Gay, en 1600 : « Et decouvrant du tout cest autre sens mystique / Je seray maintenant guerdonné d'une fleur / *L'athlète couronné dans le cirque olympique* » ; 1603, avec J. Duplanté : « Ainsi leur trinité sera mystiquement / *Les trois angles égaux du parfait isoplure* » ; 1608, avec d'Affis : « Ce champ sera Tholoze, où pour son ornement / Daffis ce grand prelat de zelle s'enflammant / Esleve les saints os que la tombe resserre / Du divin Barnabé qui sont mystiquement / *Les ossements des morts qui*

²⁵ Le sonnet est retranscrit par Fr. de Gélis & J. Anglade, *Livre Rouge, op. cit.*, tome 2, pp. 125-6.

²⁶ Ce *topos* littéraire épique est par exemple repris dans la dernière strophe du *Gentilome Gascoun* de Guilhem Ader, deux ans plus tard, avec « l'arrondelle d'Henric Gascoun cajude deu ceu ».

²⁷ Citons comme exemples de métaphores de tonalité encyclopédique : « « Le rond qui du quadrangle est le centre immobile » (1602), « Les trois angles égaux du parfait isoplure » (1603), « Les douze astres bornant du soleil la carrière » (1604), « L'estre qui ne despant d'autre que de soi même » (1610).

²⁸ Ainsi : « La rosée naissant dans le sein de l'aurore » (1606), « Les traictz apparaissantz dans l'argent de la lune », « Le fleux et le reflux de la mer Oceane » (1607), « L'arbre prenant racine au milieu de la flamme » (1608), « Le soleil qui jamais ne dissipe les nues », « Le flambeau reprenant sa clarté dedans l'onde » (1610).

s'elevent de terre » ; 1611 : « Que j'appelle en ces vers mystiquement chanté / *Le jardin fleurissant de la mer Eritree* » et la même année, « Et du sein de la mort sera mystiquement / *L'esprit dont la chaleur anime la nature* » ; 1614, avec Raymond Marran : « Le sang de Jesus Christ reçu sans nul péché / Contient mystiquement (...) / *Les effets merveilleux de l'eau de jalousie* » ; 1615 : « L'infini dans mes vers mystiquement chanté / *Le néant devenu de l'infini capable* » ; en 1617, enfin, « Les trois lis envoyés du hault du firmament / Pour l'honneur eternal des armes de la France / Que je nomme en mes vers chantés mystiquement/ *Les trois sacrés fleurons du jardin de Clemence* ». L'élan dominicain et jésuite se retrouve sublimé par les pièces du Collège, et la *mysticité* en est l'auréole poétique obligée.

Troisième temps enfin : à partir de 1611 et de la mort du roi, le ton se nuance encore. Les plaisirs sensuels et la lubricité sont bientôt dénoncés. Le sonnet de 1601 paraîtrait largement alors comme « un coup de pistolet dans un concert ». « Danaé, c'est Marie et sa virginité » rime Raymond Maran en 1614 ; « La vertu est la lice où l'on doit s'exercer / Le diable, cest amant qui nous vient traverser / La volupté lui sert d'une amorce atrayante / Pour surprendre nostre ame et nous faire embrasser / *Les pommes arrestant la course d'Atalante* » allégorise Arnaud Dispan en 1615. La chasteté devient la première vertu²⁹ : loin des « Sourcieres [qui] seront la sensualité »³⁰, de « Lubrico »³¹, la poésie orthodoxe florale enjoint de chercher Dieu, « ce parfait amant »³².

C'est en ceci que le chant royal imprimé en 1617 sonne faux dans l'ensemble de l'opus. Par la langue employée et par l'éclat des images mythologiques ou pastorales, il est certes tout à fait semblable à d'autres pièces du premier *Ramelet*, mais joue faux par le mélange d'une écriture typée et introuvable dans l'idéologie florale accolée à une allégorisation finale inouïe. Car *Le broc que del trauquet tiro la Tararaigno* n'est autre que la confession qui purge du cœur de l'homme la présence de Satan - l'emploi de ce vocabulaire religieux est unique dans toute l'œuvre de Godolin. Cette bigarrure si mal assortie peut bien signifier qu'au moment où le poète fonde sa poétique loin des canons floraux, il se doit d'en donner encore l'étalon, ne serait-ce que pour montrer tout l'espace qui le sépare du pouvoir Rhétorique toulousain et prouver l'autonomie stylistique ainsi fondée. Et si l'emploi mythologique est commun au Collège, on constate que les figures d'Arachné et de Pallas sont totalement inédites : l'influence du livre VI des *Métamorphoses* reste jusqu'à l'explication de l'allégorie largement

²⁹ Un refrain de 1618 propose « Suzanne qui se lave au bord de la fontaine ».

³⁰ Extrait de la Violette de 1616 remportée par Georges Gay, « bourdelois », et auteur de trois dédicaces du *Ramelet Moundi* de 1617.

³¹ « Lubrico Souillant le lit de Cynire », extrait de l'Eglantine de 1617 conquise par Jean de Redon.

³² Extrait du Souci de 1615, remporté par Charles Catel.

plus proche de la description pastorale que de l'image religieuse finale. On a dès lors le sentiment que la présence du chant royal reste, dans l'œuvre de Godolin, le révélateur du décalage d'avec la norme de reconnaissance poétique toulousaine dont il est fondamentalement exclu. Godolin cherche ce décalage qui seul fonde son propre pouvoir poétique ; il n'a plus à en souffrir dans la mesure où cette faille, loin de le ramener à la marge du pouvoir toulousain de la noblesse de robe et de la reconnaissance poétique collégiale, fonde enfin la marque *mondina*, sous les auspices d'un nouveau pouvoir, celui de la noblesse d'épée et de sa stratégie poétique ostentatoire – *noels*, pièces publiques, mais surtout carnivals, cartels, qui exploseront dans le *Cléosandre* de 1624.

Second point donc, la ruse typologique. Godolin déploie dans d'autres canons formels et codés cette écriture, faisant ainsi casser le moule de l'unicité typologique. Il ne dédaigne pas le chant royal, mais il l'assouplit, en rend poreuses les frontières, et fait passer du chant royal à d'autres typologies son essence même. C'est bien évidemment dans les *Stansos* que le ton haut est fondé, premier, unique, par la bigarrure des registres du réalisme tendrement pastoral, du mythologique, de la macération « mystique ». Ainsi la tonalité nouvelle des jeux est absorbée par la *mirgalhadura* dans la pâte tonale des *Stansos*. Un exemple en est le ton pastoral du Chant Royal d'Etienne Molinier³³ primé en 1607 d'une violette :

« Ung jour de ce printemps, que la vive poincture
Du soleilh sur la terre, ainsin qu'en ung tableau,
Traçoit de ses beautés une riche peinture,
Et l'or de ces rayons luy servaient de pinceau,
J'estois près d'ung ruisseau dont les ondes sucrées
Arrousoint de nectar les campagnes sacrées,
Lors que voyant venir ung faucheur inhumain... »³⁴

On retrouve ici :

- a) l'incipit virgilien des *Stansos* ;
- b) le dédoublement de la parole du narrateur vers les *Nymphes*³⁵ permettant le passage du discours des Nymphes d'une autre tonalité, celle martiale, que l'on retrouve dans le grand corps des *Stansos* , dédié au comportement du roi Henri :

« Grand dieu ! en vain Vulcan dans ung lieu sousterrain
Esguize vostre fouldre à trois poinctes d'érain
Sy de ce ravageur n'est la teste escrazée
Faictes luy ressentir qu'il ne porte qu'en vain
*La faux contre la pierre en tranchant esmoussée.*³⁶ »

³³ Sans aucun doute Etienne Molinier, fécond prosateur dévot du premier tiers du XVII^e siècle toulousain.

³⁴ Cf. *Livre Rouge, op. cit. tome 2*, p. 173-4, vers 1-7.

³⁵ *Op. cit.* vers 24.

³⁶ *Op. cit.* vers 29-33.

- c) enfin, dernier trait tonal, l'excipit religieux, d'une tonalité ni martiale ni pastorale, amenant l'allégorie : « La mort est ce faucheur » transposable chez Godolin par le fameux vers 95 : « La descarado mort, un cop tout a bel tailh ».

Il semble donc qu'une piste fondamentale soit à suivre dans le comportement poétique godolinien de fascination / répulsion pour les chants royaux du Collège. Godolin ne peut être admis dans l'enceinte collégiale ; il doit donc inventer une forme personnelle, ou du moins, l'assimiler, à l'intérieur de laquelle sont développées les tonalités, les bribes tonales et lexicales que Godolin a pu essayer au contact des chants royaux, transcendées dans une forme nouvelle n'appartenant qu'à lui.

4/ L'absence de chant royal de l'édition 1621 et la porosité poétique du Collège.

De même qu'Auger Gaillard rêve de « manger » du Bartas³⁷, on peut parler pour Godolin dans un même souci d'assimilation de la référence suprême et de la norme poétique de sa volonté de *manger* le Collège. Les attributs floraux paraissent assimilés dans le *Ramelet moundi* et bien évidemment tout d'abord par le titre même. Il est longuement explicité par toutes les pièces liminaires dans un ordre savamment étudié et formellement mis en scène par le frontispice initial. Le *Ramelet* se retrouve symboliquement au cœur de toutes les lignes de force du dessin : au centre du Temple, il est objet de querelle dynamique entre Pallas et Saturne. Deux pièces de Godolin présentent le *Ramelet* aux dédicataires : Monluc, le seigneur, pour ouvrir ; *A tots*, les lecteurs, pour clore. Dans les deux cas, le recueil est défini en terme de bouquet de pièces, de *flouretos*. Les termes floraux - petites fleurs, bouquet - saturant l'espace de présentation de l'œuvre par le biais des mots et des images. Enfin, les dédicaces redéployent ce même réseau d'assimilation sémantique. Aucune référence au consistoire de mai ne transparaît dans ces textes : le *Ramelet* ne doit son origine qu'à son seul élan poétique. Pourtant, on peut lire en filigrane dans le texte de Dant qui ouvre le faisceau dédicatoire une référence aux Jeux de l'année 1617. Le *refrain* primé pour la Violette est en cette année « *La fleur qui rend l'odeur au point de sa naissance* ». Son vainqueur en est Charles de Catel – est-ce le dédicataire d'un sonnet liminaire en français signé De C. T. ? Même si l'on doit être prudent dans tout exercice de comparaison de pièces poétiques nécessairement issues des

³⁷ Cf. Philippe GARDY, *La Leçon de Nérac*, op. cit. pp. 109-123. Auger Gaillard, dans une pièce datée probablement de 1580, s'exprime ainsi : « Que lou serpen nou pot beni dragou / Qu'el nou mange plus leu son coupaignou / Per aquo, se ieu bon poète voli estre / Me cal mangia del Bartas qu'es bon mestre. », citation op. cit. p. 118.

mêmes relations métaphoriques, phoniques, sémantiques, mythologiques attendues et conventionnelles, on peut être frappé par des similitudes entre les pièces de Catel et de Dant.

« Les pluyes, les frimas, la glace et la gelée,
La neige et la rigueur d'un hyver ocieux
Aux bruslantes chaleurs egalement meslée
Nous donnent maintenant ung printemps gracieux
Le soleil nous aproche et la terre plus belle
Tapissée de fleurs, met sa robe nouvelle.
Tout rit à ce beau may, les petits amoreaux
Dansent folastrement sur le bord des ruisseaux
Et Zéphir qui fléchi soubz leur obeissance
Faict esclorre parmi la verdeur des préaux
La Fleur quy rend l'odeur au point de sa naissance »³⁸.

Ce badinage métaphorique conventionnel des entrées de printemps se retrouve ainsi chez Dant dans ses *Stances a l'auteur* :

« Quel Demon si puissant garde ses belles Fleurs
Que l'Esté qui nous brusle, et l'Hiver qui nous gele
N'osent gaster l'email de leurs vives couleurs
Laissant à leur Printemps la jeunesse éternelle »³⁹.

On est frappé de voir comment l'invention poétique godolinienne est nécessairement en construction avec la norme collégiale. Pour bien montrer son autonomie poétique, Godolin et son clan travaillent une contre identité pétrie des éléments constitutifs de l'identité florale. Ceci explose à partir du second opus de Godolin, édité en 1621. Un même badinage sature l'écriture, avec des références désormais explicites au Collège de Rhétorique et aux fleurs de mai, réseau commun aux Jeux Floraux et à la poétique godolinienne :

« Couytats-bous de flouri, Flouretos,
Et de milanto coulouretos
Fazèts-nous sur la pradario
Un bel tapis en broudario » (*Intrado de May*, vers 37-40)

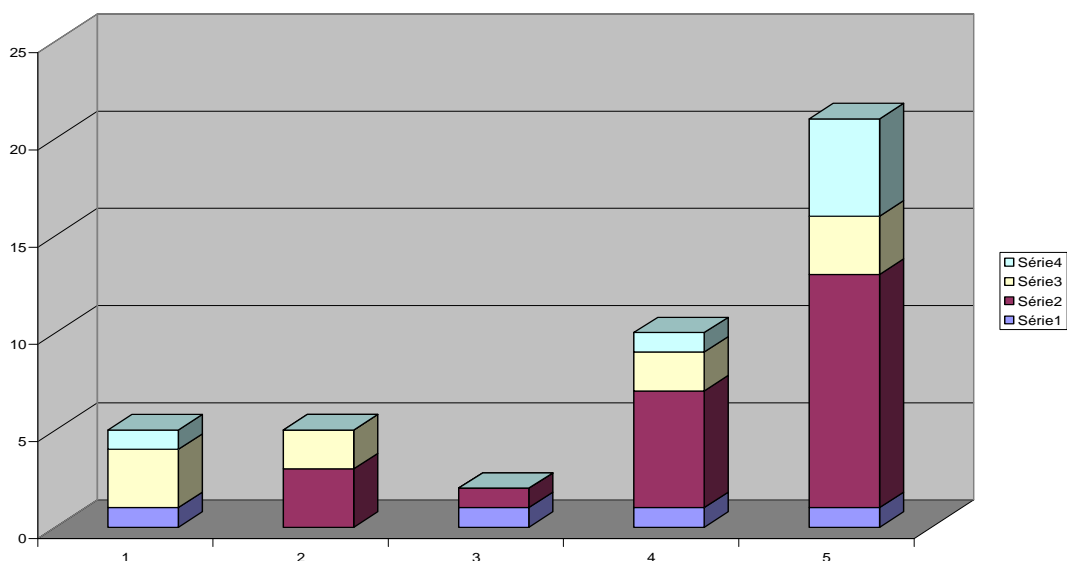
Les trois premières pièces du recueil de 1621 font référence aux Jeux, ou aux textes primés, ou à l'événement toulousain – l'entrée de Louis XIII à Toulouse - qui est sublimé par la poétique du Collège de Rhétorique. *Zephir, Floro et un cor de Nymphos s'honoron de fa la rebelencio a soun inbenciblo, sagrado et tres augusto Majestat* ouvre le *Ramelet* de 1621, suivi de l'*Intrado de May* et du très explicite *Salut a las flous de Damo Clamenço*.

Or un phénomène nous frappe : c'est l'absence dans ce second massif virevoltant du *Ramelet* de 1621 de toute forme canonique. Nul chant royal, comme si Godolin s'en était définitivement émancipé. Tout dans son œuvre est floral, tout exsude d'une tonalité renouvelée, qui transforme, sublime, et pour beaucoup transgresse le code solennel de la

³⁸ Cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome II, p. 254, vers 1-11.

³⁹ Cf. *Ramelet Mondin, op. cit.* p. VI, vers 5-8.

norme collégiale toulousaine. Un Graphique permet de visualiser la répartition typologique des poésies à forme fixe du *Ramelet Moundi*⁴⁰ comptabilisée en nombre.



Nota : de bas en haut : série 1 = chant royal – série 2 = odes – série 3 = sonnet – série 4 = stances.
Les chiffres en abscisse renvoient à l'ordre chronologique des opus : 1617 – 1621 – 1637 – 1638 – 1647.

En 1621, nul chant royal, nulles stances, nul monument codifié, mais une canalisation plus mondaine des formes fixes : l'apparition d'odes et de sonnets. Pourtant, Godolin reste hanté par le chant royal, et il est probable qu'il ait composé alors une autre pièce que nous voyons publiée pour la première fois dans l'édition de 1637 :

« La merbeillo que siéc ta gentilo floureto
Per sobros de plase crido les auzelets
Le senil en fredous banto la couloureto
Seguit de luneissats & de Roussignoulets
De qui le durdurur al miey dela ramado
Ten Floro rejoüido & Diano charmado
Un Zephir entretan y cour en libertat
Et se chapoto tout dins le ros argentat
Tant de sa propio ma la Naturo s'esprimo
A randre bél le loc oun Liriz a pourtat
La Biuleto de Mars que nous meno la Primo »⁴¹.

⁴⁰ Nous donnons le tableau qui compile l'ensemble de ces données :

<i>Flouretos</i> / items	Poésies à forme fixe	1/ chant royal	2/ ode	3/ sonnet	4 stances
1617	5 – 12,2%	1	0	3	1
1621	5 – 13,5%	0	3	2	0
1637	2 – 7,7%	1	1	0	0
1638	10 – 20,4%	1	6	2	1
1647	21 – 27,6%	1	12	3	5
Total <i>Ramelet</i>	41 – 20,2%	3	21	10	7

⁴¹ Cf. *Ramelet Mondin*, *op. cit.* p. 155, vers 45-56.

Philippe Gardy le premier a montré⁴² combien ce chant royal ressemblait par bon nombre d'endroits à la *Violette* de 1617 de Charles de Catel⁴³. Bien plus : il fait corps entièrement avec les tonalités et les jeux lexicaux des premières pièces de l'édition 1621 : *Zéphir* appartient tout à la fois à la *Violette* de 1617 et au *Zéphir*, *Floro*, et un *cor de Nymphos* qui dansent à l'entrée de Louis XIII à Toulouse, pendant des *Stansos* de 1617. Une étude approfondie montrerait encore tous les réseaux lexicaux, sémantiques, sémiotiques, entre les pièces de 1621 et ce chant royal étrangement absent.

Pourquoi l'édition de 1621 ne le prend-elle pas en compte ? On peut ici projeter que la forme du chant royal n'appartient pas à la poétique godolinienne : elle montrerait trop l'allégeance de Godolin à la rhétorique du Collège. Dans sa stratégie d'écriture, le poète n'obtient l'autonomie de son pouvoir que grâce à la distance d'avec le concours où il ne se présentera plus, malgré les relations continues qu'il peut entretenir avec ses plus hauts mainteneurs. On peut aussi voir comment Godolin cherche à tendre la tonalité collégiale vers l'*extérieur* poétique que lui-même représente. Le meilleur exemple en est *Intrado de May*, seconde pièce de l'édifice de 1621 : ici, nous sommes dans une transgression totale, et l'entrée de Mai développe une longue fantaisie⁴⁴ où les poètes ne sont autres que les personnages bachiques ou historiques des pièces libres du répertoire humaniste occitan des années 1530-1555, que Godolin ressuscite. La transgression est voulue : *Intrado* introduit le *Salut a las Flous de Damo Clamenço* : Godolin, comme le Catel de 1617 qui rappelle l'émergence toulousaine d'une cour nouvelle « d'ung million de poites nouveaux / Vivement enraigés de l'amour de Clémence⁴⁵ », semble ici jouer de son nouveau pouvoir, en rappelant pour la première fois qu'il fut l'élus de 1609. Depuis lors, belle victoire, il a ouvert le cénacle poétique. Son style semble avoir assimilé les jeux floraux, et dans le même temps avoir assoupli leur norme tonale au point qu'en ce moment le plus tendu de l'époque de pacification, point nodal d'un libertinage toulousain, nulle frontière ne semble plus exister entre le dedans et le dehors des pouvoirs.

Le style synthétique si particulier au *Ramelet* de 1617, semble s'être institutionnalisé à Toulouse. En 1621, tous les pouvoirs sont chantés par Godolin : le Roi – première pièce - et les grands seigneurs – ouverture et fermeture du *Ramelet* -, le parti religieux – avec deux nouveaux *Nouèls* -, et pour la première fois, le Collège de Rhétorique, lieu par excellence de

⁴² Ainsi que l'a montré Ph. Gardy, *op. cit.* p. 160.

⁴³ Cf. note 38.

⁴⁴ Cf. *Ramelet Mondin*, *op. cit.* p. 104-107 : longue "fantaisie" octosyllabique de 102 vers.

⁴⁵ Cf. *Livre Rouge*, *op. cit.* tome II, p. 255, vers 41-42.

la poétique officielle toulousaine, telle qu'elle est acceptée et canalisée par le pouvoir parlementaire qui y siège. Le *Ramelet* de 1621 actualise les éléments de la querelle rhétorique, et semble en assouplir les effets contraires, en en proposant une synthèse brillante, collégiale, *mondina*. Godolin peut chanter le Collège car il y est enfin accepté. La présence du *Salut a la Flous de Damo Clamenço* scelle une alliance importante dans le conflit rhétorique qui envenime la ville depuis une génération. Godolin est accepté au Collège : disons mieux ; sa tonalité poétique est admise par maîtres et mainteneurs. La poétique godolinienne fait craquer le monde rhétorique du Collège. Les « quatre fleurs de Toulouse » appartiennent à une prairie de mai mille fois plus diaprée que chante le Poète :

« le mirgaillat Œillet
Clytio, ma janti floureto (...)
L'Englantino et la Biuleto (...)
Narcissos, Tulipans, Muguets,
Rosos, Memoys et Pimpanèlos...⁴⁶».

Godolin ne publie pas de chant royal en 1621 : c'est bien au contraire le Collège qui fait preuve de porosité pour une veine poétique qu'a porté à Toulouse l'auteur du *Ramelet*⁴⁷. Une lecture attentive des pièces primées au Collège de Rhétorique pendant les années 1618-1623 montre en effet une inflexion sensible vers une poésie plus assouplie, plus proche des goûts de la cour et de la mode, et pour tout dire de la veine *mondina*, même si la reddition de chaque chant royal rappelle lourdement qu'il s'agit là d'une poésie allégorique toujours morale et infiniment orthodoxe. Ainsi, en 1618, et pour la première fois, affleure dans le concours de mai un thème sensuel porté par le refrain de *Susanne qui se lave au bord de la fontaine*⁴⁸. On croit lire des passages des *Stansos* de Godolin dans le Cant Royal (sic) que présente en 1619 le toulousain Bernard d'Aliès, récompensé par le Souci :

« Nymphes, filles des bois, qui soubz le frais ombrage
Contemplés les trésors d'un printemps gracieux,
Levés-vous vistement et quittés le bocaige,
Pour voir dans ce miroir la puissance des Dieux.
Et toy qui sur le bord de l'onde marinière
Façonnes tes bouquets d'une riche manière,
Que tes yeux ne soient plus en cet aveuglement

⁴⁶ « L'œillet multicolore / Clitie (le Souci), ma gentille fleurette / narcisses, tulipes, jacinthes / roses, violettes blanches et pâquerettes ». Cf. *op. cit.* p. 109, aux vers 20-21, 24 et 26-27.

⁴⁷ La dernière strophe du *Salut a las flous de damo Clamenço* le spécifie nettement : « Ane dounc, hounouren tout naut / D'un Ramelet ta coutinaut / La fayssouneto merbeillouso / Car tant que le Mounde sera / D'autro flou nou se parlara / Que le las quatre de Toulouso. » (vers 31-36). Il est bien question ici des *quatre* fleurs toulousaines, mises en bouquet – *ramelet* – par le poète et saluées par le tour de passe-passe d'un rapt pronominal – *hounouren* : honorons – par la cour des mainteneurs elle-même ! La poésie godolinienne impose au Collège le respect. En 1621, Pallas a vaincu Saturne.

⁴⁸ Cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome 2, pp. 260-2, fleur de l'Eglantine obtenue par Jean Allard de Mirepoix.

De croire qu'on n'ait point de plus riche ornement
Que celluy que ta main de fleurettes compose (...)
Ez lieux dont le Jordain humettant le rivage
Faict de mille couleurs un esmail précieux (...) ⁴⁹ »

ou dans ces vers de Ramond de Saint Plancart, récompensé en 1620 de la Violette :

« Les nymphes qui gizoient soubz le frais de l'ombrage
Et faizoient des paniers de diverses couleurs,
Laissent-là leur besoigne et quittant leur ouvrage
Vont ouyr le discours qu'il faict de ses malheurs ⁵⁰ ».

Les thèmes de déploration pastorale et les motifs mythologiques et printaniers sont communs aux écritures à finalité allégorique et mystique des Jeux Floraux ou à celle de la poésie libre de Godolin, dont la finalité est amoureuse⁵¹. Les motifs nouveaux de la solitude, du désert mélancolique ou des animaux nocturnes et sauvages, envahissent la poésie florale comme certaine veine de Théophile, et certaines pièces de Godolin⁵². Mais au contraire de la pièce citée de 1607 où la tonalité pastorale n'était qu'un moyen de se rendre à l'allégorie religieuse, ici, tout comme chez Godolin, la tonalité se déploie en parfaite autonomie. Ces années « pastorales » du Collège correspondent à l'époque toulousaine de la présence politique et poétique des Grands – jusqu'au *Cléosandre* de 1624, dernière grande pièce datable de leur présence dans l'imprimé, et dont on sait que Balthazar Baro, Godolin et Adrien de Monluc sont les principaux auteurs.

Il semble donc bien qu'en ce début des années 1620, le « style Godolin » soit totalement central dans l'horizon poétique toulousain. Les images employées, le ton utilisé, la finalité dévoilée, inacceptables il y a peu encore à Toulouse dans l'imprimé post-ligueur, semblent désormais donner le diapason d'une écriture qui peut faire la synthèse – un temps - entre les

⁴⁹ Cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome 2, pp. 266-7, strophes 2 et 3.

⁵⁰ Cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome 2, pp. 276-8, strophe 4.

⁵¹ Nombres d'exemples sautent aux yeux, parmi lesquels cette communion d'inspiration entre le même Chant Royal de Saint-Plancart : « Il ravit tout le bois, charmé de ses douceurs (...) / Le laurier verdoyant, le pin, l'orm et le chesne (...) », cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome 2, pp. 276-8, strophe 3 ; et « Roudaren sauzes, oums et casses », cf. *Intrado de May, op. cit.* p. 106, vers 58. La pièce de Saint-Plancard date de 1620.

⁵² « Hièr, tant que le Caüs, le Chot, et la Cabèco / Trataon a l'escur de lours menuts afas / Et que la tristo Nèit, per moustra sous Lugras / Del gran Calel del cèl amagabo la mèco... », cf. *Sounet, op. cit.* p. 37, vers 1-4, de 1617 ; le poème de Théophile publié en 1621, *La Solitude*, reprend la thématique du cadre mélancolique et noir, figurant un métaphorique désespoir amoureux vite compensé : « Dans ce val solitaire et sombre / Le cerf qui brame au bruit de l'eau (...) / L'orfraie et le hibou s'y perchent / Ici vivent les loups-garous (...) », aux vers 1-2 et 25-26. Le Chant Royal de Saint-Plancard primé en 1620 débute sur une thématique semblable : « Dans la sacrée horreur d'ung bois triste et sauvage / Pensif et solitaire assis parmi les fleurs (...) », cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome 2, pp. 276-8, vers 1-2 ; ou encore l'incipit de ce Chant Royal de Philippe de Caminade, ayant obtenu l'Eglantine en 1622 : « Dans ce bois solitaire, escarté du passage / Dont le funeste object augmente ma douleur (...) », cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome 2, pp. 290-2, vers 1-2. L'oiseau de nuit, de mauvaise augure, est par ailleurs un poncif que l'on voit apparaître par exemple dans tel Chant Royal de J. Alary, récompensé d'un Souci aux Jeux de 1603 : « Chathuans qui vivés quand le soleil trespasse / Chantres qui présagés quelque malheur nouveau... », cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome 2, p. 108, aux vers 45-46.

deux clans rhétoriques rivaux de la grande noblesse d'épée et du monde parlementaire dévot toulousain.

5/ 1637 – 1638 : la double instrumentalisation du chant royal.

Un temps donc, entre 1615 et 1624, les frontières s'effacent quelque peu entre un centre poétique – le cénacle collégial – et son extérieur. Les chants royaux primés alors s'assouplissent vers de nouvelles tonalités ; en jeu de miroir, la poésie *mondina* encode différemment la *voix haute* déferée au genre royal. Les pouvoirs politiques sont perturbés et tendus, les normes poétiques poreuses : époque de libertinage. Cette époque n'a qu'un temps, et le réflexe d'enfermement, redoutablement puissant à Toulouse à chaque génération, se détend soudain. Les nouveaux pouvoirs de la noblesse d'épée ont peu à peu disparu ; guerres, misère et famine règnent sur le Languedoc et en leur capitale ; l'imprimé est maussade, moribond. Est-ce afin de relancer son entreprise qu'Arnaud Colomiés publie en 1637 un étonnant nouvel opus de Godolin, après seize ans de silence, six mois avant l'édition concurrente de Boude ? Est-ce pour récupérer les dividendes de l'identité poétique toulousaine que son père, Raymond Colomiés, a lancée à deux reprises avec le succès que l'on sait ? Est-ce enfin, chez cet imprimeur proche des pouvoirs traditionnels, dans une stratégie « d'attrape-mondain » consistant à ramener par le miel de la poésie *mondina* les esprits forts dans la norme politique et comportementale⁵³ ?

L'édition de 1637 paraît comme une compilation bicéphale de pièces inédites – plus que nouvelles - du Toulousain. Bicéphale, parce qu'aux pièces ouvrant le recueil, les quatorze *nouéls*, répondent en fin d'ouvrage autant de proses de *carnaval*, en deux massifs tonaux symétriquement opposés (religiosité / carnaval). Parmi les pièces nouvelles : un chant royal, le second de Godolin à être imprimé après celui de 1617. Celui-ci est placé immédiatement après les *nouéls*, dans un ordre qui montre bien son importance qualitative. On vient de voir qu'il peut dater des années 1617-1620, et de concevoir les raisons de son absence dans l'opus précédent.

Or, « l'Explicaciu de l'allegorio » de ce second chant royal enfin édité doit nous retenir avec insistance : voici que pour la première fois dans son écriture, Godolin prend la parole pour un avis politique redoutablement tranché :

⁵³ Cf. Jean FAURE, « Godolin et ses imprimeurs », *L'Auta*, mars 1997 et Pierre ESCUDÉ, « L'énigme des deux éditions concurrentes du *Ramelet Mondin* de Père Godolin (1637-1638) : un tournant dans l'histoire littéraire toulousaine », *Annales du Midi*, Privat, Toulouse, Tome 112 n°229, janvier-mars 2000, 5-20.

« La François per Liriz bous es representado
 L'ornement & l'aunou de la tэрro habitado,
 Le Prin-tens es la pats que guigno sa clartat
 Countro le trum effort del partit reboultat,
 Et le grand Rey LOUIS que le Diu Mars animo
 Et jouts qui le pays recrobo sa beaumat,
*La Biuleto de Mars que nous mэрno la primo*⁵⁴».

Cette tonalité ne serait certes pas étrange dans le cénacle collégial : dès 1612, à peine avant la majorité du petit roi, on retrouve les échos de l'idéologie ligueuse assoupie par précaution pendant la période transitoire de pacification⁵⁵. La tonalité toulousaine a trouvé son diapason avec une polémique religieuse salésienne qui verse dans la grandiloquence mythologique de carton pâte comme vers la mièvrerie sucrée d'un catéchisme mondain. Cette tonalité poétique semble définitivement installée à Toulouse vers 1620⁵⁶. Mais à partir de l'entrée de Louis XIII à Toulouse en 1621, l'anticalvinisme réveillé par les guerres de Montauban permet de redéployer la vieille rhétorique de la *Croisade*, remise au goût du jour *mystique*, et de s'imposer comme une tonalité majeure⁵⁷. Certes encore, on pourrait trouver

⁵⁴ Cf. *Ramelet Mondin, op. cit.* p. 156, vers 54-60. Nous traduisons : La France, par Liris, vous est représentée, / L'ornement et l'honneur de la terre habitée ; / Le Printemps est la Paix qui cherche sa clarté / Contre le noir effort du parti révolté, / Et le grand Roi Louis que le Dieu Mars anime / Et sous qui le pays retrouve sa beauté : / *La violette de Mars qui annonce le printemps.*

⁵⁵ « Par ces larmes j'entens mille méchancetés / Que Calvin a brassé contre nos vérités » (Violette de 1612 conquise par Nicolas de Grilhé, écolier champenois. En 1619, les Violette et Eglantine glorifient qui « La sainte trinité, le très saint sacrement... », qui « L'Eglise des Romains... » ; la Violette de 1620, « Les sept sacrements ». Plus précis, en 1624 : « Les ombres dans ces vers nous ont représenté / Des nouveaux réformés le troupeau révolté / Et mon Juste LOUIS qui leur force atterre / Se peut faire nommer à la postérité / *Le soleil dissipant les ombres de la terre* » ; ou en 1627 : « L'hérésie est l'organe ici représenté / L'Eglise dont la nef en despit de sa rage / Sur les flots iritez vogue avec seureté / *Les troïens escartés par l'effort de l'orage* » donnés par Caminade, pour remporter la Violette.

⁵⁶ Les traits stylistiques de cette mièvrerie sont l'usage des pronoms possessifs qui renvoient à la rhétorique jésuite de la confession, de la reconnaissance personnelle de la faute, de la petitesse du moi et de la grandeur toute puissante d'un Dieu que je porte avec mon péché : « Calvaire où *mon* Sauveur a l'homme racheté » (Violette de 1620) ; « Ces tempêtes ne sont que *nos* impiétés / La rosée est Jesus dont les douces bontés / Ont pour les dissiper *notre* chair espousée » (1621) ; « Et *mon* Juste LOUIS qui leur force atterre » (1624) ; et, summum : « J'appelle dans *mes* vers *mon* adoré sauveur / Dont la nature est double et la personne est une / Quand l'espèce du pain l'enferme en sa rondeur / *Le soleil éclipsé par le rond de la lune* » (Souci de 1626). D'autres traits caractéristiques sont le tressage des images catéchistiques abstraites et celles sensuelles du corps humain (rosée, chair, corps, rondeur, etc. ...) ou l'antéposition systématique de l'adjectif : « Narcisse c'est le corps de l'obstiné pêcheur / Qui fuiant de son Dieu la divine faveur / Persiste sans remords dans sa noire malice » (Eglantine de 1625 de Bertier de Saint-Geniès).

⁵⁷ Cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome II : année 1634 : « Mon Roy, qui de nos maux a la source tarie / Est-ce brave Louis, chassant l'idolatrie / Et le grand Richelieu, dont la fidelité / Maintient les trois états sous son autorité / Et par qui son empire est mis en assurance / Est cet ange qui porte en toute sureté / *Les lys donnés du Ciel au sceptre de la France.* », pp. 363-4 ; année 1635 : « Jupiter est Louis dont l'extreme prudence / A remis en splendeur le sceptre de la France / ... / La perte des mutins, de qui la barbarie / Refusait d'obeir à son commandement », pp. 369-370 ; année 1636 : « Andromede est la France où nos maux finissantz / Par les faits de Louis nos malheurs bannissants », p. 383 ; année 1637 : « Grand Bertier, l'alcyon tant chanté par mes vers / Est ta seule vertu qui punit les pervers / Et les séditions que ta prudence arrête » pp. 389-390 ; année 1639 : « Le Daufin sur lequel tout nostre espoir ce fonde / ... / Aux offices de Mars affin d'aler renger / Soubs nos divines lois tout le peuple infidelle », p. 404 ; année 1641 : « L'Eglise c'est le temple icy représenté / Herostrate est

des points communs entre ces poésies et ces poètes ; ainsi, pour l'année 1637, Georges de Granjon obtient la violette pour son chant royal dédié à Bertier – de même qu'un sonnet, *Au Mercure du Petit Montrabe*. Or, Godolin, qui dédie au même président Bertier, chancelier des Jeux, l'une de ses plus belles poésies de l'édition nouvelle – *Descripciu de la Foun Mountrabe* – et un quatrain de *l'Odo* à Clémence Isaure éditée en 1638, *dédiera* à Granjon un quatrain pour ses *Entretiens d'Alcandre* de 1641. De même, le palinod du chant royal primé en 1641 – *L'embracement fatal du temple de Lucine* – reprend l'un des derniers vers des *Stansos* de 1617 – « Que fèc un fougayrou del Temple de Diano », vers 92. Erostrate, Ravailac chez Godolin, devient Calvin en 1641.

Mais on a vu que Godolin ne cherche plus, depuis 1611, à revenir aux Jeux. Sa poétique est bâtie en suspens des normes collégiales, elle est tournée vers l'extérieur. On a saisi aussi l'énergie et la violence avec lesquelles Godolin, changeant d'imprimeur, revient dans son œuvre, donnant en 1638 cette *Tresième Floureto* qui efface de la généalogie de l'imprimé l'avatar de 1637⁵⁸. Or, dans l'édition de 1638, se redéploie toute la dialectique godelinienne des rapports de sa poésie à la norme collégiale, redevenue en l'absence des « titans », le centre poétique toulousain obligé. Dans l'édition de 1638, le chant royal est repositionné, redimensionné.

Il ouvre le recueil après les dédicaces au pouvoir toulousain – Philippe de Caminade, président à mortier, décrit dans des termes quasi identiques qu'Adrien de Monluc pour les deux premières éditions⁵⁹. Il se situe donc en lieu et place des célèbrissimes *Stansos*, cette collusion étant renforcée par un court quatrain inédit :

« De l'Inbencible Rey de Franço & Nabarro, Louis de Bourboun.

Notre Rey merbeillous espauris les hazars,
Ount el es, Autre n'es que prime ni segounde
A futo dounc les Noums de toutis les Cezars
Car le Noum de LOUIS diu teni teni tout le mounde. »⁶⁰

Le chant royal partage donc avec la forme encodée de la poétique godelinienne la première

Calvin, de qui la fauceté / Par un trompeur esclat de sa noire doctrine / Fist veoir comm'un effait de son iniquité / *L'embracement fatal du temple de Lucine* », p. 421.

⁵⁸ Cf. note 53.

⁵⁹ C'est Philippe de Caminade qui, en 1637, souhaite attribuer une minerve d'argent à François Maynard, à l'instar de la distinction offerte à Ronsard en 1554, ou à Baïf en 1586. Caminade a ici une importance notable dans les rapports politico-poétiques entre « premier » et « second parlement de France » : on sait enfin que dans l'ultime édition de 1647-1648, Godolin inscrira par une courte épigramme ses propres rapports d'autorité poétique vis-à-vis de François Maynard.

⁶⁰ Entre autres points de similitude : le titre « de l'inbencible Rey de Franço & Nabarro » que partagent Louis de Bourboun et « Henric le Gran ». Leurs propriétés : Henric qui « a claufit le mounde de merbeillos », comme Louis « Rey Merbeillous », sont au-dessus de tous les autres « Cezars » (vers 22 et 24 des *Stansos*)...

place : il ne fait plus qu'un avec l'élan des *Stansos*. Il faut enfin relever le nombre extraordinaire de variantes entre les deux éditions (1637 – 1638) pour affirmer que ce chant royal est la pièce des œuvres de Godolin qui aura eu le plus de relecture : on ressent une véritable volonté d'effacer le texte premier pour en redévelopper l'essence véritable. En plus des 43 variations relevées – souvent légères il est vrai -, c'est bien sur l'*Allegorio* que le chant royal change profondément de tonalité :

« La Franço per Liriz bous siò representado
L'ornomen & l'aunou de la tэрro habitado ;
Le Printens es la Pats que de quado coustat
Tendra per tout jamay les cors en amistat
Et le gran Rey LOUIS que le Diu Mars animo
Et jouts qui le pays se remet en beautat,
La Biuleto de Mars que nous méno la primo ».

L'allégorie politique est effacée, « le trum effort del partit reboultat » disparaît, plus question de guerre « countro », mais de « cors en amistat ». Quelles sont les raisons profondes qui amènent Godolin, en contradiction avec les tonalités collégiales et celles des pouvoirs toulousains, à renier ce vers, et à changer ainsi de timbre poétique, à *contre-courant* ? La poétique godolinienne ne se plie pas au chœur toulousain officiel contre les « révoltés », mais maintient sa dynamique de « baume mondain ». Godolin *se démarque* encore du centre dans une situation politique délicate ; mais s'il n'a plus l'appui du pouvoir qui l'a soutenu depuis le milieu des années 1610, quelques signes montrent la permanence de ces pouvoirs – une pièce occitane de Boissière, secrétaire de Monluc, insérée dans l'opus de 1638 en remerciement de sa fidélité au maître embastillé ; le réseau autour de Maynard à Paris et de Caminade à Toulouse ; la continuation de la veine godolinienne dans les fleurs primées au concours de mai⁶¹.

On le voit, le chant royal de Godolin, si rare au demeurant, reste largement instrumentalisé dans les deux éditions successives. La forme du chant est magnétique dans l'œuvre du Toulousain : elle indique par quelle force la dialectique godolinienne de la marge et du centre est tendue. Car l'édition de 1638, redéployant le chant royal en position liminaire, se doit d'en donner l'écho aussitôt : c'est la fonction de l'*Odo* adressée aux Jeux - « *Ouéy que le mes de*

⁶¹ Le meilleur exemple en est le chant royal de Jean Doujat, futur académicien, excellent grammairien, et auteur du *Dicciounari Moundi* que l'imprimeur Boude ajoute à l'opus de 1638. Ce chant primé de l'églantine célébrant la venue du petit dauphin développe le même timbre de *baume mondin* en marge du concert anticalviniste : « Faictes-donc, ô grands dieux, que tousiours on ne voye / Du temps et du destin vaincre la trahison / Que sa fleur des frimatz ne soit jamais la proye / ... / Que jamais sa verdeur par le fer ne s'entame / Que le chaud à son taint des embusches ne trame / ... / Le ciel qui l'embelist doit estre son azille... », cf. *Livre Rouge, op. cit.* tome 2, p. 395. On retrouve là, presque traduit vers à vers, les accents de la poésie finale de l'opus premier, *A las Flouretos del Grand Ramié* : « Pregui Diu que de cap d'aygat / Bostre prim pè nou sio negat / Jamay nou sentats calourado / Labassi, brumos, ni tourrado / Pregui Diu que de cap de ben / Nou siots brandidos trop raben / Le cèl per amistanço raro, etc... », cf. *Ramelet Moundi, op. cit.* p. 65.

May coumenço... ». Son dernier quatrain illustre bien la fonction assignée à Godolin par sa propre poésie, celle de *mainteneur* de la poétique toulousaine, d'en donner le véritable cap :

« Ouèy dounc, coutinaudos flouretos
Continuats de me rabi
Et cent ans posco jou serbi
Qui *manten* bostros coulouretos ! »⁶².

Les fleurs que Clémence enferme en son Collège sont subordonnées à la puissance naturelle de *Liris*, nom de la Muse godelinienne et métaphore de la fleur royale et de son plus haut représentant. L'édition de 1638 prend date que la poétique florale est désormais guidée par celle de Godolin. La stratégie de transfert poétique initiée dès 1611 se confirme insolemment.

6- 1647 : le retour à l'origine.

La dernière édition du *Ramelet Moundi* apparaît deux ans avant la mort de son auteur, vieux et miséreux. On est saisi par l'explosion des formes fixes – que le graphique cité plus haut permet de visualiser. On passe de moins de 5% à plus de 20% de ces pièces, comme si la poésie de Godolin, plus sage, abdiquait de ses propres canons et en rendait compte en un dernier feu d'artifice auprès de l'ensemble des pouvoirs – politiques et poétiques – convoqués par autant de dédicaces.

Au retour du chant royal – le troisième et dernier de l'ensemble des 203 poésies éditées – vient également le retour des *stansos* – au nombre de trois pour cette forme canonique de l'esthétique haute godelinienne. Si les Stances ouvrent comme de coutume l'œuvre – la première est dédiée à Louis XIII ; la seconde à Louis XIV – le chant royal est l'ultime poésie éditée. Enfin, si les *Stances* à Louis XIV sont en français, le chant royal de 1647 est également en français – à la 77^{ème} place, juste avant l'ultime prose testamentaire *A Paris*. Ce dernier chant est en fait le premier, celui primé en 1609 par le Collège de Rhétorique !

Les relations entre l'écriture *mondina* et le collège floral ont toujours été étrangement complexes. L'impression en 1647 du chant de 1609 contribue à accentuer ce complexe rapport de fascination / répulsion. Ce n'est qu'à la veille de sa mort que Godolin laisse imprimer, comme preuve ultime de l'obsession de ce *décalage* le chant royal français de 1609. L'opus final signe une mise en scène monumentale et d'une belle finesse.

⁶² Cf. *Ramelet Moundi*, *op. cit.* pp. 161-2. Nous soulignons.

On y sent un écartèlement infini, typologique, linguistique, temporel, géographique. Tandis que toute la ruse godelinienne avait consisté à les imbriquer, les deux typologies du chant royal et des stances sont désormais décollées l'une de l'autre. L'usage du français toujours infiniment marginal chez Godolin, est y prééminent : stances à Louis XIV et chant de 1609. Grand écart temporel ensuite, entre l'origine du chant politique (1609) et sa plus parfaite contemporanéité (les Guerres de Catalogne). Ecartèlement géographique enfin, pour une œuvre *mondina* où les ancrages de pouvoir sont désormais lointains – *A Paris*.

Toute la mélancolie poétique provient de cette déchirure infinie que porte le corps de l'opus final – pourtant le plus brillamment développé, et sans doute le plus riche. La mélancolie poétique, ce *despieit* toulousain, mime avec panache la mélancolie politique. L'œuvre est dédiée aux capitouls, dernière trace de pouvoir toulousain, sous les auspices de Dame Clémence, statue tutélaire qui s'impose en frontispice du *Ramelet* de l'édition compilatoire de 1648. Là est le grand jeu du Toulousain : reconnaissant enfin sa dette de 1609, il signe toute son œuvre de la marque de Clémence, assimilant à lui et à sa poétique la symbolique la plus forte du Collège de Rhétorique. En un sens, et pour conclure cette longue dialectique, les jeux de mai, c'est lui.

Godolin peut, année où il disparaît, apparaître comme *mainteneur* de la poésie florale et mondaine de la capitale méridionale. Le *Ramelet Moundi* sanctionne définitivement la victoire de la poésie godelinienne : elle peut à bon droit représenter pour la postérité, et avec Germain Lafaille pour le pouvoir français devenu la nouvelle norme, la synthèse de l'esprit de la poésie *florale* – *Ramelet* – et toulousaine – *moundi*⁶³.

Pierre Escudé
IUFM de Midi-Pyrénées

⁶³ Ce n'est pas un hasard encore si c'est Godolin que l'Académie des Jeux Floraux choisira comme mentor poétique lors de ses relevailles de 1808, après la fermeture de l'époque révolutionnaire.